



HAL
open science

Feux d'artifices de bons sentiments : transformer l'incoercible confrontation entre démocratisation de la culture et démocratie culturelle afin de définir des complexes artistiques : mais... qu'est ce que l'art ?

Olivier Crocitti

► To cite this version:

Olivier Crocitti. Feux d'artifices de bons sentiments : transformer l'incoercible confrontation entre démocratisation de la culture et démocratie culturelle afin de définir des complexes artistiques : mais... qu'est ce que l'art?. Art et histoire de l'art. Université de Strasbourg, 2016. Français. NNT : 2016STRAC011 . tel-01494801

HAL Id: tel-01494801

<https://theses.hal.science/tel-01494801>

Submitted on 24 Mar 2017

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.

ÉCOLE DOCTORALE des Humanités ED 520

ACCRA EA 3402

THÈSE présentée par :

Olivier Crocitti

soutenue le : 16 juin 2016

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/Spécialité : Arts

Feux d'artifices de Bons Sentiments

**Transformer l'incoercible confrontation entre
Démocratisation de la Culture et Démocratie culturelle
afin de définir des complexes artistiques**

Mais... qu'est-ce que l'art ?

THÈSE dirigée par :

M. Daniel Payot

Professeur des universités, université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

M. Marc Jimenez

Professeur des universités, université Paris 1

M. Jean-Pierre Esquenazi

Professeur des universités, université Lyon 3

AUTRES MEMBRES DU JURY :

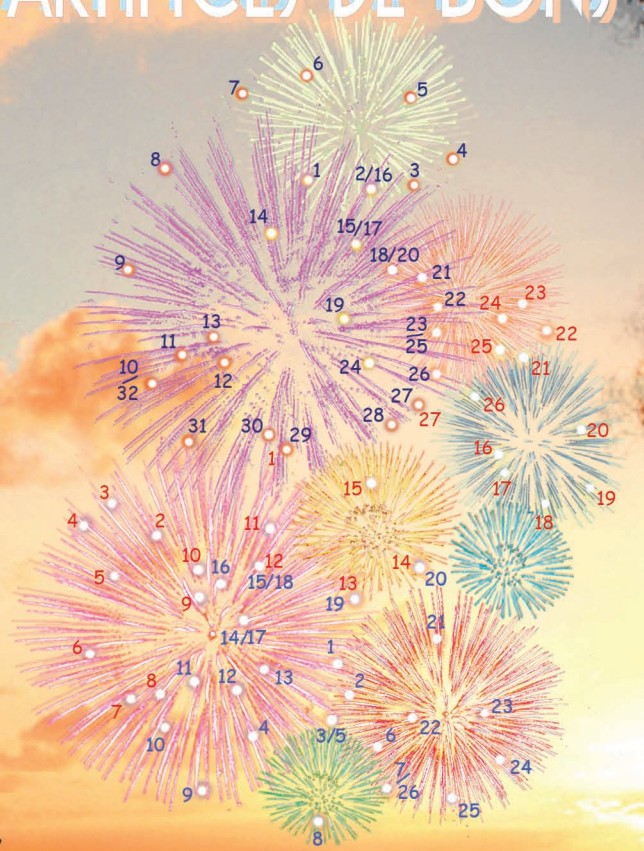
Mme Geneviève Jolly

Maître de conférence HDR, université de Strasbourg

M. Bernard Goy

Inspecteur conseiller DRAC (ACAL)

FEUX D'ARTIFICES DE BONNS SENTIMENTS



OLIVER T.
LITTLECROSS

gothique

Feux d'Artifices de Bons Sentiments

Transformer l'incoercible confrontation entre
Démocratisation de la Culture et Démocratie culturelle
afin de définir des complexes artistiques.

Mais... qu'est-ce que l'art ?

Thèse présentée par Olivier Crocitti
Sous la direction de Daniel Payot

Soutenue en juin 2016
Pour obtenir le grade de Docteur en Arts
à l'Université de Strasbourg

Une fois lu, ce livre sera du déjà vu.

Pour différencier les citations, les écrits "d'autres", du texte rédigé spécifiquement pour cet ouvrage – en plus d'annoncer le plus souvent ces références dans le texte même –, les guillemets du type suivant seront utilisés : « ».

Afin de ne pas être confondus avec des *notions, concepts, définitions primordiales, néologismes* ou *mots étrangers* – que l'*italique* mettra en valeur –, les titres (d'ouvrages, d'expositions, de pièces théâtrales, etc.) seront également encadrés par ces guillemets : « ».

Lorsqu'un auteur cité cite lui-même quelques mots venus d'ailleurs, ce seront ces guillemets : “ ” que vous lirez.

À la manière de la première phrase de cette "notice" de lecture, je me servirai de ces guillemets : " comme des modulateurs, et ce pour dire "l'approximation sensée et volontaire", la "distance" ou encore "l'ironie" d'un choix de vocabulaire. Les paroles "rapportées", en tant que "citations de mémoire" seront aussi modérées par ces mêmes guillemets.

Les références quant "à l'origine contrôlée" de ce que je cite ou évoque seront le plus souvent contenues dans le corps du texte, et ce parfois avec le soutien d'une note de bas de page. La bibliographie répertorie, elle, les informations complètes d'édition des livres et articles publiés en tant que "scientifiques". Pour éviter les accumulations insensées au profit de redondances choisies avec intérêt, avant la bibliographie, les textes en question seront référencés de manière plus lacunaire.

Titre de la couverture de l'objet-livre :

« Gothique sous couverture romane : esthétisation sous-réaliste du mauvais goût »

Sommairement

Prologue

Épiloguons à propos du *Pari en bouteille* 1

Introduction

Venez autour de Venet faire un tour de rond-point qui tourne mal 19

La Critique 61

La Médiathèque 73

1. 1. 1. Les femmes et les enfants d'abord 79

1. 1. 2. Le pansement, la béquille et le déambulateur culturels 92

1. 1. 3. Le Mix : La politique culturelle officielle officiant officiellement
dans les offices. 104

La Médiatique 119

1. 2. 1. Médiat culturel 128

1. 2. 2. La Culture Pub 143

1. 2. 3. #Wikiyouculture 160

Lundi prochain : En temps réel 160

Dimanche : Wikimentaires 163

Samedi : Blogalisation 167

Vendredi : Les intouchables 169

Jeudi : Mémoires virtuelles et messagerie instantanée 172

Mercredi : Hébergement et utopie 175

Mardi : VEC/REP 178

Lundi : Par défaut 179

La Maïeutique 181

1. 3. 1. Les Culturistes 188

1. 3. 2. Les Élitistes 203

1. 3. 3. Les Permittivistes 219

Le Grand Mix 233

La Critique de la Critique	255
La Critique des critiques	261
2. 1. 1. Les Amateurs d'art. Qui bene amat bene castigat.	268
2. 1. 2. Les Législateurs. Sociologie de l'art et de la culture.	290
<i>Les post-hégéliens de Gauche. La thèse : Avant la fin de l'art.</i>	297
<i>Les post-hégéliens de Droite. L'antithèse : Après la fin de l'histoire.</i> ...	305
<i>Les post-hégéliens du Centre. La synthèse : Après la fin de l'art.</i>	311
<i>Contre-synthèse : La fin de l'art ou l'art finalisé.</i>	316
2. 1. 3. Les Esthéticiennes. La kitschisation.	318
<i>Dans la famille Platon</i>	348
<i>Dans la famille Aristote</i>	356
<i>Dans la famille Descartes</i>	361
<i>Dans la famille Freud</i>	365
<i>Dans la famille Machiavel</i>	371
<i>Dans la famille Rousseau</i>	378
<i>Dans la famille Sartre</i>	382
<i>Le joker Nietzsche</i>	389
Qu'est-ce que l'art ?	401
2. 2. 1. Il y a art quand on sait qu'est-ce que !	407
2. 2. 2. Palais encyclopédique : neuves définitions fonctionnant.	428
<i>La Peinture</i>	439
<i>La Danse</i>	445
<i>La Poésie</i>	452
<i>La Musique</i>	458
<i>L'Alchimie</i>	462
<i>Le Cirque</i>	467
<i>Le Cinéma</i>	471
<i>L'Art Culinaire</i>	476
<i>Le Déco-Design</i>	480
2. 2. 3. Catégorique	485
<i>Le design artistique</i>	493
<i>L'expressionnisme décoratif</i>	494
<i>L'art pédagogique</i>	494
<i>L'art récréatif</i>	495
<i>L'art repositionnable</i>	495
Cartographie de l'étrangéisation	499
2. 3. 1. L'art de prendre ses distances	501
2. 3. 2. Physiognomonie sociale	510
2. 3. 3. Discours pour météores : Légende de la carte thermodynamique anthropique.	533
Hakuna Matata : une faute de goût au goût du jour que l'on cueille à tout âge.	535

La Critique de la Critique de la Critique	543
La Curée	549
3. 1. 1. La Conserve	553
3. 1. 2. L'Index... ou le majeur	566
3. 1. 3. Les briques réfractaires	574
Kitschisation de l'artiste engagé	589
3. 2. 1. Faire œuvre de palinodie	591
3. 2. 2. Les maux et la chaux	638
3. 2. 3. Anagramme anti-gélotophobie. Le Sous-Réalisme.	688
<i>La Contre-performance</i>	698
<i>Le Fabulisme</i>	705
<i>Le Subvertissant</i>	710
Les Chronobiotrons	725
3. 3. 1. Populaire, populaire et populaire ont une relation non platonique	727
3. 3. 2. Défricher : topies et utopies	767
3. 3. 3. Curateur à seize heures	845

Conclusion

Puisque la décomplexion est le fléau de notre culture vivace,
Gargamel n'aime pas les oignons au point de devenir un raciste gustatif. 859

Bibliographie

Ctrl F

Indexation de bon nombre des noms propres et de quelques concepts

Prologue

Épiloguons à propos du *Pari en bouteille*

Et si je commençais par vous parler de la forme de cet objet ? Et si elle avait réussi à vous intriguer quelque peu ? Et si des significations possibles au nombre de pages, au format et à la couverture étaient envisageables ? Et si il en allait de même dans tout ce texte ? Alors, effectivement, ce prologue serait un tant soit peu pertinent puisqu'il donnerait à comprendre la teneur, le style et la méthode de cette thèse. C'est avec maladresse – affirmée et défendue – que je m'efforcerai de façonner des chapitres en conscience de l'indissociabilité entre le fond et la forme – affirmation dont la démonstration est au cœur de ce texte, presque comme le fil rouge de ce tissage. Ainsi, si ce pré-chapitre s'intitule *Pari en bouteille*, je ne peux m'en défaire, d'où l'usage anaphorique de ces "et si". Le fait d'avoir préféré l'appellation prologue à celle d'avant-propos n'est pas guidé par une différence étymologique puisque le premier comme le second signifie "avant le discours". Ce choix est étayé par ce que je crois être la résonance culturelle de ces appellations – prologue évoquant davantage la dramatique théâtrale. Si j'ai choisi prologue c'est bien justement pour "introduire" la dimension narrative, l'usage de la dramatisation – au sens littéral de la mise en action, *drama*, différente de l'action de la pragmatique, *pragma* – comme motif de cette argumentation. Ce à quoi s'ajoute, bien sûr, le jeu d'avec le sens courant actuel de son action antonyme, où épiloguer semble signifier « s'ingénier à faire des critiques par le détail, faire des commentaires longs et superflus ». Le drame de ce texte est sans doute de n'être que cela. Ce qui va suivre contrevient peut-être quelque peu au style dit académique convenu et aux manières d'un écrit faisant montre de scientificité. Cela je l'écris depuis les commentaires de ses premiers lecteurs. En réponse, j'ai opté pour une organisation visiblement exagérément académique des chapitres de cette thèse – en triptyque de triptyques de triptyques. Conséquemment, je projetais initialement de faire tenir ce texte en 333 pages. La page 111 devait être la dernière de la conclusion de la 1^{ère} partie étant donné que le concours littéraire « de la page

111 » [que nous rencontrerons] en est une juste synthèse. Peut-être parce que j'ai fini par penser qu'il me fallait au moins redoubler d'efforts argumentatifs pour faire entendre mes études, alors que, normalement, la forme de leur récit pouvait jouer contre elles, et aussi – surtout même – car, dans un souci esthétique, une rigueur de mise en lien entre fond et forme, je ne pouvais pas ne pas manifestement donner (ou prendre) du temps et de l'espace – en épaisseur, en enrichissement, en complexification – à ce texte, j'ai dépassé ce total de 333. J'ai dû faire le deuil d'une thèse aux allures académiques dont la couverture, sobre, d'un léger blanc cassé, aurait joué avec la notion de scientification normale. Ce texte passera plusieurs fois par l'affirmation de l'absolu relativisme de ces propositions, qui bien que cherchant à éviter tout le confort du relativisme humble, contingent et timide, sait la péremption de son péremptoire. Avec 444 pages, la forme de cahier (de *quaternio*, « feuille pliée en quatre » pour le former) et même de cahier de brouillon (mais appliqué) aurait été choisie. En quatre cahiers de 111 pages, la collection de ces faux cahiers d'exercices d'écriture aurait pu répondre à la dénomination de "travail du malin" que je propose comme qualificatif esthétique pour mon projet : faire d'un diable quatre ou une écriture à se couper les cheveux en quatre. Là encore, j'ai dû revoir ma copie. Avec 555 pages, cet objet aurait pris la forme d'une ramette de papier A4, 80g/m², normalement conditionné en paquet de 500 feuilles. Avec une promotion annoncée de "11% gratuit (mais intéressé)", le texte n'aurait pas été imprimé recto/verso (puisque'il aurait fallu atteindre les 1 110 pages pour cela) ce qui aurait offert beaucoup d'espace pour inscrire des commentaires en réponse aux miens. De plus, ce "livre de feuilles volantes" aurait permis à qui aurait trouvé cet objet inutile, un recyclage en fameuses feuilles de brouillon ; une thèse de papeterie et non de pacotille pouvant finir en confettis, une thèse aux allures de matériau d'imprimante à défaut d'être impressionnante. Seulement, ce texte faisant l'apologie de la réappropriation culturelle n'aurait pu se satisfaire du pratique recyclage, bien trop simple et facile et surtout potentiellement insensé. 666 a alors longtemps été le nombre de pages envisagé pour ce texte, mais figurez-vous (ce qui me permet d'introduire l'omni-importance de la représentation figurative dans cette thèse) que lui aussi n'a pas suffi. Là encore, c'est justement en dialogue avec tous ces dia-, états principaux de mes argumentations (de dialogique à diacritique en passant par dialectique et même dialectal), que 666 aurait été "sous-joué", introduisant et intronisant la figure symbolique et linguistique du diable avec son "nombre planant". Cette thèse en est une de la séparation, dia-, de la distinction, de la disqualification et de la qualification par le dialogue, sans compromis avec la forme de domination œcuménique, vulgivague et apaisante, du bien dire, de la bénédiction à la mode actuelle. Avec 666 pages, le texte aurait numériquement manifesté son choix de l'inquiétude, refusant le confort de la tolérance inconstitutionnelle et a-constructiviste. C'est alors que 777 se présenta avec sa pluralité quasi-incommensurable de symboles. Grâce à une combinaison

anaphorique du chiffre 7, j'aurais pu dire tout et son contraire. Le fameux septénaire est un gouffre symbolique. Depuis les 7 jours de la semaine, les 7 notes de musique des gammes "dominantes", les 7 merveilles du monde, les 7 couleurs de l'arc-en-ciel et de la diffraction lumineuse, en passant par le nombre des unités de mesure du Système International (mètre, kilogramme, seconde, ampère, kelvin, mole, candela), le nombre de jours d'une période lunaire, le nombre de périodes du tableau périodique, jusqu'aux 7 nains, samouraïs et autres péchés capitaux, 777 m'aurait permis de jouer à l'excès ce symbolisme forcé et choisi du nombre de pages de ce texte, et ce, justement, car le premier intérêt est bien celui-là, à savoir affirmer ostensiblement que tout peut être symbolique, que tout l'est d'ailleurs pour peu que l'on y prête attention, mais toujours et seulement dans l'agencement culturel d'avec d'autres signes sélectionnés pour former ensemble un système symbolique intentionnellement construit. Il n'est pas question de superstition, littéralement de survivance "naturelle", car s'il existe quelque chose de survivant au sens de dépassant la vie individuelle, c'est justement strictement ce que l'on peut appeler le culturel, un dialogue entre codes partagés que la recombinaison transforme en codes à partager. Des fanatiques de la fatalité et/ou des amusés du complot ont, par exemple, décidé que le logo' de la marque de boisson énergétique Monster était satanique. Dans la griffure énergique figurée par trois entailles (dessinant du même coup le M de la marque), ils ont lu Méphisto, mais surtout, en usant des poncifs cabalistiques aimant à jouer avec l'hébreu en tant que révélateur numérique apocalyptique, ils y ont vu le chiffre de la bête judéo-chrétienne, 666. En hébreu, le chiffre 6 s'écrit de la lettre *vav* dont la graphie ressemble, peut-être, en tout cas selon eux, à la griffure en question. Lisant trois *vav*, le M serait alors la marque insidieuse de la bête nous dirigeant tous, dans l'ombre, aidée par ses suppôts, les grandes marques commerciales (puisque la marque Monster est distribuée par Coca-Cola compagnie), les politiques, les Illuminati, les Francs-maçons et autres boucs émissaires. Bien sûr, cette bête ne peut s'empêcher (car sinon, pas de théorie du complot, pas de Da Vinci Code) de laisser traîner des indices de sa présence. Voilà le monde qu'ils ont voulu construire alors que la graphie de ces griffes peut tout aussi bien être lue, toujours en hébreu, comme la répétition de la lettre *zayin* signifiant 7, ou encore un 7 en graphie internationale (sans barre horizontale en son milieu, comme ici), ou même comme un 1 en chiffres arabes. 666, 777, 111... le monde s'organise, il est même, je crois, très rigoureusement organisé, comme cette thèse avec son nombre de pages, avec la combinaison et la transition entre ses anecdotes, et cela pour une seule raison : son constructivisme raisonné, choisi, catégorisé et symboliquement chargé d'interprétations fléchées et mises en mouvement par la volonté de présenter un système symbolique particulier à un endroit de même nature ; rien que des choix de mise en scène. Cette thèse n'est qu'une manipulation, ni plus ni moins que les ridicules théories cabalistiques à l'endroit d'une marque ou d'une autre, ni plus ni

moins que les autres thèses scientifiques, que les autres constructions auxquelles l'intelligence confère une dimension scientifique justement parce qu'elles (contrairement au jeu pro-satanique) ne cachent pas le constructivisme rationnel, intentionnel et finalisé de leurs propositions exposées au débat universitaire par exemple. Finalement, cette thèse dont l'un des objets d'étude anecdotiques est mon propre travail artistique marqué d'un pseudonyme, Gariste Gatené, fictionnellement né le 08/08/08, s'expose en 888 pages. Trois 8, trois fois l'infini, un texte infini, finalement finalisé, truffé de dé-finitions, de remises en mouvement, se trouvant dès lors, bien entendu, non fini bien que réalisé, non fini au sens de non clôturé puisque exposé seulement en raison de sa potentielle mise à l'épreuve dans le drame du débat en désirant y être transformé.

« Le brigand bien aimé » ; « Le dico des mots croisés » ; « Juliette est dans son bain » ; « Zhu Xi et la synthèse confucéenne » ; « Menus souvenirs ». Le site Livres hebdo' a commenté l'ouvrage « La vie aux aguets » de William Boyd en déclarant de lui qu'il est « le compagnon idéal pour un long voyage ferroviaire ! » Au hasard de la multitude des mêmes, des mêmes blogs, des magazines de conseils pratiques et bien-être, le magazine belge Flair, lui-aussi, comme absolument tous les autres, propose chaque année son « top 20 des livres à lire sur la plage [d'autres dénominations et d'autres chiffres sont également possibles, notamment – certainement mon expression préférée – le simplissime qualificatif catégoriel de "livre de plage"] ». Ils notèrent, en 2014, « les vacances : le moment idéal pour se détendre un bon livre en main. Romance, thriller, érotisme, comédie... notre sélection devrait combler tous les goûts ! » Moi aussi, je veux que l'on dise de ce livre qu'il en est un bon, je veux qu'il soit lu, d'autant qu'il ne parle presque que de goût. Le site Babelio, se présentant comme « un réseau social dédié aux livres et aux lecteurs [permettant] de créer et d'organiser sa bibliothèque en ligne », propose une liste de livres sélectionnés par l'un de ses membres sous le titre « un livre parfait pour la plage », sous-titré « en vacances, sur la plage ou en montagne, on aime toujours autant les livres, mais on a bien souvent envie de lire quelque chose de simple, pas trop compliqué, et pas trop long non plus, presque des romans de gare en somme... » Cela confirme encore l'usage courant de la dénomination "de plage", remplacée parfois par "d'été" ou "de vacances". Cela confirme surtout le statut social des objets culturels livresques, à savoir que les bons, ceux qui plaisent, sont ceux de terrasse, de plage, de banquette de train, de salle d'attente, et sans le dire, de siège d'aisance ; en somme, pour reprendre les mots de l'internaute, des livres passe-temps. En somme, car justement, hors toilettes, au quotidien, il semble courant d'utiliser les livres comme "assommoir", en tant que stimulant le sommeil, et que l'on garde, longtemps, à son chevet, lu en petits morceaux, par petites bribes, comme remède à l'insomnie. En somme encore, je contesterais la description de ce genre de livres sur Babelio à l'endroit de la précision dimensionnelle : « pas trop long non plus ». Certes, l'estimation du long est bien relative, mais je crois que,

caricaturalement, le roman ou le dictionnaire amoureux "de plage" est un livre de vacances, d'été, et ce pour toute la durée de ladite période de vide et d'oisiveté, et que, conséquemment, il est plutôt "conséquent", long : un gros volume dans un grand format, une longue intrigue policière signée d'un Mary Higgins Clark en grandes lettres ou encore une longue pérégrination psychologique marquée Éric-Emmanuel Schmitt ; en somme, un gros livre écrit par un auteur à trois initiales dont la taille de caractères surpasse bien souvent, en couverture, celle du titre. Vous comprenez dès lors que je m'apprête à vous parler de la couverture de l'objet que vous êtes en train de lire. Mais pour que le prologue en soit un et vous permette d'apprécier le type de drame s'appêtant à se jouer, il me faut retarder cette interprétation et écrire une parenthèse à propos de Babelio. En s'appliquant à réaliser leur slogan, « connectons nos bibliothèques », sans doute que le projet consistait à construire numériquement « la Bibliothèque de Babel », sinon comment comprendre le choix de ce nom ? Comment alors, ne pas penser, par rebond culturel, à celle décrite dans la nouvelle de Jorge Luis Borges ? Je m'interroge alors sur la mise en relation entre, d'une part, le choix de consacrer son travail à la littérature, et d'autre part, la décision de se réapproprier cette métaphore à propos d'une littérature systématique, insensée, déterminée. Au vu du logo' du site, il ne subsiste que peu de doute quant aux liens entre son nom, le mot bibliothèque et la tour de Babel biblique. Pourquoi faire le lien entre un projet de bibliothèque numérique et la métaphore de Borges où aucun livre n'est lisible et où aucun livre n'est plus à inventer puisque cette bibliothèque les contient tous, la bibliothèque de Babel proposant tous les livres passés et à venir dans des formes typographiques indéchiffrables ? Est-ce que ce site, fameux pour ses catalogues de *kitschisations* (ses compilations de citations, par exemple), est-ce que ce site littéraire est en fait anti-littérature, la rêvant morte, babylonienne, telle une prison insensée où personne ne se comprend ? Babel signifie « porte de Dieu », *bābilu*, et non « confusion » comme il est affirmé dans la version biblique hébraïque notée BBL ; ceci est proprement une confusion. C'est sans doute également cela et la satisfaction actuelle pour l'à peu près qui aura guidé Babelio dans son choix de nom. Ce site n'est à priori pas religieux et son rêve n'est donc pas d'atteindre Dieu par une porte construite grâce à l'addition exhaustive des livres et des bibliothèques du monde. La « communauté de catalogage culturel » s'étant nommée Babelio – sans doute d'abord parce que, phonétiquement, cela ressemble à biblio – a pour projet de construire une « babéliotheque » numérique car elle doit être caricaturalement animée par le rêve de tout bon informaticien (et chacun aime répondre à sa caricature permissive), celui de l'exhaustivité, du catalogage de tout en un seul endroit, sur une seule carte mémoire, et ce quand bien même cela serait insensé. Dans ce rêve aux allures d'anti-utopie réalisée, le symbole biblique de Babel semble être devenu synonyme de diversité positive, comme un label de biodiversité – qualité consensuellement comprise comme positive actuellement. À

présent fait ce crochet à propos du nom des choses, et en annonçant encore que c'est à ce genre d'interprétations de détails esthétiques que se livrera une grande partie de ce livre, revenons-en à la compréhension de sa forme. Avec Sous-Réalisme, cet objet a essayé d'avoir des allures de livre passe-temps, de livre de vacances, à la seule fin d'essayer, dans un geste désespéré, de connaître un énorme succès de librairie et d'être lu de presque tous. Sans moins de désespoir, mais avec peut-être moins de grossières ironies, la forme donnée à cet objet fait de lui le support-vecteur d'une réflexion à propos du statut social des objets livres, dialoguant ainsi avec des problématiques particulières à la première partie du récit ; ce n'est même pas un livre, ou alors si, c'est plus qu'un livre, c'est un re-livre, une représentation, un décor singeant l'image de l'image-type du livre de vacances... idéal bien sûr, et pour qui voudra le comprendre de manière terre à terre, idéal comme presse-papier, bloc-porte ou déco' de bibliothèque. La combinaison 1^{ère} et 4^{ème} de couverture formant une image titrée « Gothique sous couverture romane : esthétisation sous-réaliste du mauvais goût » est en fait très, voire trop didactique puisqu'elle se veut être un reflet troublé, une déformation potentiellement transformante de la caricature du livre de vacances, et donc de l'existence du livre de vacances. La piscine et la mer sont là, la plage et ses livres ne peuvent pas être bien loin ; le coucher de soleil annonce le temps de la lecture assommante, autant qu'une torride ambiance d'enquête sensuelle, un polar affriolant au goût du passe-temps actuel ; le nom de l'auteur se compose de trois initiales ce qui, comme ses consonances anglo-saxonnes, est un gage de qualité ; une hiérarchie dimensionnelle est typographiquement établie, favorisant le nom de l'auteur plutôt que le titre de l'ouvrage ; etc. Tout y est, et même, je crois, qu'il y en a un peu trop, assez pour créer une distance par la répétition exagérée des reflets et des troubles par exemple, et bien sûr aussi par l'incongrue présence en 1^{ère} de couverture d'un jeu passe-temps. Comme une singerie critique du mauvais goût, en tant qu'esthétisation réaliste, je ne dirais pas que cette image n'est pas à mon goût, au contraire. Réaliste, elle résulte d'une construction singulière esthétisante, c'est-à-dire accordant avec cohérence "un fond et une forme". Le mauvais goût – problème "des plus majeurs" de ce texte – s'y retrouve donc mis en image dans une version à distance – autre "centre" d'intérêt particulièrement particulier de ce texte –, une version contre-utopique, de celle jouant intentionnellement avec les codes d'un dégoût singulier afin, sinon de les déconstruire, au moins d'en exposer l'agencement, l'habitude visuelle et ses symboles sémantiques, la normalisation esthétique d'un "type" ici moralement "mis en relief" (devenant dès lors un "stéréotype") et les jugements éthiques à propos de celui-ci. Si ce livre a à voir avec les vacances, son ambition n'est pas d'en combler le vide, mais plutôt de disjoindre l'évidence entre livre et passe-temps et, plus loin encore, critiquer l'idée, le nom même de vacances : la culture n'occupe pas la vacuité, elle n'a rien à voir avec la vacance, au contraire, elle engage, puissante, véhémence, elle construit, elle

dramatise, elle motive, et ce à l'inverse de son image et usage dominant actuellement de repos, sérénité, quiétude ou encore divertissement. Cette image s'affiche manifestement comme un reflet troublé aspirant à être troublant, à jouer les trouble-fête là où règne l'habitude esthétique ; cela ricoche plastiquement de la surface de la piscine à la silhouette reflétée en sautant sur les dédoublements formels et la présence d'un feu d'artifices diurne et donc artificiel. Dans un jeu de miroir caricatural (littéralement grossissant et conséquemment déformant ou plutôt reformant, comme une réalité transformée en une autre et non en une irréalité), se voulant littéralement et moralement réflexif, l'image recouvrant le livre a été composée "à partir" d'une autre, piochée sur internet grâce au fameux outil de recherche d'images du moteur de recherche globalisé et globalisant Google. Singeant alors la ridicule stratégie médiatique du jeu avec le droit à l'image "commerciale, d'auteur et autres", faisant "écho" à nombre d'images diffusées, relayées, "replayées", retransmises par le monde iconique médiatique dominant aux exigences de représentation bien faibles (n'accordant aucune importance aux dissymétries d'un visage par exemple), s'exposant tel le mot ambulance sur le capot d'une camionnette aux sirènes hurlantes, c'est-à-dire à lire "au rétro-viseur", cette image de couverture en est un miroir d'une autre – sans doute soumise aux droits d'auteur – "disponible" à l'entrée "image zen". L'intérêt étant, à l'inverse de l'évidence, de donner à voir qu'il serait absurde de considérer qu'elle en est un plagiat, une usurpation, sinon seulement comme le sont toutes les productions culturelles, à moins de ne pas exister en devenant illisibles, impensables même : le format est différent, son orientation aussi, tout comme le grain et les couleurs, les contrastes ne sont pas les mêmes, les motifs ont été transformés, comme l'atmosphère zen qui est devenue chaude et ringarde (ce dont les images zen, avec d'autres symboles, d'autres référents, font aussi preuve, mais d'un ringard d'un autre style et ce toujours relativement à mon réalisme, à mon goût et à ma mode) comme une soirée de polar. Enfin, l'usage de cette image est transformé, ses intentions, ses motifs éthiques sont différents de celle dont elle est littéralement partie (ailleurs). Il s'agit, terme à terme, d'une autre image, une autre représentation qui ne peut s'extirper du fait d'être au moins une représentation de représentation, sinon, encore une fois, à être inintelligible et presque invisible en tant qu'image partageable. Ou alors, comme dans le rêve exhaustif et sclérosant de la Bibliothèque de Babel, lu positivement par la *kitschisation* actuelle numérique, on ne peut plus fabriquer d'images sans devoir légalement des droits d'auteur à quelqu'un, et ce depuis que les droits d'auteur existent, sinon de manière rétroactive, depuis toujours, depuis la mythique deuxième image. J'exposerai plus avant, bien entendu, ce problème d'habitude culturelle, l'accoutumance au mythe de l'originalité et la croyance en une possible propriété intellectuelle. Justement, le dessin à relier de la 1^{ère} de couverture vous donnant à voir l'un des, sinon le personnage finalement principal de ma critique déconstructiviste de l'esthétique

dominante actuelle, le symbole antithétique de mon projet propositionnel, dessiné selon cette nécessaire règle culturelle dialogique. C'est aussi "bête" que le fonctionnement d'une métaphore, si vous ne reconnaissez pas le dessin de ce personnage, s'il ne vous évoque pas un symbole culturel, si vous ne comprenez pas la référence métaphorique, vous allez avoir schtroumpfement du mal, ou plutôt vous ne pourrez schtroumpfement pas comprendre sa fonction allégorique : c'est ainsi que se construisent, "se créent" la culture, les nouveaux objets, les représentations, les références culturelles en devenir ; de plagiat en plagiat comme d'aucuns les nommeraient.

Afin de donner à comprendre ma vision de la culture actuelle, comme ma construction projective, je ne procéderai, pour ainsi dire, que par cela, suivant ce mécanisme de prélèvement culturel partiel annoncé comme partiel et énoncé comme finalisé vers un type de transformation particulière. Je ne crois d'ailleurs pas qu'il puisse en être autrement, mais seulement qu'il est possible de le cacher, de faire passer pour donnés et exhaustifs ses faits fabriqués et situés, voire situationnés. Ainsi, il est souvent écrit dans le texte suivant "un temps où l'on fait [ça comme ça]", "une époque [comme ci]", "une société que je dirais [affirmativement quelque chose]". Alors, je dois justement affirmer – ce que je referai encore à maintes reprises – qu'il ne s'agit que du fameux, du "on dit", et surtout, strictement, du "je vois que l'on dit que" dont je parle, que de ce que j'ai étudié comme le fameux majoritaire d'après moi. Là encore, sans qu'il ne soit possible de s'en extirper – sinon à entretenir un mythe soit naturaliste, soit réductionniste, et donc en contradiction visible et symbolique d'avec les processus de production de connaissances – mes études sont singulières. La civilisation, même globalisée, même celle du pluri-traditionnalisme *festivisé* que je regarde, n'est pas homogène au sens où mes petites descriptions partielles et partiales ne pourront jamais en dire toute la complexité. Mais tout en même temps, bien que n'ayant aucune prétention à l'explication, je prétends au systémique, c'est-à-dire à la description totale d'un système esthétique (éthique et plastique) et ce motivé par l'idée que je ne suis pas le seul à lire, et surtout à vouloir lire (mais absolument pas à pouvoir lire car cela n'exclurait personne) ainsi les mécanismes de puissance artistiques et culturels actuels (disons entre 1990 et 2015 ou 2016, et plus particulièrement entre 2000 et 2015) et à vouloir en débattre à des fins de complexification. À ce sujet, le présent ouvrage expose "un certain nombre" de ce que d'aucuns nommeraient anecdotes. Effectivement, pour étayer ma thèse par des illustrations et des contextualisations exemplaires, j'ai fait feu ou même flèche de tout bois. Mais pour ne pas user d'une langue de la même essence, je dois affirmer que je n'ai aucune culture de réserve, que je n'ai pas puisé dans mes provisions ni constitué de stères culturels, pas même la moitié d'un ; pas de mystères, je n'ai fait que chercher ponctuellement mes exemples au fil de ma construction textuelle. C'est ainsi que je veux pratiquer (malgré le fait qu'effectivement, je me souviens

de certaines choses et que, comme tout un chacun, j'ai mémorisé certaines anecdotes culturelles) la culture, ses productions d'objets à pratiquer, à utiliser et ce dans un sens différent de la définition de la Culture exposée ci après en tant que conception dominante. Ainsi, il est fort à parier que lors d'un débat à propos des thèses de cette thèse – que je souhaite donc ardemment réussir à amorcer ne serait-ce que rarement –, je fasse quasiment preuve d'ignorance quant aux anecdotes dont je me sers, ni plus ni moins que pour donner à comprendre mes pensées au moment de leur verbalisation.

Ce texte est long, sans aucun doute, il fait usage de beaucoup d'anecdotes, de beaucoup de détails agencés. Ainsi, je défendrai plus tard l'idée que ce texte est dramatique au sens d'une mise en action narrative, comme une sorte de roman. Mais afin d'être plus juste, par détournement, par réappropriation finalisée usant d'ironie, je nommerai ce roman comme ce qui figure sur la couverture : un gothique. Par l'usage d'énormes caricatures, d'anachronismes et même de théories d'histoire de l'art n'ayant plus cours aujourd'hui, je dirais qu'à la manière d'une architecture gothique, cette construction textuelle est ornée et composée de très nombreux détails (elle est baroque depuis tout l'artifice de l'imitation rocailleuse du terme et son origine péjorative, mais à choisir cette autre période, mon jeu de mots avec roman serait perdu...). En tant que gothique, ce roman a abandonné la sobriété, l'austérité, la réduction propre à l'architecture romane ; il est structuré par des détails ciselés. De plus, c'est une production de goths au sens allégorique issu de la Renaissance : une production de barbares contrefaisant, contredisant et contrevenant aux règles canoniques de l'Empire Romain. Alors que je regarde la bande annonce de « Kung-fu Panda 3 » en ce début d'année 2016, je vois une production de l'industrie culturelle dominante n'ayant aucune volonté de transformer la normalisation actuelle. Alors que le grand méchant du dessin animé veut exposer ses intentions – les pourquoi et les comment de son combat destructeur –, le héros le coupe sans cesse afin de créer une situation comique usant de références (de plagiat ?) à cette scène cinématographique récurrente faisant des méchants des individus bien bavards et bien raisonnés. Il lui coupe alors la parole par l'expression "*shit chat*" que l'on pourrait traduire par l'expression française également dénigrante à l'endroit du discours "bla bla", que les producteurs ont traduit par un « tu jacasses », et que, littéralement, il faudrait traduire par "conversation de merde". Il est fort possible qu'à l'esprit de certains lecteurs, ce texte ne soit que trop longues palabres, que *shit chat* et bla bla d'intello' : c'est en grande partie pour contredire cela que j'ai écrit, que j'ai écrit comme cela, et que j'ai tant écrit.

Je ne l'ai pas fait (je peux vous le confier puisque le texte suivant est déjà écrit au moment de la rédaction de son prologue), mais pour vous donner une idée de ce que vous vous apprêtez à lire, c'est par l'étude d'un Kung-fu Panda ou de l'Apple watch que je procéderai. [L'Apple watch, cette "smart montre", connectée et

synchronisée, est un objet incarnant presque parfaitement l'hétérotopisme¹ de notre mode actuelle, un projet d'anti-utopie réalisé et apprécié positivement malgré le fait que quasiment tous les récits d'anticipation critique (les fameuses contre-utopies littéraires ou cinématographiques, par exemple) l'ont rêvé : elle mesure votre rythme cardiaque, impulse des vibrations pour vous notifier l'arrivée d'un message Twitter et, associé à une multitude d'autres applications de domotique communicationnelle, elle le fait dans une "sobriété esthétique", un design de la pureté technologique essentiel et efficace au (mauvais) goût d'aujourd'hui. C'est en étudiant la mode actuelle consistant (par exemple, dans les récits fictionnels en bandes dessinées cinématographiques ou encore montés en séries TV) à faire dialoguer le protagoniste et son "hallucination", avec une lucidité scientifiée "moderne", avec un *réalisme* médical où l'hallucination répète à l'autre "mais tu sais, je ne suis que le fruit de ton imagination, ne t'en prends pas à moi", que je décrirai notre esthétique. C'est la description des tueurs comme des sortes d'êtres forts et fort fascinants dans la multitude des séries froides TV post Sherlock Holmes analysant avec un scientisme normal les psychologies essentialisées (où, par exemple, le lucide inspecteur-profiler-consultant-médium-*réaliste* observe un suspect et l'innocente d'un coup d'œil en le jugeant trop faible pour être un tueur), c'est cela, ou plutôt ce genre d'anecdotes qui seront les ingrédients de mon argumentation contre-mode actuelle de l'esthétique essentialiste.

Bien que très rarement dans ce texte j'évoque quelques rencontres dont j'ai extrait des paroles rapportées – que j'ai pris soin de ne pas relater entourées de guillemets "de citation" mais de ceux modérateurs afin de ne pas compromettre une pensée que mon souvenir aura "falsifiée" –, je n'ai pas procédé par interviews ou entretiens pour forger mes points de vue critiques. Ce travail d'argumentation n'est pas psychologique, il ne s'agit pas d'y comprendre des personnes, des individus et leur complexité. Plus loin encore, et avec un soupçon de "provocation" afin de marquer le type de champ d'investigation que vous allez arpenter, je dirais qu'il ne s'agit pas non plus d'y comprendre des objets culturels et/ou artistiques, car alors les études produites auraient été différentes. J'ai joué à être une sorte d'anti-"ethnologue à petit chapeau" : je ne suis allé observer objectivement rien du tout, ou presque. Les anecdotes, les échantillons partiels et partiiaux d'études esthétiques, les citations écrites que je retranscris ne sont que de la matière que je manipule pour dire ma thèse. C'est pourquoi j'ai préféré (le plus souvent) les énoncés verbalisés écrits aux autres types de matériaux afin de ne trahir la complexité de la pensée de personne et ce en pouvant situer un moment, un

1 Après plusieurs pages de prologue, je me résous à une petite note afin peut-être de vous rassurer et vous donner envie de lire la suite car effectivement, j'use ici de beaucoup de mots particuliers sans en donner les raisons et les connotations, ce qui rend ce texte, au moins en partie, inintelligible. Mais en fait, bien entendu, le texte suivant n'est fait que de longues définitions donnant à comprendre ces choix de vocabulaire. Ce pré-chapitre est un récit d'anté-cipation que j'écris en sachant que tout ce qui y est tacite est en fait élaboré avec détails quelque part entre l'introduction et la conclusion de cette thèse.

contexte de déclaration fait en con-science : l'individu en question sait qu'il écrit pour être lu ou parle pour être entendu, tout comme ses lecteurs (même ceux ne lisant que les bribes de citations dont je me sers) le savent ; ils savent quand, où et comment il le fait, sachant qu'il s'agit strictement d'énoncés situés et jamais de déclarations testamentaires (attestant authentiquement), de lettres ou de l'œuvre totale de l'individu cité que j'aurais osé résumer. Je crois n'avoir fait que construire, littéralement tisser, un contexte pour l'ensemble de mes matériaux anecdotiques, n'avoir fait que chercher à les mettre en cohérence singulière afin de vous donner à comprendre pour quoi je les utilise. Alors, bien entendu, je les ai dé- et re-territorialisés, ce qui me permet, je crois, de pouvoir déconstruire intelligemment toutes les attaques normalement habituelles consistant à s'offusquer d'un "mais vous sortez les choses de leur contexte !" Oui, c'est vrai, et je les ai même forcées à entrer dans un autre. Il n'est pas question pour moi de prétendre à l'impertinent – car insensé – projet d'énoncer la vérité vraie des choses (notez que, bien qu'étant un projet insensé, la déclaration inverse est très signifiante esthétiquement parlant : l'insensé a du sens). Ce récit est *irréaliste*. J'y tire des plans sur la comète et j'y bâtis des châteaux en Espagne, et cela en contradiction donc avec la normalisation actuelle *réaliste* ayant digéré la multitude et même la pluralité des réalités au point d'être capable de déclarer son "réalisme" comme l'existence d'un réel unique que la recherche scientifique travaillerait à découvrir.

Bien plus tard dans ce texte, au chapitre pré-défini « Faire œuvre de palinodie », sachant qu'il y est question de réécriture, vous pourrez lire une étude politique et plastique d'une partie des œuvres des frères Chapman. Afin de faire œuvre de science, et donc, à mon sens, de partager mes études et de les mettre à l'épreuve des critiques, j'envoyais, le 15 novembre 2014, un morceau de ce texte quelque peu remanié à la revue « Le Cahier des Arts » de l'université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan, en Côte d'Ivoire, et en particulier au Dr Koffi Célestin Yao, d'après la signature de ses mails. Comme je l'écrivais dans mon dernier mail à son adresse : « [...] je dois simplement vous remercier de m'avoir, par cette instruction, apporté une matière exemplaire pour mon travail de recherche quant à la définition normative de l'expression de la recherche créative sclérosant la recherche elle-même. Mieux qu'une ineptie de TF1 productions ou de je ne sais quel "magazine people" (d'après votre relecteur) [car dans cet article et dans cette dispute, il était question de matière en partie extraite de références "extra-universitaires"], je n'aurais pu rêver que quelqu'un ose déclarer de telles choses : [...] si je n'en avais pas maintenant la preuve écrite, l'énoncé de telles verbalisations morales m'aurait été reproché comme trop caricatural, trop exagéré pour être vrai. » Je vous passe quelques détails financiers (puisque la revue voulait me faire payer « l'instruction » de mon texte) ou encore le reproche fait à mon article en tant que « trop court », alors que je m'étais évertué à le réduire pour le faire rentrer dans le format imposé (mais leur "sergent-instructeur" n'avait pas dû

lire leurs instructions... ce que j'ai dû leur re-stipuler), et voilà ce que le professeur d'université agréé ayant instruit mon texte déclara : « [...] le style n'est pas très convenable, à force de ne devoir servir que dans des magazines people friands de tant de jargon et de phrases approximatives, quand elles ne sont pas affranchies des règles de la syntaxe. L'auteur a recouru à un "je", "moi", "me", avec une typographie (guillemets, crochets, italiques, organisation, anecdotes superflues, etc.) excessive qui sature l'argumentation et inquiète l'orthodoxie stylistique supposée renvoyer à un discours écrit et scientifique. Dans l'ensemble, cet article qui souffre de tant de problèmes de fond que de forme devra être ré-écrit dans son entièreté, avec une rigueur plus affirmée et soumise à la convention en la matière. » Alors oui, dès le début, dès le titre de l'article « Le choix funéraire ou la vétusté de l'expression Art Engagé "re-jouet" par la danse macabre des Chapman à l'œuvre de l'épistémè actuelle », j'ai voulu que se joue l'indissociabilité du fond et de la forme, pensant qu'à dire différemment, avec des mots, des tournures et des longueurs inhabituelles, inconvenantes, on dit tout bêtement autre chose. « Causerie amicale », « style oral », « phrase peu orthodoxe », et mieux « ??? », voilà à quels commentaires j'ai dû répondre. Dr Koffi Célestin Yao n'apprécia guère que je compare un tel instructeur à un « sergent-instructeur » ou à une « mère supérieure de l'orthodoxie qui semble fonder l'école à laquelle se rattache [le] Cahier des Arts », ou encore que je précise que « ce monsieur l'instructeur aime à parler de syntaxe et de typographie convenable. Sachez lui rappeler que l'addition de points d'interrogation ne fait pas commentaire, surtout quand ceux-ci ne sont pas accompagnés de phonèmes agencés pour signifier quelque chose d'intelligible dans une langue particulière », et enfin, que je déclare que « cette instruction me semble au bas mot être une blague, et pour finir sur le même ton que celle-ci, sachez prévenir votre maître que j'ai quitté le séminaire et que je n'assisterai pas ce dimanche à la messe dans son immeuble orthodoxe (évidemment ici, l'étymologie des vocables employés doit pouvoir éclairer la signification de la farce... mais bon, je ne me fais pas spécialement d'illusion là-dessus). » Il y avait tout dans cette instruction ! Les anecdotes, le superflu, l'excès, la typographie, la mise en page, le vocabulaire, la provenance des objets cités... il y avait des reproches académiques à propos de tout ce que je défends dans ma construction scientifique. Oui, effectivement, comme je le répéterai plusieurs fois dans ce texte, je crois que les références culturelles mobilisées ne doivent pas être *censées* par un académisme, des normes, ou d'autres conventions nécessaires fantasmées par Koffi & Co et la scientification actuelle, mais *sensées* par l'argumentation. J'ai donc eu recours à des blogs, à Wikipédia, à Google images, à TF1, au magazine de la SNCF, au moins autant qu'à de nobles références que je ne saurais citer sans risquer de faire affront, par logique dichotomique légitimiste ridicule, à celles qui ne voudraient pas y participer et aux autres que j'aurais omis de citer. Le superflu – que j'aime à nommer le "superflux" – est une caractéristique de mon style d'écriture à n'en pas

douter, et ainsi avec excès, afin de sortir de l'habitude inattentive et manifester le sens de ces anecdotes, je mets en page comme en scène des jugements singuliers au regard d'un monde culturel et artistique que je ne peux dire que depuis moi, qu'avec l'affirmation du « je », n'en déplaise aux universalistes instructeurs. Je terminais mon mail en proposant à Dr Koffi Célestin Yao de ne pas lire ma réponse comme une réaction non finalisée, mais comme la poursuite d'un dialogue en potentiel devenir. Il me répondit que « cependant, votre virulente réaction n'est pas utile en science. Je vous cite : "Un travail de recherche doit inquiéter, mettre en mouvement les doctrines considérées comme normes de la vérité – autrement dit, toute orthodoxie – et c'est là la seule orthodoxie valable de la recherche : être tout bêtement de la recherche et non l'application du déjà trouvé." Pourquoi pensez-vous que cette règle ou orthodoxie que vous brandissez ne s'applique pas à vous ? » J'avoue ne pas avoir compris comment cette déclaration qu'il aura pris soin de citer peut ne pas être utile en science, et si c'est cela la virulence, alors je veux l'être. Nous nous quittâmes quittes d'avoir chacun affirmé notre distinction éthique, mais malheureusement sans se comprendre, je crois. C'est pourquoi je vous ai relaté cela ici, afin d'éviter au "maximum" ce genre de méprise. D'après ma définition de la science comme *la création de lieux et de moments de partage de points de vue singuliers (de croyances, d'opinions) afin de construire collectivement un savoir commun au groupe d'individus critique (selon des critères et motivés par la critique) volontairement et finalement constitué* [d'ailleurs, malgré la paraphrase, j'ose affirmer que cette définition de la science a été élaborée collectivement], d'après ma conception de l'esthétique et de l'indissociabilité entre fond et forme, si vous partagez les croyances orthodoxes de Koffi & Co et que vous ne voulez pas les mettre en dialogue, ce texte vous sera certainement étranger au sens d'une langue inintelligible. "Pour finir d'épiloguer" à ce propos, je ne voudrais pas que l'on se méprenne. Ce n'est pas (contrairement à ce que certains m'auront dit) parce qu'il s'agissait d'une université de Côte d'Ivoire – que la caricature dira "d'Afrique" – que nous nous sommes trouvés étrangers. Non, j'ai lu ces personnes comme très éloignées de moi mais comme très proches de beaucoup "d'européens" et de strasbourgeois, par exemple. "Soumettre" cet article à Abidjan pouvait paraître incongru – "mais pourquoi diable s'est-il mis en relation avec eux ?!" – mais justement, c'est parce qu'ici, il n'est aucunement question de catégorisation nationale (ayant pourtant ridiculement cours actuellement).

En 2015, j'ai proposé un article intitulé « 1984, Foucault, Contre-hétérotopie » à une revue strasbourgeoise nommée « Strathèse ». L'histoire se finira par une publication dans le 3^{ème} numéro de la revue, en 2016. "Sans épiloguer" là-dessus – car l'article en question est présent dans le texte qui va suivre, au chapitre « Défricher : topies et utopies », et qu'un morceau des commentaires y est déjà commenté –, je citerai le premier relecteur l'ayant « expertisé » : « Vous commencez votre article comme un roman et vous vous trompez. Cet article est

publié dans une revue scientifique. Ce que de nombreux français hélas ne comprennent pas, c'est qu'ils doivent abandonner la part narcissique d'eux-mêmes qui est gratifiée par leur style, au profit de la compréhension du lecteur. » Je dois exister comme une caricature de français puisque, effectivement, mon argumentation est dramatisée, mise en récit anecdotique et systémique afin, non pas de me flatter, mais d'essayer de donner à comprendre des visions singulières à d'autres singularités. En même temps, l'expert me rappelait : « N'oubliez jamais, un article ne doit pas être pédant, il doit se mettre à la hauteur du lecteur, l'aider et parfois lui mâcher le travail. », et à ce propos, bien entendu, l'on ne s'entend pas : je ne vous mâcherai rien car je crois en vos maxillaires ! Pour répondre à mes morsures, je suis sûr que vous n'avez besoin d'aucune aide. « En dehors de tous ces points [il a] beaucoup aimé [cet] article. » Alors, bien que les désaccords soient loin de l'anodin, cela n'empêcha pas l'échange scientifique. Puis vint la deuxième relecture, celle de Maurice Blanc, professeur émérite de sociologie à l'université de Strasbourg et coordinateur de ce numéro sur Foucault. C'est là, avant de finalement décider "d'un commun accord" de publier une "version « je »", que le comité de rédaction pensa proposer des « améliorations », « seulement formelles » au texte en remplaçant les « je » par des « nous », en découpant « les phrases trop longues », en supprimant « l'inutile » et en « rendant le texte plus affirmatif » afin d'effacer mes prudences quant à l'interprétation d'autres auteurs, ici Foucault. La dispute fut virulente, encore, et bien plus longue qu'avec « Le Cahier des Arts », mais elle fut surtout plus constructive, ou même strictement constructive. Étrangement, malgré l'écart de "résultat" entre les deux échanges, une nature et des raisons bien communes, bien normales, les lient. Partout, d'Abidjan à Strasbourg en passant par ailleurs et là-bas aussi, la scientification normale agit comme un rouleau compresseur simplificateur et neutralisant, déresponsabilisant et dé-finalisant ; je ne joue pas ce jeu.

Afin de constituer le jury de cette thèse, Nathalie Heinich fut contactée et l'invitation accompagnée d'un extrait de texte, en l'occurrence l'introduction de la deuxième partie à propos du flou artistique et des putois notamment. Elle répondit à mon directeur : « Cher collègue, je vous remercie de votre invitation, que je vais toutefois devoir décliner. Faisant beaucoup d'efforts pour que la thèse de doctorat soit considérée et pratiquée comme un exercice de production de savoir et non pas d'opinion, je ne pourrais pas, vous le comprenez, cautionner par ma présence au jury un exercice certes brillant et bien écrit [...], mais qui tient plus de l'essai polémique que de la thèse. [...] » Je comprends sans doute très bien cette déclaration, à ceci près que, toujours avec la même définition constructiviste de la science comme un partage critique de points de vue, je ne sais pas imaginer des savoirs qui ne seraient pas des croyances, des opinions, certes travaillées, mises à l'épreuve collective, mais des opinions tout de même. Je considère ainsi la thèse, sa soutenance et plus généralement tout acte scientifique comme différents de la

caution, de l'adoubement. Si je partage l'idée liant effort – et même « beaucoup d'efforts » – et thèse de doctorat, sans doute voudrais-je défendre les débats scientifiques plutôt que le cloisonnement poli (Nathalie Heinich invoquant les potentielles différences d'approches disciplinaires pour justifier son jugement de goût) ; je revendique produire un objet à destination scientifique, ayant pour projet d'être scientifiquement fonctionnel, et si cela semble une aberration épistémologique pour un autre individu aux prétentions tout aussi scientifiques, pourquoi n'agirait-il pas de manière à se servir de mon travail, de sa déconstruction, pour étayer son combat de scientification qu'ici, je crois, normale et anti-opinion ? Toujours animé par mon rôle d'anti-"ethnologue à petit chapeau colonial", j'aurais pu titrer ce prologue avec une quantité incommensurable d'ironie et un soupçon de faux mauvais goût par un "Heinich Koffi, ça m'a saoulé" ou encore par "Un Koffi Blanc bien serré s'il vous plaît"... et ce afin d'affirmer, par l'usage d'une distance d'au moins un, sinon deux degrés vis-à-vis du 1^{er}, que si les débats scientifiques sont les seules conséquences désirées de et par cette étude critique, ce n'est jamais *ad hominem*, jamais par *argumentum ad hominem* que je procède (« à l'homme » ou « argument à l'homme », à son adresse, afin de le décrédibiliser lui et sa thèse). J'oserais dire, en dehors de l'usage courant de cette locution, que c'est *ad rem*, une argumentation « par les faits » que j'utilise. Seulement, c'est par faits littéraux, donc fabriqués, que je travaille – non que je me fiche d'eux, je me fiche par contre d'avoir "plus ou moins raison" que Koffi Célestin Yao, Nathalie Heinich ou encore Maurice Blanc [et, à priori, eux également s'en fichent, mais peut-être penseraient-ils en me lisant que cette compétition m'importe]. Cette thèse n'est pas un tribunal, il n'est aucun tribut à payer ni aucune tribu à attaquer. Je m'étonne beaucoup du fait, ridicule sans doute, qu'après 2 500 ans ou même disons 2 000 ans de débats au sein d'une civilisation post-romaine (aux origines plurielles et aujourd'hui globalisée), de débats entre intellectuels et autres penseurs spécialisés justement dans ces débats – agissant certes avec des motifs différents mais, grossièrement, avec les mêmes mécanismes de pensée ayant pour base fondamentale et *sine qua non* pour un débat, que l'argumentation se doit d'être raisonnée, étayée et donc construite pour être exposée à d'autres afin d'en construire une neuve –, je m'étonne qu'après tout ce temps et ces manières communes donc [et sans considérer une fin naturelle ou un progrès de l'histoire], des arguments non constructivistes puissent être avancés. Comment est-ce encore possible, ou même comment est-ce possible, comment peut-on se sortir d'un débat en invoquant une nécessité naturelle, une fatalité, une normalisation objective, réelle, vraie ou que sais-je encore (quelque chose d'antithétique d'avec l'idée même du débat scientifique) ? Sans vous en parler plus avant, je nommerai cela la *masterisation* et la peur (ou le soupçon) de cette *masterisation*. C'est bien cela que je voudrais évincer de votre lecture par ce prologue. Bien plus qu'une soumission, il s'agit de l'exposition d'une thèse systémique à propos de l'esthétique cherchant à

rendre consciemment nuls – ou plutôt à dire cela et à le proposer au débat – les jugements excrémentaux disant "ça, c'est de la merde", jetés à la "face de profils" facebookiens par un « j'aime » ou « j'aime pas », sans faire l'effort de donner à comprendre ses choix. Il ne s'agit en rien d'une exposition-présentation de savoirs-vrais, plus vrais que les autres, pouvant devenir leur *master* et les rendre esclaves.

La maxime préalable de cette thèse pourrait être la suivante : "Avec des si, on met Paris en bouteille et on construit des châteaux sur des comètes." Si l'expression "avec des si, on mettrait Paris en bouteille" sert « à dénoncer des spéculations sans fondement, donc aussi vaines qu'inutiles », depuis une position scientifique constructiviste, réaliste, *irréaliste*, intentionnaliste, rationaliste et même nominaliste, je dirais que cette expression utilisée dans son sens disqualificateur qualifie justement cette thèse. En dehors de la loi *réaliste* cosmique, au-delà des règles sociales et historiques ibériques, c'est bien seulement dans un cadre particulier, un paradigme, avec et depuis un point de vue singulier aux finalités exposées, que cette thèse fonctionne. Le premier critère de mise en intelligence avec ce texte est certainement le *Pari en bouteille*. Si le Pari pascalien visait à laisser entendre qu'il est plus profitable de parier sur l'existence de dieu [disant que, si vous y croyiez, vous êtes gagnant s'il existe tandis que ceux qui n'y croient pas sont perdants, et que vous êtes perdant s'il n'existe pas et ce avec la même valeur que les incroyants ayant gagné eux-aussi... le néant ; ces derniers sont deux fois perdants], alors le *Pari en bouteille* affirme qu'il est plus intéressant, plus profitable de parier que rien n'est déterminé, que tout est construit plutôt que le contraire. N'épiloguons toujours pas, mais précisons que le *Pari en bouteille* me fait dire que puisqu'à la fin, tous mes raisonnements butent à un moment sur un choix – soit tout est déterminé car il n'est pas cohérent, dans un jeu de cause à effet, que la détermination ne puisse être que partielle (et quand je dis "tout", je veux parler du sens des choses), soit tout (toujours le même "tout") est relatif à la construction intentionnelle et symbolique qu'on lui confère – puisque cela, il me faut faire un choix. Il me faut faire un pari, mettre en gage, gager, m'engager dans un choix, et puisque si le monde et son sens sont déterminés, le fait (ou plutôt le donné) même que je vous écrive cela est "quelque part" déterminé, alors choisir cette possibilité ne serait pas un choix. D'ailleurs, je ne saurais supporter cette idée. Je ne sais comment comprendre les chercheurs cherchant à démontrer, ou plutôt à révéler l'essentialité naturelle de nos comportements, leur socio-bio-détermination, et donc leur action de recherche par voie de conséquence. Cela me fait l'effet d'une suffocation. Mais pourquoi cherchent-ils ? Pourquoi travaillent-ils ? Comment vivent-ils ? Cela me semble intenable, incohérent, et sans doute (ce dont je doute) motivé par une mauvaise foi – à savoir par une foi absolue, une foi n'ayant pas conscience d'en être une, alors que je veux dire et écrire de bonne foi, d'une foi affirmée comme une croyance construite et finalisée. Pour ne pas exploser, je "sense" mon travail et vous le présente comme régi par le *Pari en bouteille*, le pari

du factice, du non naturel et même du faux, et ce de bonne foi alambiquée. Dès lors, tous les arguments ici présentés le seront d'après ce pari, ou autrement dit, ils seront tous discutables par contre-argumentation et certainement inintelligibles depuis une argumentation ontologique-essentialiste-*réaliste* que je crois littéralement anti scientifique, bien que mobilisée normalement par la scientification¹ actuelle. C'est avec un appétit de Gargamel que j'ai écrit cette construction intentionnelle d'interprétations, et n'oubliez pas, "une fois lu, ce livre sera du déjà vu".

Deux familles, distinctes en valeur,
Dans la belle Venise où nous plaçons notre catégorisation de l'art,
Doivent ne jamais être ici confondues,
Au risque de n'y plus rien comprendre.

Nous vous faisons grâce des naissances prédestinées,
Des étoiles contraires,
Du couple d'amoureux fatal,
Puisque ici tout n'est que choix à assumer.

Les terribles péripéties de la compréhension de l'acte culturel et artistique,
Comme de la définition de l'esthétique qui construit tout,
Absolument, relativement et de manière relativement absolue, synthétique, cohérente,
Vont en quelques pages vous être exposées sur cette scène.

Si vous daignez nous écouter patiemment,
Notre zèle s'efforcera de corriger notre insuffisance.²

-
- 1 À ce sujet justement, de manière bien plus approfondie, Sarah Calba a rédigé sa thèse de doctorat intitulée « Pourquoi sauver Willy ? Épistémologie synthétique de la prédiction en écologie des communautés » qui, exposée en 2014, a su faire la démonstration de la construction morale et idéologique de la forme des énoncés scientifiques ou autrement dit de l'existence d'une esthétique scientifiante actuelle normalisée qu'elle aura mise en relations contradictoires d'avec le projet de la science en tant qu'entreprise de construction dialogique de connaissances.
 - 2 (De bien) d'après le prologue de « Roméo et Juliette » par William Shakespeare.

Introduction

Venez autour de Venet faire un tour de rond-point qui tourne mal

« [...] ne demande pas pour qui sonne la fête ; elle sonne pour toi. »¹

Voilà ce qui doit résonner tout au long de cette lecture que vous venez de débiter. Mais avant de tendre l'oreille pour savoir si vous voulez l'entendre comme un tocsin ou comme un glas, avant que cela ne carillonne à l'heure de quelque part et surtout pour mettre la sourdine à cette harmonieuse métaphore sonore, je voudrais vous faire écouter la fin de l'histoire².

Il était une fois, ce qui doit bien marquer le caractère fugace de l'impression qui va être décrite. Il était une fois donc, en allant d'ailleurs vers la foire d'art contemporain strasbourgeoise ST-ART, à laquelle nous irons plus tard ensemble, j'ai observé la place de Bordeaux. Carrefour Nord-Est de la capitale alsacienne – auto proclamée depuis le début des années 90 (ou depuis 1570) « Capitale de Noël », mais cela est une autre histoire que l'on écrira plus tard –, cette place est en fait une sorte d'énorme rond-point où confluent le centre ville et la périphérie, vers l'autoroute, la banlieue, un parking relais. On y trouve un "ordinairement gigantesque complexe" collège-lycée au nom peu inspiré reprenant celui d'un militaire napoléonien³ déjà donné à la place centrale de la ville, comme si pour ce carrefour, ce simple lieu de passage, ce n'était pas la peine de chercher quelque chose de signifiant, de singulier puisque de toute manière "on n'y reste pas", "on y passe" comme VRP à l'hôtel Mercure, comme commercial à l'hôtel Hilton, comme conférencier au Palais des Congrès ou pour aller à une "foire-expo". Il m'a semblé que cette place était le cœur d'un "quartier des affaires dynamique" en projet dans les années 80 et qu'il est resté ainsi ; que l'arrivée du fameux tram strasbourgeois n'a fait que traverser, sans effet – car il est convenu de penser qu'il suffit d'apporter

1 Muray, « Après l'Histoire », p. 467.

2 Finalité ou finitude, Hegel, Kojève, Fukuyama ou Muray, nous verrons bien à la fin.

3 Kléber pour Jean-Baptiste Kléber, général français né à Strasbourg au milieu du 18^{ème} siècle. Il fait effectivement ses études à Strasbourg, ce qui justifierait le nom donné à l'établissement scolaire, sauf qu'il les fit au gymnase Jean-Sturm.

des transports en communs quelque part pour re-dynamiser les non-lieux ou décloisonner ; mais cela, encore une fois, est une autre histoire que l'on ne verra même pas ensemble ici, ou alors vraiment indirectement au moment où l'on s'attaquera à la *Démocratie culturelle*. À l'orient de ce terrain vague ou de ce terre plein central qu'est la place de Bordeaux, son double isométrique prend la forme d'un parking. Si l'on considère que la place de Bordeaux n'est pas qu'un terre-plein central mais bel et bien ce carrefour giratoire, alors les dimensions précisément approximatives de cet encore non-lieu sont 125 mètres du Nord au Sud et 40 mètres d'Est en Ouest (2 x 3 voies de circulation automobile + le terrain gazonné). Si un lieu est une portion de l'espace déterminé alors voilà la place de Bordeaux circonscrite dans ses dimensions. Mais pour ce qui est sa fonction, qu'en est-il ? Son double, sa transformation de symétrie axiale "rangée de 13 arbres" est donc un parking comptant environ 200 places. Plus qu'un parking, il est, d'après les indications de la carte du moteur de recherche hégémonique mondial, une partie de la place de Bordeaux. Ce lieu que nous essayons d'appréhender change alors de forme en s'élargissant de 100% et même de plus de 200% si on y ajoute les lignes de tramway, la route d'accès au lycée et son parking, encore. C'est-à-dire effectivement non plus 40 mètres mais 140 mètres d'Est en Ouest (ces mesures sont toujours arbitraires et approximatives, elles ne visent qu'à définir le lieu dit place de Bordeaux et par là comprendre sa fonction). « La splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. »¹ déclara Filippo Tommaso Marinetti entre autres, entre beaucoup d'autres mythifications de la violence et de la vitesse de sa future modernité. Et voilà qu'à regarder la place de Bordeaux, je me laisse prendre à la considérer comme une place futuriste ! Le point d'exclamation est de rigueur lorsqu'il est question de futurisme, d'ode aux avions, aux bateaux, aux trains et au véhicule de la puissance véloce de l'individu moderne : la voiture ! La voiture est reine sur la place de Bordeaux. Son parking et même ses parkings, si l'on se souvient du fameux et bien nommé parking "relais" de la sortie Nord-Ouest du rond-point, deviennent alors les stands et le paddock d'écuries individuelles dans l'attente du relais qui les fera entrer dans la course urbaine ; entre le Grand prix automobile de Monaco, les 24h du Mans et une épreuve de NASCAR, parcourant la ville en relais sur une piste ovale, la place de Bordeaux prend alors les allures d'un *Urban Challenge Racing*. Le tramway entre dans la course en ligne droite et son parcours se courbe sous l'effet de la vitesse en sortant de la place. Cette ligne dessine une dynamique et puissante tangente du terre-plein central. Elle est alors la forme même du futurisme. C'est au rythme des feux, frustrant et aiguisant la fureur des pilotes, que les bolides sont mis en orbite dans l'espace de l'arène aux formes d'un antique hippodrome. La place de *Burdigala* est un cirque, sa piste est effectivement oblongue et de forme allongée et surtout on y retrouve bien le *spina*, le mur central autour duquel les chars font la

1 Extrait du « Manifeste du Futurisme » publié dans Le Figaro le 20 février 1909.

course. Le *spina* de *Burdigala* (d'*Argentoratum*)¹ en est un, il est peu élevé, large de quelques mètres (40, ce qui est un peu large, je l'accorde) mais surtout orné de sa statue prestigieuse ! Stade olympique, les routes deviennent couloirs d'une compétition mécanique quotidienne et la pelouse semble pouvoir accueillir une antique comme une moderne épreuve de torsion de barres de fer d'un "certain-nombre-athlon" combinant alors sans doute course automobile de chars et de tram entre autres... Mais justement, si l'on se rapproche du résultat de l'épreuve de torsion de barres de fer, malgré la quasi exclusion du piéton de cette place, malgré tous les signes d'invitation à la vitesse et à la course, la splendeur moderne et futuriste désirée par l'écrivain fasciste Marinetti est étouffée par l'art décoratif contemporain.

Puisque nous sommes encore dans les premières lignes de ce texte, il est peut-être temps de marquer une pause non publicitaire dans cette première histoire et ce pour dire qu'effectivement, à ce stade (de l'écriture cette fois), deux auteurs ont été cités : Muray et Marinetti. Si j'étais lecteur de cette introduction, sachant que l'intérêt de celle-ci est de donner à comprendre la fin de l'histoire, de cette histoire, les pourquoi de la nécessité de ce récit, de donner le ton de ce travail, entendre résonner Marinetti à l'écho de Muray me laisserait prévoir peut-être que ce qui va suivre se joue dans une certaine tessiture, un son de cloche, une gamme esthétique-politique inquiétante. Attention ! Le titre de cette thèse, « Feux d'artifices de Bons Sentiments », pourrait être mal entendu s'il vous invite à placer cet écrit dans la lignée de la rébellion réactionnaire du 21^{ème} siècle qui s'est réapproprié notamment le néologisme des années 70 : « bien-pensance ». J'affirme que le relativisme moral sera combattu ici et que s'il apparaît au détour d'un doute ou d'une précaution intellectuelle ce sera par faiblesse et non par choix. "Bien entendu" ce travail étant dit et revendiqué comme de recherche, le relativisme au sens où aucune affirmation de vérité n'est absolue est relativement absolument indiscutable ici. Ce travail se veut être celui de la Critique de la Critique de la Critique ce qui nécessite de se confronter à des pensées antagonistes. La force de négation comme la nécessité des antagonismes seront donc des sujets majeurs de ce travail. Néanmoins, la qualification de fasciste à l'égard de Filippo Tommaso Marinetti n'a rien à voir avec la tendance anti-rébellion réactionnaire de notre siècle qui croit jeter l'opprobre à coups de « boulets rouges sur tout ce qui bouge »² à droite ou beaucoup trop à gauche en brandissant le spectre du fascisme et du totalitarisme. Fascisme ne veut pas rien dire, cela ne peut pas tout dire non plus. Dans cet écrit, autant qu'il sera possible au sens de la capacité, une importance sera donnée aux sens des mots ; voilà un beau truisme qui pourtant me semble souvent inopérant là où règne le "syndrome P'tit Bac" faisant du synonyme la définition en chaîne de tout. Fascisme

1 *Argentoratum* est le nom latin d'origine celtique de l'actuel Strasbourg, tout comme *Burdigala* est le nom romain de Bordeaux.

2 Paroles extraites de la chanson « À boulets rouges » de l'artiste Pierpoljak datant de 1997. L'intérêt de cette citation est d'affirmer qu'ici où il est question de questionner les politiques culturelles et la place du spectateur, il sera fait de nombreuses références à la culture dite populaire.

ne peut pas être la qualification de tout ce qui est mal au risque de ne plus pouvoir combattre ce que l'on juge justement comme moralement condamnable. « Par son caractère totalitaire, son pouvoir de nuisance, sa hargne morbide à vouloir éliminer l'Autre, son dégoût de l'Humain, le cancer ne peut s'apparenter qu'au fascisme. [...] »¹ Ce raccourci linguistico-moral, que Muray condamne avec humour en osant se moquer du pathétisme convenu des oraisons funèbres par la citation irrévérencieuse, interdit tout travail complexe de compréhension, travail qui ne peut pas ne pas être si l'on veut critiquer et cela constitue une étape incontournable dans n'importe quelle entreprise de construction. Non, Marinetti n'est pas un diable, un grand méchant loup ou un nazi – puisque soumis au fascisme de l'indétermination Petit Bac, nazi est synonyme de fasciste et de pas gentil –, Marinetti le poète italien prénommé Filippo Tommaso est l'un des 119 fondateurs, en mars 1919, des Faisceaux italiens de combat, les Fascistes ; un point c'est tout...

Cela étant dit, poursuivons l'histoire de l'observation de la place de Bordeaux. Les rêves futuristes de Marinetti ne prennent pas forme sur cette place, les feux ne brûlent ni ne dévorent quoi que ce soit, les damiers noir et blanc peints au sol à l'entrée et à la sortie du tramway de cette arène ne marquent pas les bornes d'une course de 130 mètres et il n'existe aucune référence à l'Antiquité romaine, pas même des dauphins s'abaissant à chaque tour de rond-point qui auraient pu plaire au fascisme du poète. Non, les feux sont tricolores et sont des agents de la sécurité routière tout comme les marquages bicolores au sol, et c'est bien une sculpture dite d'art contemporain qui est placée là pour décorer le cadre de vie et circonscrire la culture. Philippe Muray écrit, à propos des villes actualisées, « de la ville festivée » : « Ici, enfin, on peut être sûr, en effet, que l'on sera tranquille et qu'il ne se passera rien. Et que jamais personne, dans l'avenir, n'aura plus aucune occasion d'écrire, comme Balzac dans le début inoubliable de *La fille aux yeux d'or* : "Là, tout fume, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume. Jamais vie en aucun pays ne fut plus ardente, ni plus cuisante." Dans ce Paris post-historique on promet "un nouveau partage de l'espace public pour une coexistence plus harmonieuse des fonctions de la ville" ; ou encore "une circulation moins intense à vitesse réduite" ; et aussi "un accès plus facile des riverains à leur immeuble". »² Bien qu'animé par la même détestation des "associations en ligne de roller-internautes", militant sans véhémence, puisque sûr de leur bon droit, pour la mise en place d'une journée obligatoire "tous en baskets et en trottinette avec son casque connecté à Instagram", que feu Philippe Muray "se rassure", la ville n'est certes plus son

1 Muray, « Après l'Histoire », p. 264. Citation d'une « petite annonce de décès » lui permettant d'illustrer l'actuelle conception de la mort dans notre société qu'il voit post-historique et conséquemment, sans doute, d'illustrer en creux l'actuelle conception de la vie de cette société qui cauchemarde.

2 Ibid. (abréviation de la locution latine *Ibidem*, traductible par la courte expression "Au même endroit" que je préférerais utiliser dans ce texte afin de limiter les usages habituels aux symboliques contradictoires), p. 36.

fantasme de ville guerrière et ouvrière historique, mais que Marinetti "se console" également, j'écris car la ville, celle abritant la place de Bordeaux est belle et bien oxymoronique. Au jeu des citations de citations, de l'enchaînement des petites déperditions et dépréciations, j'ai déjà fait fort en citant Balzac par le truchement de Muray. Alors poursuivons un peu encore dans la retranscription parcellaire du texte de ce dernier pour affirmer que la ville actuelle n'est pas celle du rêve de Giono, qu'il n'est pas venu « le jour où les grands arbres crèveront les rues, où le poids des lianes fera crouler l'Obélisque et courber la Tour Eiffel [...] »¹. La ville n'est pas un ogre célinien ou une violente dynamique futuriste, elle n'est pas un gigantesque parc à thème², ce n'est pas le royaume de la randonnée ou de la balade, des poussettes et des déambulateurs, car la ville est tout ça à la fois. Et c'est là que l'on pourrait craindre la première occurrence d'un relativisme notoire. Mais lorsqu'il était une fois, quand j'ai regardé cette fameuse place, j'ai confirmé cette impression d'indétermination, d'une ville qui s'expose sans résulter d'une politique culturelle, d'une ville sans nom, sans qualification, simplement consensuelle, réformée pour concilier les paradoxes, oxymoronique, indéterminée. Et justement, magie de l'argumentation écrite, la sculpture implantée au centre du simple rond-point est une œuvre de Bernar Venet intitulée « Ligne indéterminée ». Cette sculpture fait partie du parc d'œuvres gérées par le CEAAC. C'est donc le site du Centre Européen d'Actions Artistiques Contemporaines qui nous donne les informations à son sujet : « L'installation de Bernar Venet "Ligne indéterminée" est installée à l'un des carrefours de circulation les plus fréquentés de Strasbourg, place de Bordeaux, sur une large pelouse. Haute de 7 mètres, cette torsade aléatoire noire est comme la matérialisation métallique du geste du sculpteur. [...] Acier peint – 7/11 m »³. D'après le cartel c'est une commande de la région Alsace datant de 1990 et l'œuvre fait partie d'un programme appelé « Route de l'art contemporain en Alsace ». Le cartel, c'est la petite plaque métallique installée au pied de l'œuvre, dans l'herbe, juste assez inclinée pour faciliter la lecture des informations concernant le travail artistique à celui qui aura décidé – d'après le CEAAC : « le passant, l'automobiliste, le cycliste ou le passager du tram »⁴ – de traverser le carrefour giratoire et oser s'approcher de la sculpture en franchissant la barrière psychologique, l'interdit déambulatoire urbain, la ligne rouge ou verte contraignant les randonnées civilisées, à savoir piétiner une surface végétale non balisée ou marcher sur une pelouse sans chemin ; bref, à priori pas grand-chose et tout un monde en même temps, rien que de l'herbe et un quatrième mur à abattre si l'on en croit l'un des fans de la sculpture, un certain kz19pg qui écrit, le 26 mars 2010, sur Kaléïdo'blog, « des news, de l'actu... la vie, quoi ! » : « La place de Bordeaux à Strasbourg, c'est un peu la porte d'Orléans à Paris, c'est-à-dire un point

1 "Au même endroit", pp. 36-37.

2 Même si des villes comme Venise par exemple le sont, elles, de gigantesques parcs à thème où l'on retrouve le même papier d'emballage cadeau dans toutes les boutiques de la cité touristique.

3 Informations trouvées sur le site internet officiel du CEAAC.

4 "Au même endroit"

d'accès majeur à l'autoroute A4 et un bouchon quasi continu. La photo ci-dessous a été prise après bien des essais, dans l'intervalle du flot de voitures entre les deux feux rouges qui régulent le trafic ! », ensuite il exprime l'importance et l'intérêt de cette œuvre d'art à ses yeux puis, « les choses ont en particulier basculé le jour où prenant mon courage à deux mains, je suis allé sur le terre-plein central où se trouve l'objet pour prendre des photos sous le regard moqueur de nombre d'automobilistes pour lesquels je représentais un spectacle de choix : "mais que fout donc ce type au milieu du carrefour !" »¹ Nous reviendrons peu après sur les différentes appréciations de cette œuvre et également sur le mot cartel, mais pour l'instant rappelons-nous qu'il était une fois, j'observais la place de Bordeaux, et tout à coup, je me suis senti comme découvrant un projet de quartier, un projet de construction ou plutôt de réaménagement d'un quartier. Mais je n'étais pas spécifiquement découvrant le projet de réaménagement du quartier dit européen que je traversais effectivement, mais découvrant un projet de réaménagement de ce type de quartier, à savoir justement, de ce type de non-lieu, qui, bien que déterminé approximativement dans sa spatialité physique, reste indéterminé dans ses spatialités esthétiques, culturelles, symboliques et donc sémantiques. Comprenez-moi bien, lorsque j'écris que je me suis senti comme découvrant un projet urbanistique, je dis que j'ai presque eu l'impression d'être dans une maquette, de traverser une maquette à échelle 1, une projection, une virtualité. Et ce qui m'a fait entrer dans cette visite virtuelle, c'est effectivement la sculpture centrale de la place. Attention, qu'il n'y ait pas de malentendu, ce jour-là, durant cette impression fugace, ce n'est pas la puissance, au sens propre ou faible de capacité de l'œuvre d'art, ce n'est pas tout le travail conceptuel d'abstraction voire de substraction qui m'a permis de me « prendre à imaginer où la ligne pourrait se poursuivre, comment son indétermination pourrait suivre son chemin courbe dans l'espace de la place de Bordeaux »². Non, il n'était pas question de stimulante potentialité, de mise en mouvement et d'incroyablement juste représentation du devenir perpétuel d'un "quartier vivant". Je n'ai pas su voir ce qu'Élisabeth a publié le 9 avril 2006 à 1h à propos de l'indétermination sur le blog de « l'association de l'art à l'œuvre » : « En ville, rares sont les itinéraires involontairement indéterminés qui permettent la flânerie. Or, Bernar Venet installe au milieu de la place de Bordeaux à Strasbourg une ligne indéterminée : une ligne dans l'espace, comme la matérialisation d'un geste spontané, celui de la main de l'artiste esquissant un croquis abstrait. Ce "gribouillage, ce tracé rudimentaire à l'apparence barbare" prend la forme d'une spirale en acier »³. Non, je n'ai pas su m'émerveiller de la beauté de l'indétermination, mais oui, j'ai vu un gribouillis en trois dimensions et surdimensionné. Dans ma traversée de maquette, je me suis pris à imaginer la

1 Extrait de l'article « Ligne indéterminée » publié le 26 mars 2010 par kz19pg sur Kaléido'blog.

2 Citation extraite du site officiel du CEAAC.

3 Extrait de l'article « Bernar VENET » publié le 9 avril 2006 par elisabeth sur le blog de l'association L'art à l'œuvre.

réunion finale du bureau d'étude urbanistique de mon histoire – finale puisque c'est toujours à la fin que l'on prend un peu de temps pour parler culture ; dans les dernières pages de magazines, entre la poire et le dessert, durant la réunion finale ou en troisième partie de soirée. Dans ma fiction, l'Architecte, l'Ingénieur et le Politique finalisent (au sens pauvre du terme) leur projet avant de l'exposer à la décision consensuelle. Et ce n'est donc pas le fameux geste spontané de l'artiste et sa puissance créatrice que j'ai vu, mais bien le geste nonchalant, au hasard, du Politique qui aura gribouillé quelque chose sur le plan, presque comme on le fait sans y penser, en téléphonant, sur le coin d'un bout de papier. Il aura gribouillé ce que je vois sur la place de Bordeaux, rien que marquer l'emplacement de ce qu'il dira être "là où on mettra évidemment un truc d'art contemporain". Voilà ce que j'ai vu : sur la place de Bordeaux « trône », pour reprendre le terme non anodin de Roland Burckel sur archi-strasbourg.org, une évidence, au sens littéral où il n'est pas nécessaire de voir pour savoir. Non seulement, encore avec évidence, il y avait une chance sur trois pour que Bernar Venet pose ce type, cet archétype de sculpture, mais surtout voilà qu'au milieu de la place de Bordeaux est exposé ce que l'on attend d'une caricature d'œuvre d'art contemporain, ce que le fameux Grand Public attend ou plutôt s'attend à voir, ou même bien plus, ce que ceux qui choisissent, ceux qui en d'autres termes font la politique culturelle, pensent que le Grand Public attend. Comme un modèle prédéterminé, préprogrammé de "sculpture abstraite d'art contemporain" qui serait disponible sur un logiciel propriétaire dans une banque de données libre d'accès, « Ligne indéterminée » n'est malheureusement rien de plus qu'une image de l'art contemporain, presque un pictogramme et c'est là sa simple et bête fonction symbolique ; comme on représente l'individu de sexe féminin avec une jupe, comme une silhouette simpliste de cerf bondissant signifie un possible passage d'animaux sauvages. J'ai simplement vu un jeu linguistique de signifiant/signifié, une caricature formelle et conceptuelle dont souffre l'art contemporain et c'est cela qui m'a rendu ce moment irréel puisqu'il ne pouvait pas être déjà réalisé, cela n'était qu'un marquage sur les troncs à abattre, un simple trait de peinture, ce n'était rien qu'un repère tant il est évident que "chacun pense que c'est cela que les autres attendent de l'art contemporain dans l'espace public". J'ai vu un ex-projet de rond-point qui, face à la densité du trafic, n'a pas pu remplir son rôle de fluidification et où on a donc réintroduit des feux tricolores. J'ai vu alors cet énorme terre-plein central du feu carrefour giratoire inutile, presque à la fois encombrant et flottant dans ce vague quartier indéterminé, souffrant d'un trop d'espace insensé et j'ai vu alors cette surface de pelouse s'exposer pour ce qu'elle est en effet, un terrain vague. J'ai imaginé alors que les collectivités locales en tout genre se sont lancées sans projet dans un exercice dont elles raffolent : un réaménagement et surtout une redynamisation par la mutation en quartier des affaires. Quelle collectivité locale ne rêve pas d'afficher un quartier des affaires dynamique tout juste contiguë à son

centre ville ? Et c'est là que l'on projette une incoercible et inévitable place pour la culture en griffonnant un machin et puis après, on trouvera bien un artiste qui nous fera un vrai truc. Oui mais voilà, sans politique culturelle singulière, on trouve toujours des artistes pour faire de vos rêves une réalité, pour réaliser vos préjugés et conforter vos à priori ; voici un truc indéterminé... et polysémique bien sûr... c'est abstrait, ça ne dérangera personne, puisque personne n'y comprendra rien... la commission tranquillité peut se rassurer, ce n'est rien qu'une ligne indéterminée sur un terrain vague, une vague sculpture échouée là. En essayant tant bien que mal de me forcer à être emporté par les fameuses courbes aléatoires, au détour d'un lyrisme indéterminé, j'ai entraperçu la maison de la radio. Une maison de la radio qui réussit à nous téléporter en un coup d'œil à Berlin Est. Le bâtiment est une construction du milieu des années 50 affublé d'une antenne "Eiffel" mise en couleur par "Hergé" (un enchevêtrement métallique s'élevant, en rouge et blanc, telle une tour ou la fusée de Tintin). Le domicile de la radio est aujourd'hui le siège de France 3 Alsace. Cette architecture moderne est « agrémentée », d'après Wikipédia, « d'une composition panoramique en carreaux de céramique, de 25 mètres de long sur 6 mètres de haut, réalisée en 1961 par le céramiste Gumersind Gomila d'après les dessins du peintre [cartonnier¹] Jean Lurçat. Cette œuvre maîtresse de Lurçat, sur le thème de la création du monde, est visible derrière la verrière de la façade occidentale de l'auditorium et a été restaurée à partir de 1991 ». Voilà tout d'abord le choix d'une œuvre d'art déjà plus contemporaine dès son implantation en 1961, voici l'exposition de l'art moderne au moment de l'avènement de l'art contemporain, mais soit, pourquoi pas, cela résulte sûrement d'une réelle et assumée politique culturelle. En outre, nous apprenons qu'une restauration a débuté en 1991, et rappelons-nous que c'est en 1990 que la sculpture de Bernar Venet fut installée. C'est au milieu des années 70 du même siècle que le bâtiment-hôtel au Nord de la place fut construit tout comme le Palais de la Musique et des Congrès. Un projet dans les années 70 puis on re-redynamise en 90, et quand on sait qu'il est en projet encore, à l'horizon 2017 « de lancer un quartier d'affaires au Wacken »², qui viendra entre autre résoudre la situation transitoire du théâtre du Maillon qui aura alors duré, dans ce quartier dynamique, de 1999 à 2017, on peut peut-être imaginer qu'une politique culturelle – et donc des choix architecturaux engageant des pratiques de l'espace – différente de celle du miracle des affaires et de l'indétermination, du transitoire pérennisé ou monumentalisé, serait la bienvenue.

Faisons encore un dernier tour de la place avant de choisir une sortie. N'allons

1 Il est co-fondateur et fût président de l'Association des Peintres-cartonniers de tapisserie. La fondation Jean et Simone Lurçat a pour mission de diffuser et de conserver cet art, ce métier des peintres cartonniers ; un savoir-faire et une catégorie dans l'organisation des Beaux-arts ancrés dans une tradition moderne.

2 Propos de Robert Grossmann recueillis par rue89 Strasbourg le 27 mai 2013 par Lucile Jeanniard. Monsieur Grossmann est ce que l'on appelle, sans trop savoir ce que cela veut dire, un homme politique, et même, au su de son CV, un homme politique important à l'échelle régionale.

pas vers le Maillon, laissons sur notre droite les hôtels, revenons sur nos pas ; à droite le lycée Kléber et à gauche bien sûr la sculpture, en face le centre ville, on tourne encore à gauche et nous voici à nouveau à côté de France 3. Lundi 31 mai 2010, dernière information du journal télévisé Soir 3 : « L'artiste Louise Bourgeois est décédée, elle représentait souvent un phallus pour rappeler le père et une araignée pour rappeler la mère. » ; et puis c'est tout, une vie de travail artistique résumée à ces deux propositions. C'est ce que j'ai retenu lorsqu'il a fallu rédiger mon projet de thèse et c'est donc un de mes motifs. C'est aussi ce qui m'oblige à travailler maintenant car ceci est trop pour moi, trop idiot au sens de l'absence de complexité, au sens de la simplicité. Ainsi, puisque je choisis de faire de la recherche, je ne peux que mettre en doute, tenter de prendre à défaut mon jugement a priori. Non, cela est justement simple, je ne dois pas être assez sage pour accepter voire comprendre ce qui semble s'intensifier avec l'augmentation de l'expérience, à en croire une idée reçue que je reçois souvent en guise d'argument irrévocable : "avec le temps, on recherche l'épuré, l'essentiel" (fatalité rhétorique que l'on peut allègrement précéder ou faire suivre d'un non moins fameux "moi aussi, quand j'étais jeune, j'étais plein d'énergie, j'en débordais tellement que j'étais confus, j'en faisais trop"). Effectivement, rien n'y fait, la simplicité m'inspire encore de la méfiance, je reste attiré par le superflu, les effets secondaires et la complexité. Par contre, comment nier qu'en matière de politique culturelle il est de bon ton, en tout cas à l'heure actuelle, d'être facilement identifiable. Et quoi de mieux que la réduction du langage, de son expression à quelques signes, quelques icônes, émoticônes, pictogrammes et calligrammes-signatures pour être en un instant communicationnel reconnu à coup sûr. Et est-ce contournable, je veux dire est-ce dépendant de la volonté du producteur culturel ou est-ce l'effet de la *kitschisation*, cette *kitschisation* qui permet, qui rend possible la diffusion et donc l'existence, l'exposition en dehors de soi d'une œuvre ? Est-ce qu'une œuvre ne doit pas être *kitschisée*, dépouillée, rabattue et simplifiée pour exister face au Grand Public et être souvent qualifiée par une politique culturelle puis « vice et versa »¹, pour qu'une politique culturelle en résulte ? Cela me rappelle la quatrième de couverture de « L'insoutenable légèreté de l'être » de Milan Kundera dans sa version de poche aux éditions Gallimard – et quoi de plus *kitschisant* que la quatrième de couverture d'une version de poche : « Qu'est-il resté des agonisants du Cambodge ? Une grande photo de star américaine tenant dans ses bras un enfant jaune. Qu'est-il resté de Thomas ? Une inscription : il voulait le royaume de Dieu sur la terre. Qu'est-il resté de Beethoven ? Un homme morose à l'in vraisemblable crinière, qui prononce d'une voix sombre : "Es muss sein !" Qu'est-il resté de Franz ? Une inscription : Après un long égarement, le retour. Et ainsi de suite et ainsi de suite.

1 « Et vice et versa » est une chanson du groupe humoristique Les inconnus. Ici, en plus de la nouvelle référence à l'art populaire, la chanson vidéographiée est intéressante car elle se veut être une caricature, une *kitschisation* d'un style de productions culturelles, à savoir le rock français romantico-chevelu-dépressif ; ou ce que l'on pourrait penser être un regard Grand Public sur une production Grand Public.

Avant d'être oubliés, nous serons changés en kitsch. Le kitsch, c'est la station de correspondance entre l'être et l'oubli. »¹

Comme la réduction pictogrammique de l'iconographie de Louise Bourgeois aux arachnides maternelles et aux sexes paternels, l'œuvre de Bernar Venet semble avoir passé ce cap. Alors, sans pouvoir prétendre comprendre cette œuvre, essayons en quelques mots de chercher à savoir si c'est de la *kitschisation* dont est victime son œuvre ou si effectivement, comme le suggère une certaine Kin-ou sur son blog (« [...] aux couleurs de mes coups de cœur ? Curieuse de tout et fine gueule, gourmet n'étant pas féminin ! »), les productions de Bernar Venet sont évidemment soit des lignes droites obliques, horizontales ou verticales, soit des lignes courbes (« arcs »), soit des lignes brisées (« angles ») soit des lignes indéterminées, toujours en acier (Corten, s'il vous plaît), de taille plus ou moins grande selon le budget de l'acquéreur : « sur l'une des obliques, un renseignement indispensable, le nom de cette œuvre, vous avez deviné ? "9 lignes obliques". Ah ces artistes ! Quelle imagination ! »² (à propos de la sculpture de Bernar Venet installée à Nice depuis mai 2010 à l'occasion du 150^e anniversaire du rattachement du comté de Nice à la France.)

La petite pancarte indiquant le nom d'une œuvre d'art est appelée cartel ; rien qu'une affiche, *cartello*, rien qu'un papier, *carta*. Mais ce mot étrange évoque également d'autres sens, d'autres utilisations. Certes les lignes de Bernar Venet, en plus de leurs monstrations événementielles aux quatre coins du monde, sont implantées de manière pérenne dans de très nombreuses villes à commencer par Strasbourg, Nice, Paris, Berlin, Cologne, Genève, Denver, Vancouver, Benjin, Shenzen, Séoul, etc., etc., ce qui pourrait laisser penser à un réseau international, à un cartel au sens économique du terme ; au sens d'une entente « en vue de contrôler la concurrence et le marché »³, un consortium, un trust, une politique culturelle inter ou plutôt multinationale regroupant l'artiste, ses galeristes, ses usines hongroise et vosgienne, des directeurs de musées, des collectionneurs, des commissaires priseurs et peut-être même, qui sait, Arcelor-Mittal... Le cartel de malfaiteurs n'est pas loin, non ? Au-delà de ceux de la drogue, des encadrements de pendules et des cartouches, emplacements des titres et des légendes dans les musées, un cartel est une « lettre de défi », un « avis de provocation » « par lequel on provoquait quelqu'un en duel ». C'est dans ce sens suranné que nous considérerons le cartel au pied de la ligne indéterminée de la place de Bordeaux. En réponse, j'écris ce cartel : "je détermine ces prochaines lignes à critiquer cette œuvre". Il semble qu'il existe un consensus critique autour de l'idée que l'œuvre de Bernar Venet répond à la maxime « nul n'est prophète en son pays », même si

1 Kundera, « L'insoutenable légèreté de l'être », 4^{ème} de couverture.

2 Extrait de l'article « Sculptures de Bernar Venet » publié par kin-ou sur son blog.

3 Toutes les notes de définitions sont extraites de deux dictionnaires : « Le nouveau Petit Robert » sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey dans son édition de 1996, ainsi que le « Dictionnaire historique de la langue française » sous la direction d'Alain Rey dans sa réimpression mise à jour en 2006.

d'après l'intervieweuse Audrey Khalifa et Fiaf le Magazine¹ « il se dit “citoyen du monde avant tout” »². Cependant, il semble donc admis que « Bernar Venet est l'un des rares artistes français à mener à l'étranger une carrière éblouissante »³, d'après le critique d'art contemporain Jacques Bouzerand⁴, ce que confirment beaucoup d'autres comme la blogueuse parisienne Caroline : « Malgré une grande exposition à Versailles en 2011, le succès commercial et la perpétuelle confrontation à la démesure de l'œuvre de Bernar Venet fait boudier les Français alors que par ailleurs elle est encensée par les critiques américains, soutenue inconditionnellement par les musées allemands qui le révèrent et ont joué un grand rôle dans sa carrière, adulée par le marché coréen. »⁵ Qu'il fasse boudier les Français – de jalousie ou d'autre chose – ou qu'il soit boudé par l'hexagone, il est donc de notoriété publique que Bernar Venet est l'une des stars de l'art contemporain et qu'il a un succès particulier outre-atlantique, notamment à New York, l'une de ses villes résidences depuis 1966, qui l'a d'ailleurs consacré en 2004, en l'invitant par le truchement de la galerie Robert Miller à présenter trois grandes sculptures sur Park Avenue. Même ses "détracteurs" s'accordent à le dire – à l'instar d'Amélie Pékin dans son article intitulée « Le fabuleux destin de Venar Benêt » : « Bernar (sans d, pour se donner un genre comme son copain Arman) Venet [...] fait partie du club très restreint des AFREU (Artistes Français Reconnus aux États-Unis) qui se comptent en effet sur les doigts d'un seul pied. »⁶ D'après Artprice.com qui « donne accès à des banques de données qui vous permettent de connaître la cote des artistes et les prix des œuvres d'art dans le cadre de vos achats, ventes, déclarations d'assurances d'œuvres d'art et d'investissement dans l'art », « Fort d'un résultat de plus de 923 500 euros pour 39 œuvres vendues, Bernar Venet devenait le quatrième artiste français vivant le mieux vendu aux enchères dans le monde en 2009. »⁷, toujours d'après ce site internet, son indice de prix affiche une hausse de + 135% entre 2001 et 2011 et « il faut descendre à la troisième enchère du podium de l'artiste pour trouver un record signé en France [...] 200 000 euros »⁸, ce qui confirme le désintérêt franco-français que déplorent unanimement tous ses critiques-

1 Magazine de la French Institute : Alliance Française, c'est-à-dire antenne d'une fondation nord-américaine ayant pour objet la promotion de la culture française.

2 Extrait de l'article « Interview Bernar Venet : Les lignes indéterminées de l'artiste sur Park Avenue » publié par Audrey Khalifa le 24 mars 2009 sur son blog.

3 Extrait de l'article « Bernar Venet : Une pièce unique » publié par Jacques Bouzerand le 14 septembre 2012 sur son blog.

4 Il est journaliste, critique et historien d'art. Après des fonctions ministérielles, il participe notamment à la création de la chaîne télévisée La Cinquième qu'il préside un moment comme la chaîne Arte (de 1997 à 2000).

5 Extrait de l'article « Paris : Double ligne indéterminée - Bernar Venet - Quartier Michelet, Esplanade Sud - La Défense Paris » publié par Caroline le 7 août 2013 sur son blog.

6 Extrait de l'article « Le fabuleux destin de Venar Benêt » publié par Amélie Pékin le 8 février 2011 sur la version en ligne du magazine Artension.

7 Informations trouvées sur le site artprice.com.

8 Il faut noter qu'il s'agit des prix d'œuvres vendues aux enchères, des œuvres de Venet d'une "dimension salon" que les acquéreurs pourront placer chez eux. Il ne s'agit pas des prix de vente de ses œuvres maîtresses dont les coûts de production dépassent ces enchères (par exemple, pour « 9 lignes obliques », Nice 2010, les coûts de production s'élevèrent à 280 000 euros, c'est-à-dire hors coût artistique que Venet a offert).

encenseurs ; surtout lorsque l'on se rappelle que hormis Strasbourg, Paris, Toulouse, la Chapelle Saint-Jean, Cannes, Sète, Nice mais aussi Roquebrune-sur-Argens, entre autres sont des villes françaises accueillant des œuvres de l'artiste dans l'espace public français. Finalement, au vu des chiffres commerciaux et de sa présence répétée sur le territoire français, peut-être que l'ostracisme esthétique que lui infligerait son pays natal est plus feint qu'autre chose. Il est parfaitement conscient de la puissance d'un tel refuge, de l'aubaine déresponsabilisatrice de ce désamour et dit connaître les anti-Venet : « J'entends déjà les réactions de mes détracteurs. Ils vont encore critiquer ce qu'ils appellent mes "ferrailles rouillées". Car c'est la rouille qui dérange le plus. »¹, confia l'artiste au journal L'Express en juin 2011 à propos de l'exposition « Venet à Versailles ». Il faut préciser que le sculpteur, car le Bernar Venet dont on parle ici, celui qui s'expose de part le monde, truste les premières places du marché de l'art et qui surtout s'installe dans l'espace public, c'est bien le sculpteur, post 1976, c'est-à-dire post "j'arrête l'art et si je refais une œuvre n'y faites pas attention, ça ne pourra pas être intéressant"², le sculpteur donc est aussi peintre, dessinateur, poète sonore, vidéaste, performeur et musicien. Cela étant dit, peinture de goudron ou image-équation, ce ne sont pas vraiment ses œuvres non sculpturales qui font justement l'œuvre de Venet, en témoigne la cote de ces dites œuvres³. Alors que fait Bernar Venet ? Il raconte lui-même : « [à propos de Marcel Duchamp] C'était un mythe et un des grands créateurs du siècle. Un modèle d'héroïsme pour nous tous [...] je n'oublierai jamais sa rencontre. » Et face à des photographies d'œuvres de Bernar Venet, Marcel Duchamp proclama : « Mais alors, vous vendez du vent ? » Puis il écrit : « La vente du vent est l'*event* de Venet ». C'était en 1967 et l'artiste peintre montrait alors entre autre des relevés météorologiques et il semblerait qu'il « n'ai[t] pas pris ça pour un compliment »⁴, mais seulement sur le moment. Difficile d'interpréter les mots de Duchamp à l'égard de Venet. Était-ce seulement en rapport à ses peintures météorologiques, était-ce une qualification confirmatoire de la pratique conceptuelle de l'artiste à savoir caricaturalement dématérialisée ou était-ce une réelle moquerie, un jugement négatif, voire une injure ? La critique d'art Amélie Pékin écrit à la fin de sa brève pamphlétaire : « Mais Venet, vous êtes un artiste qui vend du vent lui avait dit un jour Marcel Duchamp, amateur de jeux de mots... Depuis lors, Venet ne vend que du lourd qu'aucun vent ne pourra emporter, pas même celui de l'Histoire pensa-t-il... » En tout cas, d'après l'artiste, membre de l'académie européenne des sciences et des arts de Salzbourg, designer award, grand prix des arts de la ville de Paris, d'après donc un commandeur de l'ordre des arts et des lettres, ami de tous

1 Extrait de l'article « Bernar Venet : Ils vont critiquer mes ferrailles rouillées » publié par Annick Colonna-Césari le 1er juin 2011 sur la version en ligne du journal L'Express.

2 Propos librement retranscrits à partir de différentes interviews autobiographiques vidéographiées.

3 « Par ailleurs, ses toiles sont particulièrement abordables [...] son record en peinture équivaut seulement à 16 200 euros », toujours d'après artprice.com et toujours uniquement pour les ventes aux enchères.

4 Information provenant de l'article « Bernar Venet : Une pièce unique » de Jacques Bouzerand.

ceux qui comptent entre l'Allemagne et les États-Unis depuis la fin des années 70 : « Je dois admettre que, depuis trois ans environ [en 2009] le sens du vent m'est favorable. »¹ Résumons donc, cette star de l'art contemporain est accueillie et reconnue partout pour un travail spécifique : l'exposition en trois dimensions de barres de fer à section carrée unilinéaire (sans soudure) tantôt aléatoirement, tantôt programmatiquement tordues ou non, le plus souvent en acier Corten et donc couleur rouille ou peintes en noir, principalement de taille dite monumentale et surtout – selon les mots de l'artiste pouvant faire devise – "libérées des contraintes de composition de l'ordre idéal voire de l'utopie de l'ordre idéal". Il est intéressant de s'attarder un instant sur le qualificatif dimensionnel de ce travail : monumental, pour comprendre l'un des objectifs de cette œuvre. En effet, monument est emprunté au latin *monumentum*, de *monere* « faire penser, faire se souvenir de ». Ce qui est monumental permet donc de perpétuer une idée, on l'élève à la mémoire de. Cela prend son sens une fois mis en relation avec les mots d'Amélie Pékin « qu'aucun vent ne pourra emporter, pas même celui de l'Histoire, pensa-t-il... mais ça, c'est une autre histoire, car la douleur de l'inéluctable révélation d'une imposture est à la mesure de l'énormité qui a permis un moment que celle-ci demeure crédible. » Cela prend tout son sens à la lumière des mots de monsieur Venet : « Tout artiste nourrit le souhait de voir un jour son travail occuper une place de choix dans l'histoire de la culture. Mais la postérité n'est pas une fin en soi. » et sans une coupure apparente dans la retranscription de l'entretien, dans la même déclaration, presque dans le même souffle : « Mieux vaut être Van Gogh dont l'influence dans l'histoire de l'art a été décisive sans avoir vendu la moindre toile de son vivant que Bouguereau [orthographié d'ailleurs ici sans le e de la dernière syllabe, c'est dire l'oubli], peintre officiel couvert de commandes dont personne ne se souvient aujourd'hui. Seul compte l'apport théorique des œuvres. L'esthétique n'a aucune valeur à mes yeux. »² Avant d'essayer de comprendre la dernière phrase de cette proposition, nous pouvons donc dire qu'il est clair que pour Bernar Venet la postérité n'est pas tout, mais qu'il signerait « tout de suite un contrat avec le diable ou n'importe qui, pour peu que [ses] œuvres soient encore connues dans trois siècles »³. On comprend un peu plus que cette œuvre est sujette à la mégalomanie, proprement au « goût maniaque des grandeurs » lorsqu'il décrit l'un de ses projets de longue date dont seul le coût financier empêche la réalisation, à savoir « Grandes Diagonales » sous-titrée « Global Art – Global Communication – Global Humanity » : « l'idée est née en 1989 à la demande de Jack Lang ministre de la culture de l'époque, en vue de la célébration du [bi ?] centenaire des droits de l'homme [...] Il s'agissait de prendre la terre comme une œuvre d'art en implantant par exemple à New York une barre

1 Citation extraite de « Interview Bernar Venet : Les lignes indéterminées de l'artiste sur Park Avenue » par Audrey Khalifa.

2 "Au même endroit"

3 "Au même endroit"

d'acier placée de telle sorte qu'elle ressortirait dans une autre ville dans la continuation de cette ligne virtuelle souterraine [...] un espace avec écran géant serait aménagé de part et d'autre pour permettre à des gens de culture différente de communiquer entre eux. »¹. Le problème est alors clair pour moi. Kin-ou, la blogueuse que la web sérendipité nous a fait découvrir en cherchant à comprendre l'œuvre de Bernar Venet, le rapporte tout comme Michel Guerrin du Monde Culture : le maire de Nice en 2010, Christian Estrosi interprétant l'obélisque de Venet déclare « Ces 9 lignes symbolisent les 9 vallées qui convergent vers Nice : la Roya, la Tinée, [...] », Bernar Venet ne dit pas non, mais il corrige : « Mes œuvres ont leur propre identité, je ne leur donne ni sens ni symbolique »². Voilà, enfin, en finalité, tout est dit ! Bernar Venet fait des monuments, de gros monuments pour les anniversaires, les 100 ans de ci, les 150 ans de ça & Cie, mais surtout des monuments tautologiques, des monuments réflexifs au sens strict et non au sens d'intelligent ou au sens de reflétant ; c'est à sa mémoire qu'il érige des monuments : « Je signe les villes »³ (!). Toujours dans son pamphlet, Amélie Pékin fustige la pauvreté esthétique de l'œuvre passe-partout du benêt : « On voit très vite la misère formelle compensée par le gigantisme des réalisations ». Mais alors qu'en est-il de la soi-disant profondeur théorique, de « l'apport théorique » ? C'est là que les "critiques positivistes" rivalisent de lyrisme, d'un lyrisme aussi emprunté que celui que j'ai forcé durant ma description futuriste de la place de Bordeaux. Jean-Jacques Aillagon, ancien ministre de la culture et de la communication, à l'époque "directeur" du château de Versailles (en fait, Président de l'Établissement Public du Château, du Musée et du Domaine national de Versailles) déclare à propos de celui pour qui il a « une ancienne et très amicale considération »⁴ : « En choisissant Bernar Venet, le Château de Versailles souhaite mettre en valeur l'œuvre d'un artiste français dont le travail, intense et rigoureux, ne cesse de poser la [LA] question de la relation de l'art avec le paysage et l'architecture et donc également avec le temps et l'histoire »⁵, rien que ça ! Pour ce qui est de la formulation de LA question, je cherche toujours. Une certaine Clémentine Aubry, sûrement celle liée au musée du Louvre, écrit, dans ParisArt.com à l'occasion de « L'espace de la perturbation, Bernar Venet, 2004 » : « Les nouvelles⁶ lignes indéterminées libèrent

1 "Au même endroit"

2 Extrait de l'article « L'obélisque de Venet, cadeau monumental à Nice » publié par Michel Guerrin le 27 mai 2010 sur la version en ligne du Monde Culture.

3 "Au même endroit"

4 Tout au long de sa carrière de directeur culturel, de la mairie de Paris jusqu'au château de Versailles, Jean-Jacques Aillagon a fait appel à Venet. Venet lui a d'ailleurs offert un grand portrait de l'homme culturel à l'acrylique sur fond or et entouré de deux vasques versaillaises. Tableau et cadeau d'un sculpteur notoire qu'Aillagon s'est empressé de léguer au musée de Metz, peut-être pour s'en débarrasser mais aussi pour prendre place dans la salle du musée municipal consacrée aux messins célèbres.

5 Informations trouvées sur le site internet officiel du Château de Versailles.

6 Oui, encore et toujours ces lignes, indéterminées, mais cette fois, elles sont nouvelles, c'est sûrement de cela que se flatte l'artiste lorsqu'il déclare ça et là qu'il ne cesse de tout remettre en question dans son travail. Cela ne fait finalement que 37 ans en 2013 qu'il "fait des lignes", c'est cela que veut exprimer Jean-Jacques Aillagon par : « C'est un artiste qui ne cesse de défricher sa propre œuvre ».

la sculpture de tout idéalisme subjectiviste, et laissent place au hasard dans le combat de l'artiste contre l'acier. La matière transformée sculpte l'espace autour de l'œuvre d'art »¹. Elle utilise ensuite « géant démiurge », « stigmates du combat », « cataclysme », « tortueuse », etc. et enfin, « Bernar Venet [...] se situe au-delà du clivage entre abstraction et figuration ». Il semble indéterminé aussi bien esthétiquement que sémantiquement, à l'instar de ses lignes à en croire la critique "positiviste" : « Les sculptures de Venet suggèrent autant l'éclatement que le resserrement ; autant la chaleur que le froid ; autant l'indétermination de l'objet final, sans but et sans origine, que l'extrême maîtrise artistique »². Qu'ajouter de plus si ce n'est confirmer que ce qui signifie tout et son contraire, le tout en questionnant ou plutôt en agitant un drapeau floqué d'un point d'interrogation face à l'univers, « le temps et l'histoire »³ est simplement, à la lettre, insensé. Mais que peut-il y avoir d'in-sensé ? Le problème est plus complexe. Ainsi, pour en finir avec les concours lyriques, allons voir du côté de nos blogueurs. Caroline la parisienne parle de « parenthèse abstraite et monumentale qui défie la gravité », de « choc visuel qui pousse à l'extrême le concept de contraste entre l'œuvre et son contexte », d'une « titanesque structure abstraite [qui] prend possession de l'espace à travers ses pleins et ses déliés [...] oxymore visuel à la fois chaotique et très architectural ». Et si l'on retrouve notre premier blogueur, le dénommé kz19pg, après qu'il ait détruit le quatrième mur symbolique qui le séparait de l'œuvre de Bernar Venet, on atteint les sommets de l'émotion artistique puisque la rencontre esthétique lui a inspiré des prises de vues photographiques et des poèmes : « Le flot des voitures s'étire, / Fleuve improbable et sans âme. / Feu rouge, feu vert, les écluses / S'ouvrent et se ferment, dérisoires. / Le tram, impuissant, s'applique : / Surtout éviter le regard. / Les passants sont absents, / Exclus du boulevard qui ne mène nulle part. / Monter sur la pelouse, dépasser l'interdit, / Affronter, apeuré, les yeux engourdis. / Oser le regard ; voir étourdi, la beauté posée là ; / Le ciel est ouvert, l'aveugle voit. / S'apaiser, goûter l'instant éphémère, du miracle de la lumière. / Et puis, s'en aller, doucement, sans déranger plus longtemps ; recueillir le fruit d'un regard indécant. »⁴

Encore une chose qui s'éclaircit. Il est clair que l'œuvre de Venet, qu'il veut régier par la radicalité conceptuelle, ou venetienne puisque l'homme affirme qu'il a quitté tout mouvement, toute école, tout mode, œuvre qu'il place en dehors de toute préoccupation esthétique, est en fait appréciée positivement par une partie du Grand Public et de la critique pour sa capacité à être un confortable support à l'imagination et même aux imaginations contradictoires. « L'expérience sensible » que constitue l'imagination est une « faculté que possède l'esprit de se représenter des images ». Les enfants de kz19pg voient la « Ligne Indéterminée »

1 Extrait de l'article « L'espace de perturbation » publié par Clémentine Aubry sur le site paris-art.com.

2 "Au même endroit"

3 Extrait du site officiel du Château de Versailles.

4 Poème publié par kz19pg sur le site Kaleido'blog.

strasbourgeoise comme une grosse nouille. J'ai entendu d'autres y voir la silhouette d'un éléphant, tout comme dans de la purée, un plat de nouilles ou les nuages, chacun peut exercer son esprit à découvrir des images qu'il reconnaît, qu'il connaît déjà et qu'il cherche ou s'attend à voir. La thèse introduite ici a des sujets et des objets de recherche qui seront exposés après l'énonciation de la problématique qui fera suite à cette articulation anecdotique visant, comme une anecdote, c'est-à-dire comme de petits faits curieux, par son récit à « éclairer le dessous des choses ». L'une des ambitions compréhensives de ce travail est bien de réussir à définir ce qu'est l'acte artistique, à savoir ses caractéristiques lui permettant de se distinguer des autres actes. Mais l'on peut écrire dès à présent que s'il est un mésusage de la qualification d'artistique c'est peut-être "avant tous les autres" celui prêtant à l'acte artistique la capacité spécifique et exclusive de susciter l'imaginaire, d'être le tambour qui fait résonner l'imagination. Cela pose déjà la distinction hégélienne qui nous occupera plus tard entre le beau artistique et le beau naturel. J'ai malheureusement déjà une réponse toute faite lorsque l'on me propose de qualifier d'artistique une chose fonction de sa seule incroyable capacité à éveiller l'imagination. L'acte artistique est une imagination, c'est la formalisation, la construction d'une image, celle de l'esprit d'un artiste. Je n'ai pas besoin de l'imagination singulière d'un autre pour stimuler mon imaginaire. Mon esprit peut se satisfaire d'une simple tache sur une table, de la nervure d'un bois ou de la trace d'une bulle d'air piquée dans le béton pour laisser aller ou même diriger mon imagination. Cela peut sembler bête, évident, mais c'est crucial. Cela peut également sembler radicalement infondé au su de la masse de productions ayant érigé la sacro-sainte polysémie-non-suggestive en dogme bien intentionné. Nous verrons le cas de la polysémie plus avant, car là, avec Bernar Venet le théoricien, il est étrangement question de « monosémie ». Cette monosémie est pour l'artiste la libération formelle de la sculpture, mais comme nous l'avons vu, son œuvre est appréciée positivement pour d'autres choses. Je disais donc que je n'ai besoin de personne pour imaginer, par contre un acte artistique, en tant que formalisation de l'imagination singulière d'un autre, me permet de rencontrer cette autre forme ; l'acte artistique est ainsi une proposition à réfléchir c'est-à-dire à dialoguer en va-et-vient – esthétiquement, poétiquement, sociologiquement, sensiblement, politiquement, spirituellement, nous verrons plus tard – à partir de la forme imaginée d'un autre. Alors, si cette forme est pareil à un paysage, je peux, au gré de mon imaginaire, avec Montaigne, *l'artialiser*¹ mais si j'ai besoin de rencontrer des actes artistiques, c'est bien pour leur affirmation singulière, condition *sine qua non* d'un dialogue finalisé, sensé. Effectivement, presque phénoménologiquement mais surtout (archétypo-) sociologiquement, l'œuvre de Bernar Venet est un support culturellement globalisé à l'imagination de tout et de rien du tout dans nos villes contemporaines à l'âge actuel esthétiquement indéterminé. Pareille à un simple

1 Notion empruntée à Montaigne par Alain Roger dans « Court traité du paysage », 1997.

morceau de fil de fer posé là, pareille à une tache, une nouille ou un paysage, l'œuvre de Bernar Venet n'est pas aléatoire mais contingente, elle peut être là ou ne pas l'être et si quelqu'un pratique son imagination sur elle ou à partir d'elle c'est qu'il a cherché à le faire et qu'il aurait pu le faire sans elle ; « Devant cette spirale à la fois élégante et brutale, le passant, l'automobiliste, le cycliste ou le passager du tram se prend à imaginer où la ligne pourrait se poursuivre, comment son indétermination pourrait suivre son chemin courbe dans l'espace de la place de Bordeaux »¹. Comme je l'ai moi-même imaginé dans les premières lignes de cette introduction, les œuvres de Venet sont choisies pour leur indétermination même, pour leur faiblesse symbolique intrinsèque. Comme je l'ai totalement fictivement imaginé, Christian Estrosi l'a fait : d'après Michel Guerrin du Monde, le ministre de l'industrie d'alors « lance » à l'artiste « on va célébrer le 150^{ème} anniversaire du rattachement du Comté de Nice à la France. Je voudrais que vous fassiez une grande sculpture, quelque chose qui marque ». Comme Venet le dit à Audrey Khalifa à propos de son projet rêvé « Grandes diagonales », « l'expérience [l'implantation de sa sculpture] est bien sûr applicable à toutes les grandes villes du monde [et pourquoi les grandes villes ? Les petites sont-elles financièrement exclues de la communication globalisée dont rêve Bernar ?] ». Clémentine Aubry cite dans son article la commissaire et critique d'art Catherine Millet : « [les lignes indéterminées] se déploient dans l'espace mais sans négocier avec lui. Elles ont fonction non de définir l'espace mais de le rendre aussi indéterminé qu'elle », et cela semble être une chose incroyablement enthousiasmante dans son esprit. Le catalogue de l'exposition « Lignes indéterminées : l'espace de la perturbation » à la galerie Jérôme de Noirmont confirme : « Les œuvres n'existent pas en fonction d'un espace donné, mais elles le produisent en même temps qu'elles produisent leur forme, dans une recherche d'autonomie totale »². Autrement dit, ces sculptures peuvent "aller" n'importe où puisqu'elles ne vont nulle part ; elles peuvent tout dire – au gré des anniversaires et des prétentions du Politique – puisqu'elles ne disent rien. Après, bien sûr, évidemment, Bernar Venet le théoricien combine des mots, parfois, pour faire illusion : les lignes indéterminées créent « une altération, une désorganisation, une perturbation de l'espace »³. Et la galerie Jérôme de Noirmont ajoute que « la perception qu'a le spectateur de leur espace est aussi problématique que celle de leur parcours erratique : les lignes indéterminées s'imposent à leur espace d'exposition, ne craignent pas "d'agir en force perturbatrice, en obstacle au regard comme à la traversée physique" ». Mais sinon, ailleurs, l'artiste semble conscient du niveau de perturbation de son travail, ce qui le rend encore un peu plus difficile à comprendre : « Il est rare que mon travail choque. Le seul risque qui

1 Citation extraite du site officiel du CEAAC.

2 Extrait du catalogue en ligne « Bernar Venet : lignes indéterminées. L'espace de la perturbation », Galerie Jérôme de Noirmont, 2004.

3 Extrait de l'article « L'espace de perturbation » publié par Clémentine Aubry sur le site paris-art.com.

me guette est de susciter l'indifférence. [...] »¹ ; étrange.

Si vous recherchez des interprétations critiques de l'œuvre de Bernar Venet, vous trouverez à coup sûr des informations, des informations techniques et partout, systématiquement, la désignation spécifique du type d'acier le plus souvent utilisé : l'acier Corten ! Alors voilà la définition donnée par Wikipédia : « L'acier Corten est un acier auto-patiné à corrosion superficielle forcée, utilisé pour son aspect et sa résistance aux conditions atmosphériques dans l'architecture, la construction et l'art principalement en sculpture d'extérieur », l'article de préciser que parmi « les sculpteurs les plus renommés » utilisant l'acier A242 figure « le français Bernar Venet ». Lorsque l'on croit lire des interprétations de l'œuvre de l'artiste, une fois mis de côté son incroyable pouvoir de libération de l'imaginaire permis soit par l'absence de détermination, de choix, soit par la vacuité de ces derniers à l'instar de la formation d'un cumulonimbus, on se retrouve vite à lire des fiches techniques. Lorsqu'en quelques lignes, l'artiste parle de son exposition versaillaise au journal L'Express, il précise : « J'ai décidé d'y poser la plus importante de mes sculptures qui pèse 60 tonnes. Son installation est si complexe qu'elle a nécessité l'intervention du cabinet liégeois Greisch, dont les ingénieurs ont réalisé les calculs et études de terrain comme ils l'avaient fait pour le viaduc de Millau. », et justement c'est ce genre d'informations techniques que l'article met en exergue. En s'intéressant un tout petit peu à son travail, on apprend rapidement que Venet possède une usine en Hongrie où des assistants, au nombre de 17 selon les "milieux les plus autorisés", travaillent pour lui et même, d'après lui, « uniquement pour moi. Ma présence n'est pas indispensable pour tout ce qui n'est pas indéterminé c'est-à-dire droites, angles et arcs. » On lit aussi partout que « par contre concernant les "Lignes indéterminées", le moindre centimètre est réalisé par [ses] soins dans une usine des Vosges »², que les barres d'acier sont très raides et qu'il les tord. Bernar Venet réalise un art que je qualifie d'explicatif. Nous le définirons précisément dans le corps du texte à venir, mais il faut tout de suite affirmer que l'art explicatif en est un explicite qui s'oppose à une démarche compréhensive et qu'il n'est surtout pas à confondre avec un art pédagogique. L'art explicatif est celui qui, en tant qu'œuvre exposée à un public, suscite comme tout acte d'exposition une recherche interprétative de la part dudit public, mais qui, en raison de la vacuité sémantique proposée par l'œuvre, engendre une curiosité souvent très séduisante quant à la technique de réalisation ; face à l'absence de "pourquoi", le public est avide de claires, plaisantes, instructives, insolites, spectaculaires et divertissantes explications, de la divulgation des "comment". Pour confirmer cela, le dossier PDF intitulé « Dossier enseignants »³ mis à disposition par le Bureau des activités éducatives du "Château de Versailles" à l'occasion de

1 Citation extraite de l'interview réalisée par Audrey Khalifa.

2 "Au même endroit"

3 Extrait du « Dossier Enseignants » de l'exposition « Venet à Versailles », publié par l'Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles et son Bureau des activités éducatives.

« Venet à Versailles » est édifiant de concision à ce sujet. Après l'incontournable biographie de l'artiste [où l'artiste est souvent cité, notamment pour des déclarations me laissant pour le moins perplexe : « une seule obsession,... faire des choses nouvelles », ce qui ne nécessite sans doute pas plus de commentaires. Ou encore : « Mes penchants sont pour un art qui ne s'impose pas comme tel au premier coup d'œil. Je préfère un art qui interroge », et là encore une fois, ses énormes "gribouillis abstraits" répondent tellement à une caricature d'art contemporain que l'on aurait pu les retrouver à côté des œuvres de Koendelietsche et de Whiteman dans le film « Les trois frères » ; il est donc difficile d'entendre cela. Pour ce qui est d'interroger, je cherche toujours le sujet proposé par l'œuvre. Certes, il reste à s'interroger sur ses ambitions interrogatives.], après donc « la présentation de l'Artiste » et avant la « proposition d'atelier en autonomie pour les groupes scolaires » à savoir : « réaliser dix photographies qui, en tenant compte de l'œuvre de Venet et du lieu, donneront une vision nouvelle du château de Versailles, de ses parterres et de ses sculptures » ou en d'autres termes, si l'on lit l'ensemble de la proposition : "réaliser dix photographies pour comprendre qu'il faut cadrer, faire attention à la lumière et bon, là, il y a des sculptures en plus de d'habitude mais ça ne change rien", avant et après cela donc : « L'exposition en cinq questions – Renseignements ponctuels de l'ordre du matériel, mais où l'on comprend que le sens et la forme sont liés ». Alors oui, effectivement, le service culturel qui a rédigé ce dossier a tenté "un truc" avec le sous-titre en voulant sous-entendre que si l'on comprend la forme, on pourra comprendre le fond. Ceci est implacable notamment dans le cadre d'une démarche compréhensive, mais là, il s'agit d'autre chose, il s'agit d'explicatif. Ci après, vous retrouverez les cinq questions accompagnées d'une sélection d'éléments de langage utilisés pour y répondre :

1. Où les sculptures sont-elles fabriquées ?

Usine hongroise ; ouvriers ; élaboration par ordinateur ; plaques d'acier ; hauteur de plusieurs mètres ; soudures ; technologie ; cabinet d'ingénieurs ; spécialistes ; calculs ; résistance de matériau ; étude de terrain ; Arcelor Mittal ; 150 tonnes d'acier Corten ; transports exceptionnels ; remorques surbaissées ; kilométrage ; stockage.

2. Quels sont les matériaux utilisés ?

Où l'on nous décrit à nouveau ce qu'est l'acier Corten, ce que vous connaissez déjà. Ce à quoi il faut ajouter l'acier XC10, plus doux car à faible teneur en carbone.

3. Ancrer, poser, placer, composer... disposer en « désordre » ?

Où là il est carrément, ou plutôt linéairement, question d'installation technique ; de poids en tonnes des œuvres et des grues ; nacelle télescopique ; boulons ; arrimage "vraiment très impressionnant et intéressant" ; et cet art explicite est tellement peu intelligent que mis à part le point d'interrogation,

la question 3 ne fait même plus l'effort dans être une.

4. Pourquoi les groupes d'Arcs portent-ils des degrés inscrits dans leur masse ?

Où il est tout simplement écrit « ce qu'elle est de fait, ne se prétend à aucune interprétation » et « deviennent des objets esthétiquement purs ».

5. Comment mettre les concepts à l'œuvre à travers le travail du métal en usine ?

Où enfin tout est dit puisque aucun concept n'est évoqué ici et qu'il est encore "question" d'atelier ; assistants ; maestria technique ; travail à froid ; métal massif ; kilogrammes ; cote en centimètres ; outillage ; en concluant par ces mots : « Venet dit éprouver “une véritable souffrance physique”, tant les efforts produits sont immenses. Et là est bien l'intérêt novateur de cet art ».

Laissons là l'ineptie de la dernière phrase en invoquant un égarement, ou au pire une totale ignorance du travail artistique, contemporain ou non d'ailleurs. Le fait est, et c'est bien là une expression appropriée, que les cinq questions, les cinq questions cruciales concernant l'œuvre de Venet sont strictement d'ordre technique et surtout leur réponse sont totalement explicatives ; c'est une fiche technique ! Même quand la cinquième question essaie d'introduire du sens, du fond, de la sémantique, rien n'y fait, c'est un fait, contrairement à l'étrange prétention de Venet à créer des « objets esthétiquement purs », aucune œuvre exposée au public n'échappe à l'incoercible désir d'interprétation sinon à susciter l'indifférence. Autrement dit, rien "ne se prête à aucune interprétation" à moins de ne pas attirer l'attention et donc à défaut de "pourquoi", c'est l'explication qui reste. Puisque je prends pour exemple l'exposition de l'artiste au Château de Versailles, je me dois d'évoquer le fait que je reviendrai sur celle-ci et ce pour, de manière absolument inattendue à la lecture de cette introduction, défendre l'exposition « Venet à Versailles » face à ceux qui déplorent le « mélange des genres », face à ceux qui jubilent en détournant l'art contemporain en "Lard contemporain" ou en "L'art comptant pour rien" voire "content pour rien", face entre autre à l'association Versailles mon amour pour qui « on ne met pas une toile cirée sur une commode Louis XV, ni un piercing sur les lèvres de la Joconde »¹. Cela étant dit, je n'en juge pas mieux – plus positivement – l'œuvre de Bernar Venet. Comme je l'annonçais beaucoup plus tôt suite à l'exposition de son projet sous-titré « Global Art – Global Communication – Global Humanity », le problème est clair pour moi. L'artiste, soi-disant en dehors de toute préoccupation symbolique, dit de ce projet qu'« il comporte à l'évidence une visée humaniste. La Tour Eiffel permet de voir les lointaines banlieues parisiennes quand Global Diagonal mettrait le monde virtuellement à notre portée »². Tout d'abord, je suis obligé de refuser toutes les objections visant à m'interdire de juger ce projet depuis aujourd'hui comme un projet actuel sous prétexte d'analyse faisant de 1989 – date de la conceptualisation du projet – une époque soumise à d'autres paradigmes. Ce projet est toujours au

1 Extrait de l'article « Bernar Venet : les arcs de la discorde à Versailles » publié par Dominique Poiret le 27 mai 2011 sur la version en ligne du journal Libération.

2 Citation une nouvelle fois extraite de l'interview réalisée par Audrey Khalifa.

goût du jour pour l'artiste, il veut le réaliser aujourd'hui, seules les difficultés financières l'en empêchent. Le critique Jacques Bouzerand dit de l'œuvre de Venet, en le citant d'ailleurs, qu'elle est fondée sur l'aléatoire, « le principe d'incertitude, le provisoire, le transitoire ». Maintenant que je me suis frotté à cette œuvre que je ne connaissais que très mal, je peux affirmer que ce qui est revendiqué par celui qui « signe les villes » constitue des motifs, des "pourquoi" j'engage ce travail de thèse. C'est pour répondre notamment à l'érection en principes esthétiques de notions comme le provisoire, le transitoire, mais aussi pour répondre au refus du symbolique comme du sensé et de l'interprétation que j'écris. La définition de l'humanisme-droit-de-l'hommisme comme la joyeuse fête de la synchronisation des montres à l'échelle globale de toutes les mégapoles et de leurs provinces sera un appui contradictoire à mes analyses. Le fait que l'interprétation inévitable de cette œuvre par ceux qui l'apprécient positivement – malgré les intentions dés-intentionnées de l'artiste – confirme à la fois la confusion définissant l'art comme simple support à n'importe quelle imagination ainsi que l'explication comme valeur ajoutée absolue d'une société fondée sur l'efficacité et la rentabilité est l'un des postulats me permettant d'argumenter ma future catégorisation de l'art. Et si l'on évoque la fascination pour l'industrie, la production de masse et l'uniformisation qu'engage cette œuvre ainsi que l'apparente absence de distanciation du faiseur¹, j'affirme que l'œuvre de Bernar Venet est exemplaire pour "justifier" mon entreprise de recherche.

J'en ai donc terminé avec ce duel, seul. Et nous voici de retour sur les routes omniprésentes de nos villes actuelles. Nous continuons à "tourner en rond autour" de l'indétermination en attendant de savoir où sortir. Nous faisons le tour d'un rond-point, le tour d'une sculpture de rond-point, et voilà un autre motif. Nous étions à Versailles avec Venet et je pense au dit Rond-point des philosophes, carrefour dans les allées du jardin de Versailles. À l'intersection de l'allée de Cérès-et-de-Flore et d'autres parterres, sans doute derrière quelques bosquets, fontaines et théâtres d'eau, nous découvrons au centre de ce rond-point cinq figures engainées, cinq philosophes, à savoir : Ulysse – qui, je crois, est un guerrier mythologique et dont je ne me souviens pas avoir lu le moindre texte –, Isocrate, Théophraste, Lysias – qui, comme Isocrate, semble être défini comme orateur rhétoricien et non philosophe par l'académisme historique – et Appollonios de Tyane – "Christ grec", philosophe mais aussi prédicateur et faiseur de miracles. Sans pouvoir le comprendre, je m'interroge sur le projet artistique de ce rond-point des philosophes et sur la politique culturelle ayant qualifié entre 1684 et 1688 les cinq sculpteurs mais surtout les cinq figures. Était-ce un projet de définition de "Qu'est-ce que la philosophie ?", je n'en saurais sûrement jamais rien, mais les

1 « Global Diagonal » n'a par exemple rien à voir avec une démarche dérisoire, avec une démarche au second degré tel que peut l'être un projet similairement opposé tel que le « Socle du monde » de Piero Manzoni, "pionnier de l'art conceptuel" lui aussi... mais d'un autre art conceptuel ou d'autre chose en fait. « Socle du monde », 1961, Herning (Danemark), 80 x 100 x 100 cm, socle "retourné".

rond-points m'intriguent¹.

Rond-point est la dénomination d'une place de forme ronde, circulaire, ovale ou même demi-circulaire que l'on confond souvent, par "abus de langage" à en croire les rédacteurs de dictionnaires, avec le carrefour giratoire. Confusion qui a justement été faite avec allégresse ici. Le rond-point est un type de place alors que le carrefour giratoire est un type de carrefour routier. Si l'on veut être précis, on doit noter qu'à l'approche d'un rond-point, sauf réglementation contraire, la priorité de circulation reste à droite alors que le carrefour giratoire introduit dans le code de la route français la priorité à gauche ; d'où le surnom du giratoire : le rond-point anglais. Ça c'est si l'on veut commencer à être précis à ce sujet. Mais il n'en est rien ici, peu importe, nous utiliserons indifféremment rond-point et carrefour giratoire ainsi que leurs dérivés linguistiques pour nommer les « trente mille carrefours giratoires soit environ la moitié des carrefours [de ce type] dans le monde »² que l'on trouve en France. Ces carrefours qui, en tant que rond-points donc, présentent « un édicule³ (statue, fontaine, etc.) [qui] est généralement placé en [leur] centre »⁴. Je suis pantois face à ce nouvel espace privilégié d'expression artistique qu'est le rond-point. Il en existe de toute sorte, et si l'on s'attarde à les distinguer par leur édicule central, j'en vois de quatre types :

"Les nus" sont strictement utilitaires. En béton, en macadam ou recouverts de pelouse, ils sont en fait de potentiels lieux d'accueil de l'art.

"Les compositions" florales ou paysagères rivalisent d'originalité avec leurs parterres de pensées organisées chromatiquement pour redessiner le blason du patelin ou avec, sur une structure métallique, leur composition tridimensionnelle représentant au choix un canon, une automobile, une coccinelle, etc., garni de végétaux tel un « Puppy » (le chien fleuri) de Jeff Koons, dans des dimensions seulement moins ambitieuses, n'invitant sans doute pas à une lecture ironique ; fleurs, arbres, buissons et treillis protéiformes.

"Les espaces promotionnels" où l'espace circulaire est propice à la mise en valeur des commerces locaux par l'implantation de panneaux publicitaires ou à la mise en valeur du patrimoine culturel local avec l'implantation d'objets symboles de l'artisanat et de l'industrie locale, au choix encore un chariot de mine, une embarcation de pêche, un pressoir, etc.

"Les socles d'expressions artistiques" où la nudité de l'espace utilitaire devient le terrain de jeu propice à l'accueil d'une œuvre, le plus souvent tridimensionnelle, une ronde-bosse réalisée par un artiste local ou à la renommée internationale.

Peu importe le type, hormis les premiers qui doivent être pensés comme des

1 Plus tard, dans ce texte, « les Esthéticiennes » m'en diront sans doute plus, à ma guise, selon les motifs dépilatoires de la *kitschisation* que je choisirais.

2 Extrait de l'article intitulé « carrefour giratoire » sur Wikipédia.

3 Le vocabulaire choisi par l'encyclopédie participative est intéressant car signifiant quant à la considération de ces ouvrages puisque « édicule » renvoi certes à une petite édification architecturée, mais, en urbanisme, ce terme désigne également le mobilier urbain dit vespasiennes ou sanisette... un urinoir public... c'est sûrement la *fontaine* qui les aura inspirée.

4 Extrait de l'article intitulé « rond-point » sur Wikipédia.

lieux vacants pour l'expression artistique, les carrefours giratoires sont des objets hautement symboliques que l'on retrouve de plus en plus décorés, agrémentés à l'entrée des villes et des villages. Espace inaccessible, socle protecteur, le rond-point est le promontoire de l'expression des libertés artistiques mais aussi le théâtre des prétentions artistiques. Sur cet espace privilégié d'exposition giratoire, l'implantation de rondes-bosses est l'occasion d'une prise de position quant au statut de l'art dans l'espace public, au statut des faiseurs artistiques ainsi que tout simplement quant à la définition de l'art, voire de l'art populaire. À la sortie de l'autoroute, à l'entrée de la ville, le rond-point est une porte sur l'agglomération urbaine, c'est un drapeau, une arche de bienvenue à l'heure où les communes de France sont des concurrentes touristiques et commerciales. Alors on prend soin de ses rond-points. Ce qui nous intéresse ici, c'est que cet espace d'expression artistique est convoité par différents "corps de métier" : les artistes bien sûr, mais aussi les services techniques et espaces verts des municipalités, les artisans, les commerçants et les entreprises industrielles locales qui y trouvent plusieurs motivations. Par exemple, la Jeune Chambre Économique de Vendée présente son projet « Art déc'Olonne » par ces mots : « Outre une redynamisation du personnel grâce à la mobilisation sur un projet qui sort du contexte habituel de travail¹ [...] c'est l'occasion aussi pour l'entreprise de se montrer sous un angle différent »². Le logo de l'opération transforme le "O" d'Olonne en panneau annonçant un carrefour giratoire. Il s'agit d'un concours à l'intention de tous ceux se sentant « une âme de créateur », salariés ou en formation professionnelle, capables de « mettre en avant le patrimoine économique du territoire » et de mettre en valeur le « savoir faire, sans oublier un certain sens de l'esthétisme » pour réaliser une « œuvre originale » pour un rond-point des Sables d'Olonne. Le rond-point se présente comme un lieu idéal pour prétendre à l'artistique, pour afficher sa pratique comme *artialisée*, pour élever son savoir faire à l'état d'Art digne d'être exposé en symbole aux portes de la ville. Espace hautement symbolique toujours, on y voit de tout, mais souvent des ponts, des ponts en tout genre, impraticables pour les véhicules du carrefour mais pas pour la pensée. Par exemple, le pont matérialisera le fameux lien social dont rêve chaque bourgade ou peut-être aussi le passage trans-, transgenre, transdisciplinaire que veulent être souvent les sculptures de rond-point ; entre art, art populaire, terroir, histoire, décoration et expression. En 1999, un groupe de rap de Vitry-sur-Seine sort un morceau intitulé « Les princes de la ville » où les auteurs déplorent entre autres l'investissement financier trop coûteux de l'implantation culturelle dans l'espace public au détriment d'autres actions sociales par ces mots : « Et vos monuments à 100 barres, nous on s'en fout. »³ Il semblerait que le monument en question soit justement un de ceux qui nous intéresse, une sculpture

1 Cela en dit long sur la conception convenue du travail.

2 Informations trouvées sur le site officiel de la Jeune Chambre économique de Vendée.

3 Extrait du morceau musical « Les princes de la ville » du groupe 113 datant de 1999 (Album homonyme).

de rond-point. Carrefour de la Libération, au milieu de la départementale 5, « Chaufferie avec cheminée » est une œuvre de Jean Dubuffet de 14 mètres de haut, installée depuis le 28 mars 1996 sur le rond-point en face du – longtemps futur – MAC/Val¹ (inauguré en 2005). Voilà une stratégie d'agrément giratoire proche de celle de la place de Bordeaux strasbourgeoise. À l'entrée Nord de la Z.A.C. de Colmar, ville natale de Frédéric Auguste Bartholdi, trône une réplique de 12 mètres de haut de l'œuvre la plus connue du sculpteur, à savoir celle de la Statue de la Liberté². Avec les rond-points, il nous serait littéralement possible de faire le tour de la création artistique contemporaine ainsi que des politiques culturelles françaises de 1984³ à nos jours. Espace promotionnel culturel des collectivités locales, le rond-point est également un bon moyen pour, à la lettre, circonscrire l'expression artistique dans l'espace public. Cet espace circulaire de circonscription artistique semble permettre à la fois de satisfaire le "besoin d'art" de certains concitoyens tout en contenant, voire en cantonnant l'expression esthétique à ces lieux dérisoires – et ce en allant jusqu'à mettre en relation le sens giratoire routier imposé par ces socles et le mouvement symbolique que le pragmatisme économique et le bon sens populaire prêtent souvent à l'art, à savoir le fait de tourner en rond : sur un rond-point, l'art est à sa place... pour certains. La ville de Berlin par exemple préserve des espaces d'exposition artistique dans l'espace public qui, en tant que tels, nécessitent beaucoup moins de démarches administratives pour y accéder. Eh bien il me semble intéressant de repérer le nombre de ces espaces qui sont en fait des terre-pleins centraux en tout genre (non giratoires puisque allemands). Je voudrais, avant de reprendre la route à Strasbourg, attirer votre attention au sujet de l'œuvre de l'artiste plasticien – puisque c'est ainsi qu'il se présente – Jean-Luc Plé⁴. Il a réalisé – « orné » selon le journal Sud-Ouest qui l'a interviewé – une trentaine de rond-points, principalement en Charente-Maritime, Gironde, Seine-Maritime, Somme, Aisne, Guyane et Vendée. L'artiste fait de tout, il représente tout, tous les désirs des élus locaux, sous couvert d'une « recherche de l'identité locale ». Jean-Luc Plé, « créateur de rond-points, des réalisations uniques et sur mesure, sans entretien, la signature d'un artiste qui développe et nourrit votre patrimoine naturel pour le plaisir des yeux »⁵, a réalisé entre 2000 et 2013, par exemple, un tonneau et ses cerceaux jaillissant, un ramasseur de galets et son cheval, des pèlerins de Saint-Jacques de Compostelle, des pêcheurs, un enfant géant à l'image du petit fils de l'él

1 Acronyme-diminutif servant de nom commun au Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne.

2 Toujours depuis la même hauteur symbolique, c'est à l'occasion du centenaire de la mort de Bartholdi que la statue fut inaugurée en 2004 le jour de l'*Independance Day* le 4 juillet.

3 Date de l'adoption des carrefours giratoires en France.

4 Après « Art déc'Olonne », une publicité pour un vendeur de piscine appelé « Art Déc'eaux » et sachant que l'entreprise de Jean-Luc Plé se nomme « Art Giratoire – Natura Viva » mais aussi parfois « Gir'ART'oire – réalisation de rond-points artistiques », dans les deux cas, je suis contraint de le faire : cet artiste me "plé" bien, sans doute parce que je pense qu'il est une "plé" pour l'expression artistique...

5 Extrait d'une vidéo de présentation du travail de l'artiste sur son site officiel.

géantes ouvreuses d'huîtres, un moine, un improbable banc de sardines sous un pied de vigne géant pour une citée littorale et viticole, un homme de Néandertal ou encore, en taille toujours "géante", une main de Ronsard, des nœuds marins, des chaînes brisées ou des cagouilles charentaises, le tout sculpté dans de la mousse polyuréthane puis stratifié par de la résine époxy et mis en couleur à l'aérographe à l'instar des décors de tout bon parc à thème. Pour certains, il « donne une âme aux rond-points »¹, pour d'autres c'est un « VRP de l'ignoble et pollueur visuel »². Pour ma part, j'ai donné mon avis par deux jeux de mots en note de bas de page. Avec pour fond sonore un montage maladroit fait de va-et-vient dans le volume et de coupures impromptues d'un extrait du deuxième mouvement de la septième symphonie de Beethoven – comme pour être sûr d'être caricatural –, la vidéo de présentation de Jean-Luc Plé par Art Giratoire me semble représentative de son œuvre et ce par sa réalisation et son montage même. Tout y est, rien n'y échappe. Les enchaînements visuels "fun" de cadres en mouvement, une dramatisation du rien à coups de tonnerre et d'éclairs, une voix off monotone et des répliques répétitives, une interview de touristes anglais, un logo incroyable, etc.³ Cette vidéo que je ne peux que vous conseiller de regarder en tant qu'œuvre – à mon avis involontaire mais totale – insiste sur le fait que l'entreprise propose des produits de haute qualité et beaucoup plus économiques et écologiques qu'un parterre de fleurs nécessitant eau et entretien. Garantis sans eau et sans entretien, garantis identité locale, ces produits sont surtout uniques et artistiques. Dans cette vidéo, on peut entendre des témoignages d'élus commanditaires insister sur l'apport artistique de ces œuvres. « C'est une façon de communiquer très fort. [...] et surtout susceptible de s'adapter à tous les types de sites géographiques de France et de Navarre [...] c'est un moyen moderne d'exprimer une identité [...] La conception de ces aménagements c'est quand même de l'art, c'est pas quelque chose, il ne s'agit pas de mettre un mobilier urbain classique, traditionnel, il y a une vraie réflexion artistique. [...] Je ne conçois pas qu'on fasse un rond-point [...] sans qu'il soit signifiant [...] un rond-point j'allais dire bête, ça n'est plus du tout d'actualité. Il faut aujourd'hui utiliser cet espace privilégié pour passer un message. »⁴ Jean-Luc Plé est un artiste et ses produits sont des œuvres d'art et même des œuvres d'art populaires selon lui. Il affirme : « Je dis oui. Moi, je veux faire de l'art populaire. »⁵ Cette qualification d'art populaire sera largement étudiée dans cet écrit. Mais ce qui est également intéressant avec Jean-Luc Plé, c'est que l'artiste suscite des débats sur les forums de la toile. On y trouve les admirateurs, les reconnaissants, les

1 Extrait de l'article « Jean-Luc Plé donne une âme aux ronds-points » publié le 29 mai 2013 dans un journal local de Charente-Maritime, Le Petit économiste.

2 Extrait de l'article « Jean-Luc Plé, artiste des ronds-points et pollueur visuel » publié sur le blog-20minutes de Alexia Guggémos le 15 mars 2010.

3 Devise d'Art Giratoire : « Identité – Art – Sans entretien ».

4 Extrait de la vidéo de présentation du travail de Jean-Luc Plé et de l'entreprise Art Giratoire sur leur site officiel.

5 Extrait de l'article « Kitsch ? L'artiste défend ses œuvres sur les ronds-points de Charente-Maritime » de Marie-Claude Aristégui, publié le 8 janvier 2013 dans le journal Sud-Ouest.

dénonciateurs, les indignés mais aussi et surtout ceux qui me plaisent le plus ici : les modérateurs. Les modérateurs interdisent le débat et il faut bien noter qu'il ne s'agit pas là de modérateurs officiels, payés pour contrôler la parole du web. Non, ces modérateurs s'élèvent d'eux-mêmes face à tout débat concernant l'art. Du haut de leur sagesse, ils proclament que « la critique est toujours plus facile, voilà moi je suis pour l'art populaire », « les goûts et les couleurs sont propres à chacun », « à toute nouvelle forme d'art il y a toujours plus de détracteurs que d'amateurs » ou encore « déjà, qui êtes-vous pour juger ? ». Et le modérateur absolu conclut : « Beau ou pas, c'est à chacun d'apprécier. Le problème c'est qu'on parle d'art. », dont je me dois de citer le nom ici : hfbontemps, « sculpteur à mes heures ». Le travail de Jean-Luc Plé suscite donc non seulement des critiques mais aussi et surtout de la Critique de la Critique. Voilà qui nous occupera jusqu'au bout de ce travail, étudier cette Critique de la Critique et ce statut intouchable, indébattable que revêt l'art avec la religion, l'amour et la politique.

En faisant le tour des rond-points, je vois des devantures de commerces de proximité et je pense à leur nom et à tous ces jeux de mots : Le resto Raviolution, Le Café'in, L'opticien Binoel'art, ou encore L'ABC d'Hair coiffure. Je pense également à tous ces restaurants et lieux de consommation en tout genre arborant le nom Carpe Diem ou Épicurien. Je pense à tous ceux voulant inciter l'autre à profiter de la vie ou à profiter tout court ; "Enjoy !", "Carpe diem, mec", "Te prends pas la tête" car je suis un épicurien, sous-entendu : je profite de la vie. *Carpe Diem quam minimum credula postero*, cueille le jour sans te soucier du lendemain. Comment cet extrait d'un poème romain d'Horace, post-épicurien, a-t-il pu être autant détourné de son sens tout en étant communément à la fois attribué à Épicure et de surcroît être considéré comme la doctrine fondatrice de cette école qu'est l'épicurisme ? Comment une ascèse concernant les appétits culinaires et sexuels a pu devenir une assise intellectuelle légitimatrice de l'excès consumériste ? Nous nous attarderons plus avant sur ces « jeux de langage »¹ et sur le choix des dénominations lors d'une ambitieuse entreprise de catégorisation artistique.²

À ce sujet mais plus vraiment, la place de Bordeaux, où nous nous retrouvons à nouveau, porte le nom de la ville qui a accueilli provisoirement l'Assemblée Nationale suite à la défaite française en 1870. À Bordeaux, certains députés – dont les noms sont prêtés aux rues des alentours de la place en question – protestèrent face à la cession de l'Alsace et de la Moselle à la Prusse. En hommage à cela, la Schiltigheimer-Platz puis -Tor devient place de Bordeaux en 1919 (pour redevenir Schiltigheimerplatz en 1940 et reprendre enfin le nom de la capitale girondine en 1945). Anecdote de peu de sens, sinon concernant la signification des noms déjà introduite par l'anecdote précédente. Mais ce jeu des noms, ce petit point d'histoire

1 Concept wittgensteinien avec lequel nous jouerons plus tard, au chapitre « Les maux et la chaux ».

2 Je vous renvoie au chapitre « Les Esthéticiennes : la *kitschisation* » à propos de *carpe diem*, et au chapitre « Palais encyclopédique : neuves définitions fonctionnant » où vous pourrez lire ma catégorisation.

régionale prend son sens lorsque enfin nous décidons de prendre à droite vers la première sortie.

Nous entrons dans le quartier européen et nous tombons nez-à-nez avec une affiche présentant un projet de la Monnaie de Paris associée à La Poste : « Les Euros des Régions, 26 pièces en argent de 10 euros à l'image de nos régions : précieuses et uniques ». Le projet date de 2010, mais durant ce parcours de la carte des motifs de mon travail, nous bénéficions d'une extraordinaire flexibilité spatio-temporelle. La plaquette, le petit dépliant triptyque de 10 par 21 centimètres présentant le projet numismatique en Alsace, titre « L'Euro que tout le monde adopte, même les cigognes. L'Euro d'Alsace. » Elle fait état des informations attendues de ce genre d'objet : conditions d'achat, valeur faciale de la pièce, quantité d'argent (900‰), poids, diamètre, contact téléphonique, non-contractualité du visuel, etc., et une carte de France de 26 des 27 régions françaises d'alors floquées de leur euro côté face (l'avvers) et d'une intégration héraldique épousant leur topographie. L'avvers présente les signes héraldiques du drapeaux et les frontières de la région représentée, ce qui fait que « l'Euro de votre région brille par son caractère... unique ». Le numismate, le collectionneur de monnaies et de médailles, en se nommant ainsi, me semble être un amateur de jargon d'où héraldique pour signifier que l'on retrouve sur les pièces les armoiries ou au moins une partie des emblèmes de la région représentée. Bref, il n'y a à priori rien à reprocher techniquement à la plaquette. Le projet propose 26 pièces pour 26 régions alors qu'il y avait alors 27 régions françaises, mais même cela n'est pas contestable réellement étant donné qu'il y avait 22 régions métropolitaines dont la collectivité territoriale de Corse (non dénommée région mais qui en exerce les compétences) et 4 DROM (départements et régions d'outre-mer). Mayotte, la 27^{ème}, est un DOM. Ainsi, le 28 mars 2011, une pièce pour l'île fut frappée à l'occasion de son nouveau statut (101^{ème} département depuis le 31 mars 2011) ; la série des « Héraldiques » est donc complète. Pourtant, alors même qu'il est presque insoutenable d'évidence que ce projet relève de et révèle le caractère oxymoronique, le *nivellement-exacerbant* de notre société, des bretons ont trouvé autre chose à redire. L'ABP, la version bigoudène de l'AFP, dépêcha : « Une pièce d'argent massif de 10 euros au visage de la Bretagne tronquée », « Vestige du passé et constat d'ignorance », « une monnaie bretonne de pacotille », « un euro sans indice sur le prix du Kouign-Amann¹ » et « la Monnaie de Paris édite une pièce de 10 euros de Bretagne, mais où est passée la Loire Atlantique ? »². Le journal Ouest-France « en ayant eu vent, s'en fait l'écho dans un sondage ». Je ne préfère pas retranscrire les résultats du sondage, et, vous l'aurez compris, celui-ci avait pour question "la Loire Atlantique aurait-elle dû apparaître sur l'euro breton ?" L'ABP explique que de nombreux bretons s'en sont émus ou ont été révoltés de constater qu'une fois de plus « l'appellation officielle Bretagne de cette pièce est impropre ».

1 De "gâteau" et "beurre", gâteau au beurre de tradition bretonne.

2 Informations trouvées sur le site de l'Agence Bretagne Presse.

Une fois de plus, la division administrative est mise en avant avec un nom erroné puisque la Bretagne comporte 5 départements et la région seulement 4. Le slogan « Ici, on frappe la monnaie et les esprits » de la Monnaie de Paris n'a jamais eu autant de sens à mes yeux ! Et ce n'est pas fini. Comme je vous le disais plus tôt, une cartographie héraldique accompagne le projet et là, il n'est plus question que de représentation, de choix de représentation c'est-à-dire de politique culturelle. Les offusqués, les froissés de la bretagneude qui revendiquent la possession d'un des départements de la région Pays de la Loire précisent : « On y remarquera que le drapeau de la pièce de Haute-Normandie comporte un lion de plus que la pièce de la Basse-Normandie... [et ces points de suspension en disent vraiment long, sûrement, à propos de l'impact représentatif de ce fait...] Celle des Pays de la Loire n'arbore pas les parenthèses du nouveau logo »¹. Ici, il est fait référence au logotype du conseil régional « très simple et épuré » et dont la « symbolique repose sur l'idée du rayonnement, de l'écho. Les courbes verticales évoquent [...] en lecture de gauche à droite un mouvement vers l'avant »², ensuite le site internet de ce conseil régional et son service de communication offre une lecture esthétique de ce logo assez familière pour qui aura lu ce même genre d'interprétation à propos non pas de ces quelques lignes bleues, vertes et violettes infographiées mais à propos des « Lignes Indéterminées » de Venet, une lecture emphatique de la "pauvreté radicale". Le breton poursuit : « des semis d'hermines et des fleurs de lys, comme si historiquement cette région avait une existence. Une tromperie de plus... » Il n'est question que de représentation, de dessin d'une ligne frontière, de la taille et de la forme d'un contour, du choix du papier peint à motif héraldique, comme il n'est question que de pantone, de quadrichromie, de couleur de fond et de cartouche pour le service com' de « L'esprit d'ouverture » du "PdL"³. Les problèmes évoqués ici sont bien des problèmes visuels, des problèmes de politiques culturelles. Les hermines noires sur fond blanc accompagnées des 9 bandes des mêmes tons définissent la vexillologie⁴ (pour faire plaisir au numismate) moderne bretonne – comme une version vernaculaire en niveau de gris du tentaculaire Stars and Stripes, le Gwenn ha Du⁵ est l'objet emblématique de la bretanité. Pour les Pays de la Loire, la Monnaie de Paris a choisi un diptyque d'armoiries, fleurs de lys et hermine. Mais sans doute par souci de composition et de clarté du document, pour ne pas juxtaposer sur leur carte les hermines de Bretagne à celles du "PdL". et les lys du Centre à celles de la région controversée, ou alors par provocation étatique organisée contre la pauvre communauté touristique-culturelle bretonne, sur le dépliant, les hermines bretonnes recouvrent les départements chiffrés 72, 53 et 49 et non le 44 revendiqué qui se voit affublé de l'impropre signe du royaume

1 "Au même endroit"

2 Informations trouvées sur le site officiel du Conseil Régional du Pays de la Loire.

3 Pays de la Loire

4 Science des drapeaux, des étendards et des pavillons.

5 Littéralement, le "blanc et noir", c'est le nom breton du pavillon breton. Le *Stars and Stripes* étant, par métonymie, "étoiles et bandes", le nom du drapeau des États-Unis d'Amérique.

français ! C'en est trop pour la Bretagne et les régionalistes ! Il y a de quoi se coiffer d'un bonnet rouge ou je ne m'y connais pas. En effet, je ne m'y connais pas. Il y aura eu 1675 et la révolte des papiers timbrés, 1789 et son bonnet phrygien écarlate, 2013 et son mouvement anti-écotaxe, je ne comprends pas qu'il n'y ait pas eu celui de l'anti-Monnaie de Paris et anti-Christophe Beaux, alors directeur de la Monnaie de Paris dont un internaute échaudé donne les coordonnées pour commencer l'offensive. Ce directeur ne fait d'ailleurs que se réfugier derrière une logique simple et difficilement contestable au su du projet : « Pour la Monnaie de Paris, entreprise publique rattachée au ministère des Finances et institution de la République, il n'y avait pas d'autres solutions que de respecter le découpage administratif. Il n'y a pas de question à se poser. »¹ Non, bien sûr, il n'y a pas de question à se poser de ce côté-là, par contre le problème breton est intéressant parce qu'il ne s'occupe finalement que de représentation et non pas parce qu'il tient debout (le geste esthétique de la coiffé pourpre devra également être étudié²). Nous étions donc dans le quartier européen après être sortis du rond-point et là, nous croisons un abri-bus et ainsi, inévitablement, un encart publicitaire, ici pour l'Euro des Régions. Que dire de plus ? Des monnaies spécifiques, hyper localisées, régionalistes, « Uniques », le tout au pluriel et en euro, devise "unique" d'une union transnationale. Et ce n'est toujours pas fini, 2010 était l'année de l'héraldique, mais en 2011, il y a eu celle des monuments et en 2012, celle des personnages célèbres. Ainsi on retrouve en 2012 sur l'euro d'Alsace notre Frédéric Bartholdi et sa Statue de la Liberté dont, souvenez-vous, une réplique monumentale trône au centre d'un rond-point au milieu de nulle part à côté d'un Hôtel F1. Bien que la Monnaie de Paris semble avoir froissé d'irréductibles régionalistes de quelque part, elle persiste et signe et confirme le *nivellement-exacerbant* qui régit la politique culturelle globalisée en frappant de nouveaux oxymores métalliques vernaculaires et tentaculaires, régionalistes et transnationaux. Pour la campagne 2012, le site de ceux qui "frappent les esprits" propose même une jolie petite infographie de caricatures de tatouages pour présenter chaque pièce : sur une épaule dénudée, la pièce de la région "cliquée" est accompagnée d'un symbole régional – une cigogne pour l'Alsace, des escargots en Bourgogne et pour la Réunion, de la canne à sucre – et d'un ruban-enluminure-tatoué, de celui que l'on imagine marqué d'un "Ginette pour la vie" ou d'un "Mum I Love You", dans nos préjugés les plus normaux. Chaque vrai-faux tatouage est marqué ici d'un « J'aime l'euro de... » ; la Monnaie de Paris joue avec la représentation du régionaliste prêt à marquer dans sa chaire son appartenance géopolitique. Et voilà que là-dessus, je découvre dans un magazine d'auto-promotion alsacien la création de la « marque partagée Alsace » : « Imaginalsace » où le dernier "A" d'Alsace est un mix entre le symbole d'un cœur et un bretzel.

« Les alsaciens font le buzz ». Je découvre sur une pancarte blanche d'environ

1 Citation extraite du site de l'Agence Bretagne Presse.

2 À lire dans le chapitre intitulé « Physiognomonie sociale ».

1,60 mètres de hauteur, avec son flash code en haut à gauche, son slogan « On a tous l'Alsace à cœur ! », un énorme "a-coeur-bretzel" rouge sang derrière et sur lequel, décontracté voire décomplexé, accoudé à lui, le pied gauche nonchalamment reposé sur l'une de ses circonvolutions et affichant un très large sourire, libéré de la normalisante cravate et les manches remontées ce qui symboliquement est double – actif, volontaire, conscient de l'effort à accomplir, "on se remonte les manches" mais tout en même temps serein, épanoui, bien – un personnage que je crois reconnaître... mon président d'université. « Coup d'envoi réussi pour la campagne Imaginalsace. Plus de 500 personnes ont déjà posé à côté du symbole de la marque Alsace à l'occasion du Rallye, du Parlement Alsacien des Jeunes ou du *Roadshow*¹ dans différentes villes alsaciennes. Ce succès populaire souligne une réelle adhésion à la marque et une envie des alsaciens d'afficher leur appartenance à leur région. Une dynamique est en marche au plus près du terrain et des acteurs régionaux invités à rejoindre la communauté d'Imaginalsace. »² Imagination et dynamisation, je suis sûr que cela doit vous rappeler quelque chose en rapport avec un projet de réaménagement d'une place au nom girondin, non ? En tout cas, il est bien question d'imagination, de la construction d'une image et voilà celle qui a été "pondue" après ce qui est appelé un « audit identitaire »³ et plein de choses encore : un a-coeur-bretzel⁴. En tant qu'image, à fortiori en tant que logo, qu'image communicationnelle, celle-ci a du sens. D'après le journal 20 Minutes et selon leur interprétation des paroles de Philippe Richert, président de région, la marque a pour but de développer « une image de l'Alsace plus complète [...] autour de ses valeurs et son identité »⁵. C'est ce qu'on appelle du *branding* en publicité et en marketing. Mais rien n'est affirmé à propos de ces fameuses valeurs, comme souvent, le fait même de proclamer qu'on a des valeurs vaut pour garantie entendue qu'elles sont vertueuses... Je lis simplement « Rallye », « Roadshow », je pourrais lire "fun" et "concurrence festive", je lis « marque », « appartenance à leur région », « dynamique », « terrain » et « communauté »... Je ne "like" pas.

Le petit conseil de la journée à l'adresse de toute entreprise ou institution est : attention à votre image ! Et pour cela, commencez par bien choisir votre logo. Ne pensez pas que cela puisse être une tâche secondaire pouvant être offerte à un subalterne stagiaire pour qu'il s'occupe. Vous, institution, n'oubliez pas que c'est

1 Comprenez, approximativement sans doute sinon ce terme n'aurait pas été utilisé à moins d'un besoin de sens très spécifique... "tournée", "tournée promotionnelle".

2 Magazine d'information sur l'action du Conseil Régional d'Alsace, novembre/décembre 2013, rubrique Actu Alsace.

3 Informations trouvées sur le site officiel de la marque Alsace.

4 Le nom "finalement" donné au logo est « A cœur »... peut-être pour y lire de manière tacite que ces alsaciens se rêvent tels des hackers, des pirates de la réforme territoriale régionale qui doit les regrouper avec d'infâmes autres ? Ce « A cœur » n'est pas sans lien visuel d'avec le logo prenant la forme d'une majuscule cernée d'un cercle (circassien doute doute, sans se savoir...) des anarchistes. Ces alsaciens seraient-ils anar ? Ils sont au moins, d'après moi, des bidouilleurs d'après le sens littéral de *hacker*, des bidouilleurs sachant mixer commerce logotypé globaliste et de soit-disant revendications régionalistes.

5 Extrait de l'article « Imaginalsace sur la route » publié par Alexia Ighirri, le 3 juin 2013 dans le journal 20 Minutes.

principalement, voire quasi uniquement pour la plupart de vos administrés, par votre logo que vous existez (en essayant sans relâche d'être présent, juste là, en bas, sur toutes les affiches et tous les flyers, en rang d'oignons dans la frise réservée au soutien et autres sponsors). Ne délaïssez pas votre logo car il est un signe très porteur et qui plus est aisément décriptable au vu de la réduction formelle et de la schématisation plastique qu'il nécessite, additionné au fait qu'il existe finalement, en tant que signe de communication, assez peu de variété dans le monde du logo. Le logo est un signe simple et c'est tout "naturellement" que sa compréhension sera directe, alors gare au manque d'attention ! Ne laissez pas ce travail à des amateurs, des start-up professionnels sont là pour vous aider. Prenons l'exemple édifiant du logo du Conseil Régional d'Alsace, simple et terriblement efficace. On comprend sans détour ce qui anime profondément cette région : une étoile "dynamique" (pas tout à fait inscrite dans un plan orthogonal) symbolise la France tout en synthétisant sa géographie (5 branches, comme les 5 grandes régions, Nord, Est, Sud-Est, Sud-Ouest, Ouest). En plus de styliser la forme il y a du fond, on donne à voir, comme on dit, une "certaine idée de la France", étoile dynamique dans la géopolitique mondialisée. Cette France stellaire est bleue, noble comme le sang royal ou tout naturellement bleu comme n'importe quel étendard, maillot, drapeau voulant représenter la France : "Allez les Bleus !". Mais l'une des branches, celle à l'extrême droite, à l'Est comme l'Alsace, est, elle, jaune presque or ; une branche de lumière astrale ou l'Alsace comme le trésor de la France. En outre, cette branche est un tout petit peu détachée du reste de l'étoile...or et hors. Brillante, l'Alsace marque sa différence par cette double séparation, l'Alsace se montre comme un territoire un peu à part, un peu séparé, étincelant ! Génial d'efficacité car comment comprendre ce signe autrement lorsqu'on l'observe ne serait-ce que quelques secondes. Et tout à la fois, il pourra être présenté comme un simple logo, sans arrière-pensée, comme juste un peu de couleur « européenne » sur une forme sympa', à ceux qui n'auraient pas les mêmes "idéo" pour l'Alsace ! Voilà un exemple assez persuasif, je l'espère, démontrant encore qu'une image, une représentation n'est jamais anodine.

Pour en finir encore avec l'introduction de ce mode oxymoronique que je vois opérer un peu partout dans les politiques culturelles, notons au passage que le logo de la désormais fameuse pour nous ABP n'est rien d'autre qu'un Triskèle¹ celtique "arobasé". Je disais que le projet régionaliste breton ne tenait pas debout, en fait il tient tout bonnement sur trois jambes. Ce sont trois sigles @ composés, imbriqués à la manière d'un Triskèle traditionnel. Arobase est le "a" commercial², logogramme de l'inter-marché-net. Tout est dit, le *nivellement-exacerbant* domine ce monde que je dois esthétiquement déconstruire et que je veux transformer dans

1 Littéralement "sur trois jambes", le Triskèle est un symbole et un graphisme caractéristique de l'art dit celtique.

2 Signification qui prend son origine à la Renaissance dès le début du XVIe siècle, @ étant utilisé pour écrire "à" ou comme abréviation de *at* pour indiquer le prix unitaire d'une marchandise.

un partage constructiviste collectif. Notons au passage que le « A cœur » alsacien a littéralement, également des airs d'arobase, des airs de globalisation du *branding* vernaculaire capitaliste international.

Toujours dans ma voiture, si on se rappelle le début de ma narration, je distingue sur la vitre arrière de la voiture qui me précède un drapeau breton... l'autocollant dit « à l'aise Breizh ». C'est le cinquième de la journée, je n'en peux plus, je me gare et sors de mon véhicule.

Le tennis de table en France, c'est près de 2000 licenciés, c'est 17% des foyers possédant une table de ping-pong et c'est un loisir estimé à 3 millions de pratiquants¹. L'art, c'est comme le ping-pong. "Tout le monde" sait un peu y jouer mais "personne" ne connaît vraiment les règles. En matière d'art, c'est le même règne, c'est ce même "tout le monde a son mot à dire" et surtout "tout le monde pense pouvoir le faire", "en avoir le droit et la capacité", qui mène la danse. Je ne vois pas comment il pourrait en être autrement et d'ailleurs le contraire me semblerait injuste. Cela nous permet d'opérer un rapprochement entre l'art et la démocratie car, à l'instar de la définition de l'art, la définition de la démocratie semble occuper chacun. Surtout, il en va de même quant au partage de leur définition ; tout le monde va de sa définition de l'art comme du système politique démocratique, mais les légendes et les mythes fondateurs de ces deux notions en font deux sujets épineux, des questions bien trop vastes. Un peu à la manière des convictions religieuses, chacun a sa vision de l'art et ses attentes démocratiques mais il vaut mieux, par respect, ne pas les partager, sinon en fin de repas. Ici, nous ne nous accorderons aucune esquivé, le problème de la balle orange ou blanche des 38 ou 40 mm de diamètre comme celui de la hauteur du filet et de la controverse du "let" et du "net" seront tranchés. Il semble également, ou plutôt conséquemment, exister un phénomène de société, encore et toujours oxymoronique, consistant à faire de l'art un objet ou une appellation, un trophée ou un label paradoxal, c'est-à-dire à la fois un gage absolu de qualité et d'importance supérieure et la qualification du superflu et de l'inutile là où règne la rentabilité. L'art devient non disciplinaire, à savoir que chaque discipline spécialisée s'arrogé le droit et se croit capable de définir l'art depuis son propre territoire, comme s'il existait un pan artistique à chaque domaine ; du sportif au culinaire, de l'ingénierie à l'artisanat, toute pratique semble aspirer au label art comme la consommation² absolue. Un pan artistique partout, chez tous comme au sens de pan- ou de panto-, « tout » : il semble qu'il existe une sorte de panartisme, de croyance relative à l'art en général et donc d'une considération d'un "art en général" qui saurait exister. De cela partout, tout le monde serait art-pantophage, à savoir en mangerait, de cet art,

1 Fédération française de tennis de table, « L'essentiel du tennis de table : du loisir à la compétition », 2013.

2 Haut degré ou état de perfection absolue, consommer. Un art consommé qui n'a que peu de rapports avec un consommé de volaille, avec un bouillon clarifié... même en art culinaire.

sans distinction ; avec cet art il faudrait être pantophile, car dans l'art comme dans le cochon, tout est bon. Simultanément, il nous faudra comprendre pourquoi l'art qualifie ce qui a le moins d'importance dans notre société et donc pourquoi malgré son premier statut l'érigeant en cause internationale, financièrement parlant, c'est "dans la culture" que l'on fait le plus aisément des coupes budgétaires. La mise en place d'une politique culturelle sous-entend la mise à disposition de moyens. Il faudra comprendre, confesser, accepter, avouer, revendiquer, assumer ce besoin d'argent pour la culture. Ainsi, en plus de l'étrange consensus autour de la nécessité de la chose artistique, il me faudra entre autres analyser le fait que je comprenne la primauté de ces coupes budgétaires.

Il est question ici de politique culturelle. Nous entendrons politique culturelle par : *Ensemble des critères permettant la qualification et la disqualification d'une production en vue de l'exposition culturelle.*

Le constat est évident, même si nous le précisons, il y a un déséquilibre entre "l'offre et la demande". Il y a une indénombrable production culturelle – qui d'ailleurs est aussi innommable – et, au contraire, des moyens, de l'espace et du temps strictement quantifiables. Voilà ce qui rend nécessaire la mise en place de politiques culturelles intentionnelles qui, à défaut, laissent la place à une autre, la "loi de la jungle" par exemple. Il y a politique culturelle que lorsqu'il y a considération spectaculaire, c'est-à-dire lorsque l'on interroge la place du spectateur. Il faudra donc pour comprendre les politiques culturelles et leur intérêt étudier les places du spectateur, celles qu'on lui donne, celles qu'on lui laisse et celles qu'il se prend entre autres.

« I'll be back »¹, à propos de tout cela.

Cette thèse est dirigée par la problématique suivante :

La Grande Culture et le Grand Public comme aussi mythiques qu'Alexandre.
ou De l'art de prendre ses distances.

N.B.: Qu'est-ce que l'art : *Verfremdung* → action de rendre étranger.

Alors que l'exposition culturelle tend à être événementielle en se positionnant par rapport au Grand Public – tantôt légitimateur, tantôt repoussoir, parfois motif et souvent simultanément destinataire, destinataire, adjuvant, opposant, attendu, persona non grata et presque toujours juge-baromètre-arpenteur soi-disant en dehors des préoccupations dudit événement – nous tenterons de dégager de ces différentes politiques du chiffre des connivences et des contradictions entre les pratiques artistico-culturelles et la pratique démocratique. En effet, pouvons-nous encore parier sur la puissance *subvertissante* de la production artistique comme exhausteur ou antioxydant démocratique et idéologique quand le paysage culturel semble façonné par une *festivisation oxymoronique*, un *nivellement-exacerbant* ?

1 Is a catchphrase associated with Arnold Schwarzenegger and Terminator, 1984.

Alexandre le Grand, que le moteur de recherche internet au slogan inquiétant « *Don't be evil* »¹, « associe » entre autres à Aristote – son percepteur –, Jules César, Gengis Khan, Cléopâtre VII – la plus connue du Grand Public, celle au fameux nez et proche de Marc Antoine –, Socrate, Hannibal Barca, Platon, Homère, Auguste, etc., etc., est une star mythique de l'Antiquité et même de l'Histoire, de celle que tout le monde connaît sans savoir pourquoi ni sans en savoir souvent plus que ça : Alexandre (le III est déjà une information que l'on se partage rarement en dehors des associations de Questions pour un champion), roi de Macédoine à une époque pré-christique, est considéré comme un fin stratège militaire, voire un des meilleurs de l'histoire. Il fut animé par une volonté de conquérir le monde (monde "connu", car le Grand Public a appris à relativiser les informations historiques). "On" sait également souvent qu'il est subitement mort, très tôt pour un souverain qui aura pratiquement réalisé son rêve d'expansion et de domination en fondant près de 70 Alexandrie de la Grèce à l'Inde en passant par l'Égypte – dont celle qu'on connaît avec sa bibliothèque non ignifugée. On sait qu'il est resté invaincu sur les champs de bataille² et qu'il est mort à Babylone. Alexandre dirigeait des phalanges en chevauchant un certain Bucéphale, plus célèbre que Rossinante de Don Quichotte et aussi mythique que Pégase et que le cheval du baron de Münchhausen, homonyme de celui du grand. La considération d'un Grand Public et d'une Grande Culture ne seraient-ils pas symptomatiques d'un syndrome de Münchhausen³ touchant les politiques culturelles ? Tous aussi mythiques les uns que les autres, nous ne disposons que de peu d'informations non contradictoires au sujet de ces Grands, certains croient qu'Alexandre était petit, d'autres qu'il ne peut exister une hiérarchie culturelle et d'autres encore pensent le public uniquement en tant que publics, invariablement au pluriel. Par contre, il est effectif que ces notions de Grand Public et de Grande Culture existent dans toute construction de politique culturelle, qu'elles ont leurs impacts, leurs poids et leurs définitions variables engageant des décisions qualificatrices différentes. Que l'existence de ces notions soit affirmée ou infirmée, elles sont des phares, non pas septième merveille du monde, mais d'une bonne demi-douzaine d'arts.

Grand Pu-blic et Cul-ture sont bien au-ssi my-thiques,
 Que le Ma-cé-do-nien sou-ve-rain d'age an-tique.
 Pour-tant ce-tte lé-gende n'est pas vrai-ment mys-tique,
 A-ppli-qués nous se-rons d'en fai-re la cri-tique.⁴

L'art de prendre ses distances sera un travail de définition de différents degrés de distanciation, du 1^{er} au troisième en passant par le deuxième, 2nd et le 1^o1/2 . Une

1 Google : "ne soyez pas malveillant, ne faites pas de mal".

2 Certains préciseront "tout au long de sa vie" ou "jusqu'à sa mort" ce qui rappellera peut-être la chanson « un quart d'heure avant sa mort il était encore en vie » considérée comme la première lapalissade.

3 Appelé aussi pathomimie ou trouble factice : pathologie psychologique de simulation pathologique.

4 Normalement voici quatre alexandrins.

fois considéré que l'abandon de cet insoluble voire impertinent problème au profit de la question largement démontrée « Quand y a-t-il art ? »¹ a engendré d'innombrables confusions qui rendent presque impossibles la critique ayant perdu son sujet², il faut "bien noter" (Nota Bene, le N.B. de la problématique) que l'ambition ici est de répondre à la question "Qu'est-ce que l'art ?". *Verfremdung* que l'on peut traduire par "action de rendre étranger" est la base du « *Verfremdungseffekt* » théorisé par Bertolt Brecht. En français, on parle de *distanciation* mais ici nous essaierons de travailler avec une traduction préservant "l'exo", l'étrange en préférant *étrangéisation*. C'est en essayant de dessiner une carte spectatorielle, une carte géographique de l'*étrangéisation*, après avoir hémisphériquement partagé les critiques de l'art et de la culture et après avoir catégorisé les pratiques culturelles et artistiques, que nous nous confronterons aux nombreux qualificatifs du juge-baromètre-arpenteur de notre topologie qu'est le Spectateur. C'est en collectant mes « choses vues »³ que je veux comprendre qu'une politique culturelle engagée par des choix politiques engage à son tour des choix politiques et donc : quelle politique culturelle pour quelle politique, pour et dans quelle idéologie ?

Sûrement "inconsciemment" poussé par le désir d'exprimer mon ambitieuse volonté d'innover, j'avais imaginé un projet d'écriture en "neuf" parties. Finalement, j'ai fait le deuil (tout en m'en re-servant ailleurs, pour partager les arts et mettre en avant le plus novateur à mon goût) de ce jeu de mots-chiffres pour organiser un propos de manière totalement classique, voire académique en trois parties, comme suit :

La Critique

La Critique de la Critique

La Critique de la Critique de la Critique

Chaque partie est ensuite partagée en trois chapitres eux-mêmes partitionnés en trois.

Pour donner à comprendre la manière, le style et la forme de la pensée s'exerçant dans ce texte, je voudrais faire appel (bivalent) à l'avant-propos du « Tractatus logico-philosophicus » de Ludwig Wittgenstein par Wittgenstein⁴. Je veux m'approprier ceci : « Jusqu'à quel point mes efforts coïncident avec ceux d'autres philosophes, je n'en veux pas juger. En vérité, ce que j'ai écrit ici n'élève dans son

1 Goodman, « Manières de faire des mondes », pp. 87-105.

2 « La critique est à réinventer car tout le monde est artiste. Quand tout le monde est artiste, bien entendu, et immédiatement, plus personne ne l'est, il n'y a plus d'art [...] La critique n'est donc plus en opposition qu'avec une camelote misérable [...] La critique n'a plus d'art comme antagoniste, comme autre. » Muray, « Festivus Festivus. Conversations avec Élisabeth Lévy. », pp. 32-33.

3 C'est à la boulangerie, au bar, au restaurant, devant la télévision, en lisant un quotidien régional tout autant qu'en assistant à une conférence, en tentant d'analyser les trois critiques de Kant, en disséquant une souris, en décortiquant son poulet que nous serons assaillis de « choses vues ». « [...] à travers l'examen de multiples épisodes concrets de la vie quotidienne des êtres humains, et par le biais d'innombrables *choses vues* [...] dresser un portrait aussi précis que possible de notre temps ». Muray, « Après l'Histoire », p. 11.

4 Wittgenstein, « Tractatus logico-philosophicus », pp. 31-32.

détail absolument aucune prétention à la nouveauté ; et c'est pourquoi je ne donne pas non plus de source, il m'est indifférent que ce que j'ai pensé, un autre l'ait déjà pensé avant moi. » Alors c'est vite, très "Witt Genstein" que j'affirme cette appropriation étant donné que je ne suis pas philosophe et que je donne des sources. Disons finalement que ce projet fait fi du fait que « les Simpson l'ont déjà fait »¹ et que donc il répond à la définition de l'art qu'il propose et discutera lui-même à savoir *qu'il y a art lorsqu'il y a expression non triviale d'une idée subjectivement neuve* ; ici c'est bien ce subjectivement neuf qui importe. Toujours dans ce même avant-propos, Wittgenstein écrit : « Ce livre ne sera peut-être compris que par qui aura déjà pensé lui-même les pensées qui s'y trouvent exprimées – ou du moins des pensées semblables. Ce n'est donc point un ouvrage d'enseignement. », voilà qui est à creuser ensemble à propos des places du spectateur notamment avec Gilles Deleuze à partir de l'exemple de la discussion et du "timing" intellectuel qu'elle nécessite pour être constructive ("une discussion arriverait toujours soit trop tôt pour l'un des parties – avant sa réflexion, avant son travail du sujet –, soit trop tard – une fois les décisions de principes actées" ; et par là nous critiquerons les stratégies d'art relationnel ou participatif) ou avec Jacques Rancière et « Le maître ignorant » au sujet du fait que l'on ne comprend que ce que l'on sait déjà. Par contre, je suis en désaccord avec ce que le philosophe a mis en exergue de son texte, la citation de Kürnberger² « [...] et tout ce que l'on sait, qu'on n'a pas seulement entendu comme un bruissement ou un grondement, se laisse dire en trois mots », tout comme avec ce que l'auteur écrit lorsqu'il dit « résumer en quelque sorte tout le sens du livre en ces termes : tout ce qui proprement peut être dit peut être dit clairement, et sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence ». Je m'inscris en faux, ici je parlerai de ce dont je ne connais rien avec autant d'allégresse que de ce que je crois connaître et surtout avec autant d'emphase, de superflu et de complexification car j'affirme que vous comprendrez autant ma Critique de la Critique de la Critique par la forme que par le fond de ce texte. À propos de « Simpson l'ont déjà fait », il est intéressant de se rappeler la fin de la problématique de cette thèse, c'est-à-dire : « En effet, pouvons-nous encore parier sur la puissance *subvertissante* de la production artistique comme

-
- 1 7^{ème} épisode de la 6^{ème} saison du dessin animé « South Park ». Ici, une série de plans inédits est échafaudé par l'un des personnages pour se venger, semer le chaos et la désolation. Seulement voilà, ses plans géniaux ont déjà été diffusés, littéralement diffusés à la télévision, réelle, dans une autre série appelée « Les Simpson ». Pas moins de 9 épisodes de ce dessin animé cultissime pour le genre dont fait partie « South Park » sont directement cités, rejoués. Face à l'impossibilité d'innover, de, peut-être, dépasser ces modèles, le dessin même de l'animation prend les traits de celui des Simpson. Mais finalement tout va bien et cela termine par cette morale : « Et alors, oui alors, les Simpson ils ont déjà tout fait, on en a rien à foutre [...] Toutes les idées ont déjà été trouvées bien avant les Simpson [...] Je ne dois pas m'inquiéter si je trouve une idée et que les Simpson l'ont déjà fait ».
 - 2 Ferdinand Kürnberger est un écrivain autrichien du 19^{ème} siècle. Il est intéressant de remarquer que l'encyclopédie participative en ligne la plus utilisée note que Wittgenstein lui a emprunté cette « devise qui illustre le propos du philosophe quant à l'indicibilité des choses importantes »... N'est-ce pas, à la lumière diffractée et analytique du « Tractatus » et de la première partie de l'œuvre du philosophe, proprement l'inverse ?

exhausteur ou antioxydant démocratique et idéologique [...] » ainsi que les mots de Wittgenstein à propos de son indifférence au fait qu'un autre ait déjà pensé quelque chose avant lui. En 2010 j'écrivais à propos de la puissance *subvertissante* de l'œuvre d'art au moment de son exposition, à savoir à propos de l'impossible caractère subversif de l'œuvre d'art qui, néanmoins, peut être exposée en tant que prétexte-support-vecteur-amorce d'un changement qualitatif positif ; le Subvertissant ou la réalisation de la maxime populo-élitaire d'Herbert Marcuse : « L'art ne peut pas changer le monde, mais il peut contribuer à changer la conscience et les pulsions des hommes et des femmes qui pourraient le changer. »¹ La production culturelle pourrait donc être un exhausteur ou un antioxydant démocratique et idéologique, elle pourrait même être un anti-Occident à la manière de ce que réclame Alain Badiou dans ses manifestes de l'Affirmationnisme² ; la production culturelle et l'Art comme résistance à « l'Empire », à « l'Occident » ou à la « démocratie d'Occident » qui avec ses « spéculations sociologiques et institutionnelles sur le public des arts » fait le jeu du clientélisme et pousse à un « alignement de l'art sur la circulation des denrées consommables ». On peut donc comprendre cet antioxydant comme un anti-Occident qui « [s']impose, avec nécessairement une petite touche de terreur », nous reviendrons là-dessus, sur cette interprétation mais surtout sur la conception de la place du spectateur qu'engage une affirmation telle que : « L'art n'a pas à se soucier de sa clientèle. Il est inflexiblement pour tous, et cette adresse n'a aucune signification empirique. » Avec cet extrait du onzième point de la « Troisième esquisse d'un manifeste de l'Affirmationnisme », comment ne pas être d'accord, voire enthousiasmé lorsque l'on considère justement l'expression artistique comme un outil politique "favorisant" la construction démocratique ? Justement, nous verrons cela. Cet antioxydant et cet exhausteur sont également, ou plutôt autrement, des vocables culinaires. L'exhausteur peut en être un de goût. La question de la puissance de l'œuvre culturelle se mesurerait alors en terme de goût, de sens, d'appétit, d'appréciation gustative d'un niveau ou d'un taux de bon, voire de plaisir. L'antioxydant peut donc, à l'inverse de son interprétation en tant que force de négation déconstructiviste, être compris comme une force de confirmation, de conservation. En 2010 toujours, j'écrivais cette problématique faisant de la production culturelle un possible antioxydant, anti-rouille démocratique et idéologique. En 2011, je participais à la « Proclamation sentencieuse d'affirmation un peu gauche voire carrément pas droite » d'un « Manifeste Pour une Recherche Engagée ». Entre les points six et sept de la première version de ce manifeste, un espace publicitaire a été ménagé pour retranscrire ces lignes lues sur une brique de jus d'abricot : « Le Bêta-carotène contribue à la bonne santé et à la protection de la peau en neutralisant l'action des radicaux libres responsables de sa fragilité... » Le Bêta-carotène est un antioxydant qui donc, métaphoriquement, une fois

1 Marcuse, « La dimension esthétique » (1978).

2 Badiou, « Troisième esquisse d'un manifeste de l'affirmationnisme », pp. 95-105.

recontextualisé, devient une force de maintien de l'ordre établi, de la norme et donc un anti-création neutralisant l'action des radicaux libres responsables, non d'une fragilité, mais responsables. C'est en mai 2011 que cela fut écrit et en juillet 2011, dans la librairie du Cloître Saint-Louis durant le Festival d'Avignon (où nous reviendrons bien entendu), je découvrais ce que Slavoj Žižek avait écrit neuf ans plus tôt dans son introduction à « Vous avez dit totalitarisme ? » : « Sur l'emballage du thé vert "Celestial Seasonings", on peut lire une courte description de ses bienfaits : "Le thé vert est une source naturelle d'antioxydants qui neutralise les molécules toxiques du corps appelées radicaux libres. Par la neutralisation des radicaux libres, les antioxydants aident le corps à entretenir sa bonne santé naturelle." La notion de totalitarisme n'est-elle pas, *mutatis mutandis*, l'un des principaux antioxydants idéologiques, dont la fonction est depuis l'origine de neutraliser les radicaux libres, et d'aider ainsi le corps social à entretenir sa bonne santé politico-idéologique ? »¹ Au-delà du plagiat par anticipation dont je suis victime et de l'illustration du "un autre l'a déjà pensé avant moi", l'intérêt est bien d'affirmer que le pari évoqué dans la problématique est ambiguë et que, bien qu'en grande partie rompu et dévoué à la cause de l'art de la capacité, émancipateur, il me semble exister de gros doutes quant aux fins anti-antioxydantes de l'expression culturelle, une ambivalence. Cet écrit se veut être un (négaliviste) anti-sceptique contre l'angoisse du devenir ambianqueur de l'événement artistique et veut jouer les trouble-fêtes là où les spectateurs auraient trouvé une place trop entendue. Méthodologiquement, je procéderai comme je l'ai fait avec le premier exemple de la place de Bordeaux qui a glissé vers celui des sculptures de rond-points en passant par la découverte de l'œuvre de Bernar Venet. C'est une sorte d'anthropologie compréhensive, une sociologie diacritique non exhaustive que j'amorce. Elle est faite de choses vues et de choses entendues et re-gardées synthétisées². Cet écrit essaie d'être une des expérimentations du « Manifeste Pour une Recherche Engagée » que vous pourrez lire... un jour, sans doute, mais le travail collectif est souvent littéralement cata-strophique. Il faudra donc attendre le bon renversement, la bonne disposition de ce collectif en mouvement³.

Dans la Critique, je définis ce que comprendra dans cette thèse la qualification de culture et de culturel dans leur acception dite restreinte excluant la définition généraliste opposant simplement culture à nature. En essayant de comprendre les confusions concernant justement les définitions de ce que sont les objets culturels

1 Žižek, « Vous avez dit totalitarisme ? », p. 11.

2 Procéder par synthèse, par opération de combinaisons, d'agencements allant du simple au composé, de l'élément au tout : synthétiser. Loin de l'abus de langage confondant synthèse et résumé, la recherche synthétique est la mise en relation ; non pas la simplification mais la complexification. On notera que dans cette introduction les choses regardées sont en majorité originaires de la toile internet, ce qui devrait avoir du sens ici...

3 Si un jour, un lecteur de ce texte est motivé par l'envie de lire ce Manifeste, ne serait-ce que dans une de ses versions de travail, que cet étrange curieux n'hésite pas à me contacter, et dans l'instant, je le satisferais.

et ce qu'ils ne sont pas, en passant par les définitions administratives, ministérielles, scolaires, sociologiques, esthétiques et politiques de la culture, je n'y définis pas des critères de qualification systématiques, mais j'en décris bien plutôt le mélange actif de définitions patrimoniales et d'arrangements circonstanciels suivant ses modes de consommation événementielle. C'est de ces œuvres culturelles dites de l'esprit, de ces objets dont l'immatérialité culturelle fait critère commun, dont j'ai travaillé les politiques, les politiques culturelles, afin de les catégoriser en trois modes distincts – la Médiathèque, la Médiatique et la Maïeutique – pour finir par les voir agir simultanément dans le Grand Mix. J'ai compris les politiques culturelles comme l'ensemble des critères permettant la qualification et la disqualification d'une production en vue de son exposition culturelle, ce qui met en jeu une spéculation et même une conceptualisation du public de ses productions ; établir une politique culturelle, c'est définir une place pour le spectateur. Pour la Médiathèque, il est question de *patientèle*, vocable pivot décrivant la place du spectateur dans cette sous-partie définissant les deux politiques culturelles officielles exercées en France depuis plus de 50 ans. S'y joue une interprétation analytique des festivals en brochette afin de faire l'étude comparée et confondante de l'opposition de façade entre Démocratisation de la Culture et Démocratie culturelle. Puis vous lirez la Médiatique où le public est nommé non plus patientèle mais *clientèle*. Pour cette politique culturelle, il n'est plus question de faire la médiation de l'art mais d'être un médiateur culturel, un relais qui, télématiquement et télémaquement, s'approprie la définition d'art populaire, voire de pop art afin, paradoxalement, d'être le principal média culturel au sens quantitatif et dans une quasi-immédiateté. Ce modèle trouve son apogée dans la #Wikiyouculture où, comme celle des supermarchés Carrefour, sa clientèle est invitée à penser que : « c'est moi qui décide » ; le client est roi : producteur, artiste et consommateur, simultanément. Au sein de la Maïeutique, le spectateur est considéré comme un *praticien*. L'analyse des politiques culturelles Maïeutiques n'est pas, comme les deux autres, l'interprétation de politiques officielles et institutionnalisées mais le regroupement et le partage d'une pluralité d'actions culturelles indépendantes réagissant spécialement aux deux autres. Ici, les Culturistes, les Élitistes et les Permittivistes endossent tous la charge de l'édification culturelle, mais ces maïeuticiens ne sont pas tous collègues hospitaliers accueillant les mêmes idées à propos des publics. Dans une simultanéité déséquilibrée des trois modes cohabitant, le Grand Mix règne et régit la sélection culturelle ainsi que la conception de la place du spectateur. Ce déséquilibre fluctuant entre les trois "M" engage la *festivisation* culturelle, le *nivellement-exacerbant* et enfin la *dédramatisation décomplexifiante* de l'exposition culturelle.

Après avoir exposé la Critique comme l'étape de sélection transformant les productions artistiques en objets culturels, je travaille à partager, dans la Critique de la Critique, les critiques envers (ou à l'endroit de) cette première étape en

essayant d'interpréter ses émissions communes, populaires ou collectives, comme ses émissions spécialistes. Je débute par un catalogue des critiques communes adressées à l'expression artistique destiné à donner à lire la déconsidération partagée de l'art synchronisé oxymoroniquement avec la volonté omniprésente d'*artialisation* de sa propre pratique, de la décoration d'intérieur à la pratique de la pétanque, en passant par la performance chorégraphique et l'art culinaire. Puis, je propose un partage hémisphérique en trois camps de la sociologie de l'art : Avant la fin de l'art ou les post-hégéliens de Gauche, qui expriment leur radicalité critique envers les politiques culturelles par la retenue de presque toute critique envers la culture au nom de la bienveillance envers l'acte créateur ; Après la fin de l'histoire ou les post-hégéliens réactionnaires de Droite, qui confondent finalité et clôture en proposant, non une critique morale, mais une critique de chroniqueur, une critique de l'actualité culturelle ; Après la fin de l'art ou les post-hégéliens du centre, qui nous disent par Danto et surtout Goodman, "le bon gars", que l'art c'est « quand », c'est quand tu veux ; puisque c'est une question de contexte et non de nature, c'est potentiellement n'importe quoi. C'est un Goodman fictionnel qui est le rapport de ce groupe majoritaire, agissant comme la synthèse annulatrice (*Aufhebung*) de la thèse de Gauche et de l'antithèse de Droite. Le dernier genre des critiques, je le nomme les Esthéticiennes, et c'est par l'étude du rapport entre les arts et l'art philosophique que se joue ma vision de la *kitschisation*. Personne ne connaît d'œuvres complètes, et pourtant, certaines de ces œuvres sont sans cesse invoquées comme autorité créditrice pour faire d'une œuvre une œuvre de l'esprit, pour produire de la culture. Que reste-t-il d'une œuvre ? Quels sont les classiques ? La philosophie au sens scolaire du terme est ici considérée comme l'outil principal de la *kitschisation* de toute œuvre et, en tant qu'œuvre culturelle, la philosophie est elle-même soumise à la *kitschisation*, à la décomplexification et au résumé selon des règles quasi-systématiques combinant : citations poétiques et énigmatiques, citations "punch-line", mots-clés, titres d'œuvres principales, résumé en 140 signes et une anecdote extra-philosophique. Une fois le partage de ces critiques fait (la critique des critiques), à partir de la déclaration d'Adorno durant sa conférence nommée « L'art et les arts » désignant comme logique naïve toute tentative de catégorisation des arts, et suivant l'effrangement réalisé depuis la prophétie adornienne, laissant les arts sans définition et surtout sans motifs d'élaboration de définition (permettant l'émergence de la poïétique ou le risque épistémologisant du schmilblick), je déclare la nécessité d'un retour à cette question soi-disant éternellement sans réponse : "Qu'est-ce que l'art ?" Face à l'intelligence d'une définition de l'action artistique en rapport fonctionnel avec son contexte – la fameuse institutionnalisation –, je propose d'affirmer qu'il existe différents "quand" faisant art (contexte, situation, institution) et qu'en réponse à la *kitschisation* des théories goodmaniennes, je veux affirmer qu'à la fonction spatio-temporelle, il faut ajouter des définitions de fonctions intentionnelles, d'action des

signes composant l'œuvre d'art. Cette catégorisation partageant l'art en neuf définitions d'intentions fonctionnelles, et ce en dehors de tout critère disciplinaire ou médiumologique, se joue métaphoriquement dans une visite des palais vénitiens au moment-prétexte de la 55^{ème} biennale de Venise. Après l'étude de la *kitschisation* de l'art par l'exposition culturelle et en confrontation avec la classification territoriale des définitions de l'art, je fais la cartographie de l'*étrangéisation*, ou autrement dit, la cartographie des degrés (1^{er}, 1^o1/2, 2nd, deuxième, troisième), de l'angle, de la distance et de la température de l'acte spectral ; je dresse une géo-localisation, une topographie climatique, une météorologie des publics.

La Critique de la Critique de la Critique est le mode sur lequel j'ai essayé d'écrire cette thèse, et la dernière de ses parties en sera l'exposition des finalités. Fonction des définitions fonctionnelles de l'art définissant des univers, des mondes, des territoires différents sur lesquels le spectateur est en mouvement et se localise différemment, le tout en sachant la puissance de la *kitschisation* culturelle, je prends position et mets cartes sur table pour exposer ma discipline artistique, à savoir de quelles définitions de l'art je veux user, pour quelles considérations de l'acte spectral et ce par quels principes esthétiques. Tout cela afin de proposer une politique culturelle singulière, construite dans un modèle pouvant accueillir une multitude de politiques nommées, cette fois, artistiques. Avant d'exposer mes choix de pratique et de politique, je définis la discipline dominante d'après moi dans le domaine artistique, à savoir la Curée, faite de la Conserve, c'est-à-dire de l'art des commissaires d'exposition et des curateurs, de l'Index conçu comme le pendant transgressif du conservatoire et des briques réfractaires jouant le rôle de soupape ou de bouffons du roi, à savoir de contradictions intégrées. Ma pratique théorique est nourrie par mes recherches plastiques et leur exposition, et, simultanément, ma pratique artistique est nourrie par ma recherche scientifique. Cette partie est donc le lieu de la *kitschisation* et de la mise à l'épreuve de cette relation, entre cette thèse et le travail artistique que je développe au sein du collectif Gariste Gatené. Sous-réaliste, contre-performant, fabuliste, ayant l'ambition d'être *subvertissant*, travaillant en tant qu'artiste à sculpter des stéréotypes de et dans l'espace public afin d'y jouer les trouble-fêtes, aspirant à délirer vers des lieux communs, voilà comment agit Gariste Gatené, fausse anagramme d'artiste engagé. Ce sont les principes esthétiques, on ne peut plus perfectibles, du collectif artistique Gariste Gatené qui sont dans cette partie analysés, critiqués et interprétés afin de pouvoir prétendre à être projetés vers de nouvelles réalisations et vers la *kitschisation* un tant soit peu prescrite. Pour finir de "sensé" ce travail constructiviste de sociologie diacritique ayant sans doute bien trop versé du côté critique déconstructiviste, les Chronobiotrons seront l'occasion d'expériences fictionnelles de laboratoires d'espace-temps artistiques à différentes échelles, autrement dit des complexes artistiques monovalents, qui sont pour moi

le moyen d'exposer cette "nouvelle" politique culturelle, cette politique artistique que je désire.

Dans une conclusion à propos de la décomplexification et de la décomplexion comme danger esthétique omniprésent, je vous réserve quelques maxi-surprises que j'espère à votre goût ! Sur cela, bien entendu, je garde le silence pour l'instant, je vous invite à la patience, mais sachez qu'il y aura des effets spéciaux et pyrotechniques, et surtout, des schtroumpfs !

La Critique

J'ai passé nouvel an dans une œuvre d'art ! « Inscrit dans un lieu éloigné de toute habitation, le "tableau-refuge" se perçoit comme une peinture dans le paysage ». Le Carré Rouge de Gloria Friedmann inauguré en 1997, puisqu'il s'agit de cela, se trouve à Villars-Santenoge, et d'après hotels-insolites.com, le Mag' de rueducommerce.fr ou encore toursmagazine.fr, il se situe à « la limite du Châtillonnet », « en plein cœur des quatre lacs », « au sud du plateau de Langres », en Haute-Marne. L'institution chapeautant ce projet de "sculpture à louer", la Fondation de France, par le truchement de son programme Les Nouveaux Commanditaires, précise que « depuis son ouverture, [le Carré Rouge] ne cesse d'être loué par une clientèle à majorité urbaine, y compris étrangère, sans exclure la fréquentation locale lorsque le climat se fait plus rude »¹. De là à penser que cette œuvre est un jouet pour "amateurs d'art de la ville un peu frileux" que l'on veut bien prêter aux "autochtones durs au mal" à la rude saison des neiges, non, nous en sommes sans doute loin. Si c'était le cas, cela nous en dirait long sur la politique culturelle de ce projet, voire long à propos de celle de la Fondation de France. J'y suis allé en hiver. Il faisait froid ! Et je ne suis absolument pas originaire du Pays des quatre lacs ! Je ne savais même pas que cela existait avant de l'écrire. Cependant, j'ai bien peur que mes compagnons d'alors et moi ayons le profil type, au moins de loin et pas de face, des fameux citadins amateurs d'art venant chercher au choix l'insolite, le divertissement ou le dépaysement que les plus snobs de ce genre pourraient certainement aller jusqu'à nommer déterritorialisation. Avant nous, des architectes, des cuisiniers, et avant encore, je ne sais quand, des Anglais sont venus en DS, en vieille DS Citroën, des gens "dans l'art" d'après notre hôte.

¹ Toutes les informations "officielles" attribuées dans ce texte au programme Les Nouveaux Commanditaires proviennent de leur site internet tout aussi officiel.

Pourtant, pour notre défense, je vous assure qu'aucun d'entre nous n'a médité ou expérimenté l'absence de barrière entre nous et la nature, point d'« expérience radicale d'immersion »¹. Nous avons certes passé un bon moment, mais j'ose croire qu'il ne fut pas exempt d'interrogations sur le statut de cette sculpture. Le Carré Rouge est présenté comme un refuge qui « nous éloigne le temps d'une nuit de la tumultueuse vie citadine avec ses bouchons et ses coups de klaxon »², « en pleine nature, sans eau courante, ni électricité »³, comme adore le rappeler presque tous les articles de promotion de ce gîte atypique, il a « pour seul voisin les poissons de son étang et les habitants de la forêt qui viennent s'y abreuver » à quoi il faut ajouter les chevaux du fils de feu le "nouveau commanditaire", Hubert Guenin, ayant endommagé notre véhicule, mais cela est une autre histoire. Sol en terre battue, mur de briques nues, « au Carré Rouge [...] le confort a été voulu spartiate pour répondre aux desiderata de l'artiste ». Je ne suis pas sûr que tourmagazine.fr rapporte ici effectivement des paroles de Jean-François Guenin, le fils, mais il me semble bien que Solange Guenin, la veuve, ait également mêlé des Grecs à sandales à sa présentation du fameux confort minimum et surtout qu'elle a aussi utilisé cet étrange et signifiant terme de desiderata, desiderata de l'artiste pour le justifier, ou plutôt l'expliquer tout en s'en désolidarisant. Presque comme un "vous comprenez, c'est un truc d'artiste", un caprice ou une lubie, le souhait de l'artiste, son désir esthétique de réduction du confort habituel, se trouve dénigré par l'utilisation de ce beau langage. Par desiderata, le critique pratique une sorte de "dépréciation révérencieuse". D'ailleurs, je ne crois même pas que cela soit un souhait de l'artiste, c'est un choix, cela est une partie de son projet plastique. Ce qui est donc intéressant, c'est que cela marque encore un peu plus la mise en pratique détournée de la politique culturelle "souhaitée" par la Fondation de France. En effet, loin du projet de gîte-adventure pour citadins en villégiature, loin de vouloir répondre au *desideratum* et à la prétention inintelligible des artistes, le programme Les Nouveaux Commanditaires annonce mettre en place une nouvelle scène « ouverte à qui souhaite y assurer une responsabilité d'acteur à part entière, et non de simple participant, car le citoyen y devient l'égal de l'artiste et y acquiert l'autorité de dire publiquement une nécessité de créer ainsi que l'autorité de juger ce qui est réalisé au nom de l'art ». Depuis 1991, la Fondation de France – « développement de la connaissance » ; « aide aux personnes vulnérables » ; « environnement » et « philanthropie », un vrai feu d'artifices de bons – permet la mise en œuvre du protocole Les Nouveaux Commanditaires conceptualisé par François Hers en 1990. L'ambition semble claire ou tout du moins s'affirme comme telle : « quiconque le

1 "Au même endroit"

2 Lisible sur différentes pages internet de promotion commerciale. Jusqu'en juillet 2014 sur un mag' de rueducommerce.fr, et en décembre 2015 sur l'un des blogs « hellocoton » liés à Femmes actuelles nommé MagHabitat. Comprenez par là que le texte promotionnel a commercialement perdu son auteur et rebondi par copié collé de page en page pour devenir, à force sans doute, une image "informative" de Carré Rouge.

3 Entre beaucoup, beaucoup d'autres, cette précision est apportée par le site officiel de l'office de tourisme du Pays de Langres.

souhaite peut assumer la responsabilité d'une commande d'œuvre d'art et participer à l'émergence d'un art de la démocratie ». Ainsi, à la demande d'un nouveau commanditaire, une ou un groupe de personnes physiques – des locaux, des habitants d'ici ayant un besoin d'art pour leur lieu –, le programme mandate un « médiateur ». « À l'écoute de la demande, le "médiateur" est un connaisseur des arts contemporains qui doit veiller à ce que les exigences de la création soit respectées », il doit aussi trouver des mécènes partenaires et surtout sélectionner l'artiste à mettre en relation avec ceux en demande, ceux touchés par cet incroyable besoin d'art. Peu après nous reviendrons sur ce protocole. Reprenons le récit de ma Saint-Sylvestre. La déclaration d'intention des Nouveaux Commanditaires affirme et défend pour le citoyen « l'autorité de juger ce qui est réalisé au nom de l'art ». La critique idéologique de cette affirmation arrivera plus tard, mais je peux d'ores et déjà dire que j'ai vécu, effectivement, cette permission évidente de juger lorsque madame Guenin nous confia que "la terre battue n'est jamais devenue de la terre battue et qu'un de ces jours, ils vont niveler tout ça, mais... mais pour l'instant, il faut encore l'accord de l'artiste". Autorité de juger certes mais sans doute pas égalité citoyen/artiste, ou en tous cas, la famille du nouveau commanditaire ne semble pas avoir pris part à l'accord créatif commanditaire/médiateur/artiste. Pourtant le médiateur de cette histoire est la star de ce programme et non pas un néophyte à qui l'on aurait pu excuser un manque d'expérience dans cette périlleuse mise en relation égalitaire, c'est l'acolyte du fondateur, c'est Xavier Douroux en personne, fondateur des Presses du réel, celui du Consortium¹ (et donc de ce consortium démocrato-artistique). Suite à "l'incident des chevaux" (notre voiture endommagée), j'ai rencontré un bref instant le fils et la belle-fille du commanditaire, disparu l'année même de l'inauguration du refuge, pour des questions d'assurance et ils nous confièrent en substance à leur tour que, dans huit ans, ils ne seront plus tenus de veiller à la pérennité de l'œuvre et qu'ils fermeront ce truc et puis c'est tout. Je ne sais si la date est exacte, ni même à quoi elle est censée correspondre, mais je suppose que le contrat de l'action Les Nouveaux Commanditaires a une date d'expiration, peut-être la date à laquelle la Fondation de France et le programme lui-même se retireront du projet, laissant la responsabilité de faire perdurer l'œuvre à ceux ayant eu un besoin d'art – d'ici là, l'institution culturelle est liée à la gestion du lieu. Ici, ce besoin semble avoir disparu avec Hubert Guenin et il est probable que l'œuvre perde sa dimension principale d'habitat si l'on compte sur la bonne volonté des fameux citoyens-commanditaires. Bref, j'ai passé nouvel an dans une œuvre d'art, fruit de ce que l'on peut – hâtivement – appeler une politique culturelle privée en France. Je crois, et c'est le cas également pour d'autres des projets Les Nouveaux Commanditaires, que cette initiative passe à côté de ses finalités, car il est clair que, loin de ce qu'écrit Eric Troncy lorsqu'il décrit le « tableau-refuge » comme « à la fois une œuvre et un

1 Centre d'art dijonnais au rayonnement national dont Xavier Douroux a été le fondateur en 1977.

abri, un lieu où venir expérimenter des rapports directs avec le paysage, pour lequel l'art aurait fait office de médiateur, [comme un lieu] remplaçant l'occupant au plus près de la réalité de la nature [et qui] invite [...] à méditer, par une immersion rouge dans la verdure, la brutalité de notre quotidien et la paix de notre territoire »¹, loin du havre authentique décrit par les amoureux de cette œuvre, le Carré Rouge se trouve, pour ses gérants locaux, dans un coin d'herbe servant de champ de pâture pour chevaux où il faut entretenir un chemin afin que l'art reste accessible aux citadins et donc, "au final", "c'est un souci qu'il faudra régler dans la fermeture dès que possible". Pour l'instant, cette production de politique culturelle privée d'un art de la démocratie reste accessible et pour la rédac' du Mag' de rueducommerce.fr, c'est toujours « un lieu ultra stylé ». D'après eux, si « vous êtes fans de l'univers de Picasso [...] alors vous devriez adorer cette "hôtel-œuvre d'art" ». Car voilà ce qu'est aujourd'hui « l'abri basique » souhaité par le commanditaire « pour accueillir un public de chasseurs et de pêcheurs » auquel il voulut donner une « dimension singulière »². C'est Tour Magazine qui, je crois, l'exprime le mieux dans son accroche marketing promouvant la location du « tableau-refuge » : « vous êtes à la recherche d'escapades insolites sur fond de toile artistique ? ». "Sur fond de toile artistique" ?! Sans doute est-ce le sous-titre pictural du Carré Rouge (« tableau-refuge ») qui leur aura inspiré cette expression. Peut-être même peut-on imaginer que le premier jet de cet article titrait "Avec l'art en toile de fond". 2014 fut venu, l'automobile marquée de morsures d'équidés et un essuie-glace en moins, sous la pluie, nous quittâmes le Carré Rouge.

Je le regarde au loin et le volume du cube s'aplatit, il n'est plus distinguable, voilà le Carré Rouge, vif, c'est un tableau pastoral floqué d'un ovni d'abstraction géométrique. « Vous êtes à la recherche d'escapades insolites sur fond de toile artistique ? », cette offre-demande me fait penser à « Envie d'apporter un coup de frais à vos locaux professionnels ? Achetez de l'art [...] afin de créer une ambiance parfaite. Une atmosphère positive motive le personnel et met à l'aise le client. Easyart (reproductions, posters et toiles). » ; Warhol, Van Gogh, Matisse, Picasso, Dalí, Klimt, etc. "et surtout n'oubliez pas que vous pouvez embellir l'image choisie grâce à notre large gamme d'encadrement à personnaliser car ce que l'on accroche au mur ce sont des cadres". Je me retrouve dans la salle d'attente chez l'ophtalmologiste et face à moi, un poster d'une reproduction de Claude Monnet, des nénuphars et un pont japonais, une reproduction de 40 par 60 centimètres, de celles dont le nom de l'artiste est inscrit en grand sur la marge blanche du poster mimant la Marie-Louise d'un "vrai tableau". L'encadrement a su ici rester sobre, discret. Je me demande alors quel statut culturel et social ont ces reproductions des Grandes Œuvres dans les salles d'attente. Pourquoi à l'hôpital, accroché sur un mur

1 Eric Troncy est critique d'art et commissaire d'exposition. Il est, à partir de 1996, co-directeur du Consortium et, par là, co-gestionnaire du Carré Rouge pour lequel il a rédigé le livret officiel de présentation.

2 D'après des mots attribués au commanditaire Hubert Guenin, relaté par la page consacrée au Carré Rouge sur le site officiel des Nouveaux Commanditaires.

blanc cassé pailleté de projections multicolores "en gros morceaux", tels les sols de transports en commun ou les lunettes de toilettes publiques cherchant à camoufler les taches, pourquoi là, je peux toujours découvrir un Miró ? Un Miró et non pas « Étoile bleue » ou « Le carnaval d'Arlequin », non, un Miró d'après ce qui y est écrit. Quel est le rôle de ces objets ? À quels modèles de politique culturelle répondent-ils ? Est-ce une sorte de Démocratisation de la Culture espérant pouvoir occuper l'esprit au repos de ceux patientant ? Est-ce la volonté d'apporter la Grande Culture au peuple oisif et ignorant ? Ou est-ce de la déco' ? Est-ce l'affirmation du statut décoratif des images créées par l'art ? Est-ce une campagne quasi-publicitaire pour ancrer certaines œuvres dans le patrimoine inconscient collectif ? Ou est-ce l'incarnation de la désacralisation de l'art réussie par une Démocratie culturelle ayant modifié le statut de ce dernier au point de pouvoir le "poster" partout ? Valorisation du patrimoine, pédagogie intempestive, déco', vulgarisation ? Après le spectateur-client-vacancier du Carré Rouge, après le spectateur-acteur des Nouveaux Commanditaires, voici le spectateur-patient des salles d'attente décorées.

Une seule chose est certaine : la culture est primordiale. Entendons par là le double sens non contradictoire de ce mot, à savoir, "qui existe depuis l'origine" et "qui a la plus grande importance". La culture, c'est notre patrimoine et (paraît-il) c'est notre avenir, ou, sa perpétuation est la condition *sine qua non* de notre avenir. Alors bien sûr, si l'on veut ne pas comprendre et entendre grossièrement culture comme l'ensemble des formes acquises de comportements dans les sociétés humaines opposées à nature, inné, il est évident que l'humanité ne pourra jamais faire sans la culture, bien sûr. Non, bien entendu, culturel n'est pas l'opposé de biologique ou plutôt, si c'est le cas, la culture et le culturel dont il est question ici sont une part de cette culture "au sens large", la part relative aux productions intellectuelles et artistiques d'une société. Cette dernière définition me semble assez peu satisfaisante puisqu'elle laisse en suspens "artistique" et qu'elle se sert d'un terme tout aussi nébuleux que culturel : intellectuel. Justement, c'est là le révélateur du problème qui nous est posé. Disons alors que la culture qui nous occupe est celle dont est chargé, non pas le ministère de la culture, mais celui dénommé, depuis 1997¹, "ministère de la culture et de la communication". Avant 1959, les Beaux-arts, les autres arts, les monuments historiques et les écoles d'arts étaient gérés conjointement par le ministère de l'éducation nationale (ou de l'instruction publique) et celui de l'intérieur. Avec André Malraux, le ministère chargé des « affaires culturelles » voit le jour pour dissocier totalement « les arts, les lettres et les sciences » de la jeunesse et des sports d'une part, et de l'éducation

1 À savoir depuis le 4 juin 1997 et l'arrivée de Catherine Trautmann à la tête du ministère, même si cette appellation fut antérieurement utilisée par quatre fois : de 1978 à 1979, de 1986 à 1987, en 1998 et en 1991. Depuis 1962, le ministère chargé de la culture s'est entre autres appelé ministère "de la culture et de l'environnement", la première fut ponctuellement même subordonnée à l'environnement et au cadre de vie ; il fut aussi celui "de la culture et de l'éducation nationale" et même brièvement, simplement celui "de la communication" (de 1987 à 1988).

d'autre part. En 2014, depuis 55 ans environ, d'après le nouveau ministère, « les disciplines et secteurs dont la gestion relève du ministère de la culture et de la communication se sont considérablement diversifiés, à mesure que notre vie culturelle se découvrait de nouveaux domaines et gagnait de nouveaux publics. Aujourd'hui, il revient au ministère aussi bien d'encourager la création littéraire et artistique que de conserver et de mettre en valeur le patrimoine muséal et architectural, de soutenir notre cinéma et l'économie de nos industries culturelles, celle du livre et de la presse écrite, comme celle de la production audiovisuelle, le travail des vidéastes comme celui des archéologues, l'œuvre des photographes comme celle des architectes qui redessinent la France d'aujourd'hui »¹. Autrement dit, la culture ou les productions appartenant au giron culturel sont bien difficiles à cerner "par nature". Même juridiquement par exemple, le statut d'œuvre culturelle ne signifie rien² ou alors par cas particuliers, ce qui est antinomique d'avec la jurisprudence. Ce statut n'octroie pas de droit particulier, sinon « la protection des œuvres de l'esprit »³, le droit d'auteur couvrant automatiquement les œuvres dites littéraires et artistiques, ce qui ne semble pas permettre de définir grand-chose. Pire, la déclaration universelle des droits de l'homme proclame le droit d'auteur (article 27), mais ce droit immuable doit se concilier avec d'autres droits de l'homme tout aussi immuables comme la liberté d'expression, et ainsi une "tolérance" semble exister envers les œuvres culturelles bafouant le droit d'auteur... D'exceptionnelles entorses à la protection de la propriété artistique et littéraire sont accordées à de "notoires" œuvres culturelles⁴ qui, malgré ce caractère identifiable ostensiblement n'offrent toujours pas de définition de ce qu'elles sont. Bien que ni de la nature des productions, ni de la discipline dont elles sont issues, nous ne pouvons déduire ce qui est culturel, nous pouvons tout de même observer que la fonction et le statut des objets culturels sont étrangement invariants⁵. Même si la langue française a fait le choix tardif (à l'époque moderne) de culturel, sous l'influence de l'anglais *cultural*, pour désigner ces productions inclassables dites de l'esprit, l'usage de culture et de ses dérivés comme une métaphore faisant de l'intelligence et des connaissances des choses à labourer, ensemercer et faire

1 D'après la communication officielle du ministère en charge de celle-ci et de la culture, présentant ce qu'elle appelle « Disciplines et secteurs » sur une page internet liée à la DRAC Alsace.

2 Il semble bien exister une tolérance tacite vis-à-vis des productions culturelles, et pourtant, il arrive régulièrement qu'une pochette d'album musical ou une affiche connaisse la censure administrative interdisant par exemple l'affichage publicitaire montrant un personnage fumant ou un corps féminin dans certaines positions au même titre, flou, que ce à quoi est soumis toute autre image non considérée comme artistique et culturelle. Les services de communication de la RATP Sont pour le moins coutumier du fait. Je pense entre autres anecdotes à l'image d'un photogramme de Jacques Tati montrant M. Hulot à vélo, faisant affiche à l'occasion d'une rétrospective à la Cinémathèque en 2009, à qui l'on a fait porté un moulin à vent entre les lèvres plutôt qu'une pipe par montage photographique et symbolique, digne selon moi d'une ironique cervantèsque.

3 Code de la Propriété Intellectuelle, article L. 112-1

4 Au chapitre « Défricher : topies et utopies », nous reviendrons sur cette différence extrêmement floue entre plagiat et citation.

5 Je crois qu'il faut modérer l'invariance par sa différence avec l'invariabilité : est invariant ce qui est confirmé par le culte, d'où culture, alors que l'invariabilité est mobilisée par des domaines où la mesure numérique orthonormée est de rigueur.

croître (cultiver) est ancien. C'est le latin *cultura*, « action de cultiver la terre », qui donna en français et au sens figuré « action d'éduquer l'esprit » ; « au 16^{ème} siècle, culture a repris au latin le sens moral de "développement des facultés intellectuelles par des exercices appropriés" ». Il semble par exemple entendu, pour "tout un chacun", que la littérature (et non les productions écrites), qu'une "certaine" architecture, qu'un "certain" nombre de productions de Beaux-arts soient des productions culturelles, mais malgré la matérialité incontestable de "bon nombre" des objets culturels, c'est leur dimension quasi-mystique, dite intellectuelle, qui les font appartenir avec invariance au "cercle de Culture".

Le 10 novembre 1848, à la Constituante, Victor Hugo déclame son célèbre discours « Question des encouragements aux lettres et aux arts », plus connu sous le nom de « Du péril de l'ignorance ». Dans ce discours, au sujet duquel Jack Lang aurait confié à Olivier Py¹ qu'il n'a eu de cesse que d'essayer de le copier durant sa mission au service de la culture, Victor Hugo ou le chantre incontesté de la culture française, l'icône² de la littérature française engagée, déclare pour défendre le besoin impérieux de soutien financier de la culture, même et surtout en temps de crise : « ce mal moral [« l'ignorance encore plus que la misère » quelques lignes plus tôt] n'est autre que l'excès des tendances matérielles. Eh bien, comment combattre le développement des tendances matérielles ? Il faut ôter au corps et donner à l'âme ("oui ! oui !" Sensation) »³. Il semble donc que l'affaire culturelle soit entendue : elle est primordiale ; il est convenu, commun, que sa nécessité soit indiscutable ; les œuvres de l'esprit, celles relevant « l'esprit de l'homme » en le tournant « vers la conscience, vers le beau, le juste et le vrai, vers le désintéressé et le grand »⁴, ces œuvres utilitairement sans valeur en ont une incommensurable pour l'humanité⁵. À la fin de la seconde guerre mondiale, le général Eisenhower crée une unité dont la mission est de retrouver, récupérer et restituer les œuvres d'art, de l'esprit, dérobées par les nazis. Le programme Monuments Fine Arts and Archives fut menée par un groupe d'hommes surnommés les Monuments Men. En 2014, George Clooney est à l'affiche de « Monuments Men » qu'il a réalisé et scénarisé. Dans l'histoire – l'adaptation hommage romancée –, le personnage interprété par George Clooney dirige l'escouade, et un soir, alors que le groupe vient de débarquer sur le "théâtre" des opérations, il explique : « Tous les gars sont là ? (réponse affirmative) Bon, alors écoutez-moi, je crois qu'il faut que je vous dise les choses telles que je les vois. Cette mission a très peu de chances de réussir, et s'ils étaient honnêtes [leurs chefs, sans doute], ils nous le diraient. Ils nous diraient

1 Olivier Py confia cette confidence au public avignonnais du festival de 2014 au cours de l'une des rencontres organisées dans les jardins Louis Pasteur de l'université.

2 Sachant la chrétienté revendiquée de l'auteur dans le texte en question comme dans son œuvre et l'anti-communisme notoire que l'on lit dans les lignes de « Du péril de l'ignorance », sans doute que comme une icône orthodoxe, l'image d'Hugo est aux yeux des intermittents du spectacle actuels comme à ceux de ses adorateurs, une image bien schématique, réduite, et dont les dorures masquent confortablement certaines facettes et en aplatissent la perspective.

3 Victor Hugo, « Du péril de l'ignorance », p. 28.

4 "Au même endroit", p. 31.

5 D'où le Patrimoine mondial pour l'humanité.

que quand tant de gens meurent, l'art est un luxe dont on peut se passer. Mais c'est faux. Parce que c'est justement pour ça qu'on se bat, pour notre culture et pour notre conception de la vie. On peut exterminer toute une génération, raser les maisons des gens, ils les rebâtiront. Mais si vous détruisez leur mémoire, leur histoire, c'est comme s'ils n'avaient pas existé, comme s'ils n'étaient que poussière. C'est ça que veut Hitler et c'est à ça que nous devons nous opposer. À demain. » Voilà le statut des œuvres culturelles. Pour ce qui est de leur fonction commune, il faut se rapporter à l'étymologie agraire de la culture dont parle Victor Hugo, sans jamais utiliser le mot puisqu'il n'était pas vraiment encore d'usage : « quand vous le voudrez, vous aurez en France un magnifique mouvement intellectuel ; ce mouvement, vous l'avez déjà ; il ne s'agit que de l'utiliser et de le diriger ; il ne s'agit que de bien cultiver le sol. [...] la question de l'intelligence est identiquement la même que la question de l'agriculture. »¹ Ainsi, les productions culturelles ont pour statut la haute supériorité de l'esprit immatériel transcendant de l'homme et pour fonction la croissance des esprits eux-mêmes. Il semble d'ailleurs également convenu qu'il y ait primauté au sein du primordial : les productions culturelles doivent servir les jeunes esprits. Lorsqu'il est question pour Hugo de défendre, lui, l'exemple exemplaire exemplifiant de la bonne pensée défendant naturellement la culture, lorsque l'auteur artiste engagé défend les budgets des arts, des sciences et des lettres, il réclame de « multiplier les écoles, les chaires, les bibliothèques, les musées, les théâtres, les librairies [...] les maisons d'étude pour les enfants, les maisons de lecture pour les hommes, tous les établissements, toutes les ailes où l'on médite, où l'on s'instruit, on l'on apprend quelque chose »². La culture, c'est l'esprit et le professeur de l'humanité... ou plutôt, il semble de bon ton de l'affirmer. Pourtant, comme le suggère et le réfute Clooney – « ils nous diraient que quand tant de gens meurent, l'art est un luxe dont on peut se passer. Mais c'est faux. » – à l'instar d'Hugo – « je veux ardemment, passionnément le pain de l'ouvrier, le pain du travailleur, qui est mon frère, à côté du pain de la vie, je veux le pain de la pensée, qui est aussi le pain de la vie »³ –, malgré le piédestal sur lequel la culture est communément placée, elle souffre de son état immatériel, intellectuel, la faisant, en cas d'urgence vitale, en cas de crise et donc en cas de besoin d'économie, passer du primordial au secondaire, de la nécessité au superflu, puisqu'elle nourrit l'esprit et non le corps, puisqu'elle est richesse spirituelle et non forcément pécuniaire ; dans une économie de la rentabilité, au sein même de la société l'ayant mythifiée, la culture, richesse des hommes, se trouve régulièrement mystifiée et devient une charge, un poids que les gestionnaires tentent souvent d'alléger, ce qui semble normal, cohérent, voire tout naturel aux yeux du peuple public. « C'est à la faveur de l'ignorance que certaines doctrines fatales passent de l'esprit impitoyable des théoriciens dans le cerveau des multitudes [...] et c'est dans de pareils

1 "Au même endroit", p. 32.

2 "Au même endroit", p. 31.

3 "Au même endroit", p. 29.

moments, devant un pareil danger, qu'on songerait à attaquer, à mutiler, à ébranler toutes ces institutions [culturelles] qui ont pour but spécial de poursuivre, de combattre, de détruire l'ignorance [...] on pourvoit à l'éclairage des villes, on allume tous les soirs, et on fait très bien [...] quand donc comprendra-t-on que la nuit peut se faire dans le monde moral et qu'il faut allumer des flambeaux dans les esprits ? »¹² Voilà quelques extraits enthousiasmants, quasi-passionnants du discours de Victor Hugo qui fut lu partiellement au festival IN d'Avignon 2014 avant les représentations d'« Orlando ou l'impatience » d'Olivier Py, et qui fut également cité, par échantillons, dans le discours enregistré et diffusé avant la plupart des représentations du IN. Ce message audio du collectif des salarié(e)s du festival IN d'Avignon³, désormais connu de tous les spectateurs du festival 2014, annonçait le soulagement sans doute un peu gêné du public car la diffusion du fameux « Non merci » et son raisonnement anaphorique signifiait que le spectacle serait tout de même joué. Sans doute un peu gêné, car en tant que festivaliers culturels du patrimoine "TNP"⁴, le nombre de spectateurs ne pensant pas qu'il fallait être du côté des « intermittents et des précaires » devait se compter sur un objet métaphorique quelconque, restreint quantitativement. Finalement, il paraît que le spectre de 2003⁵ fut évité. Quelques spectacles furent annulés pour un coût budgétaire officiellement annoncé de 300 000 euros environ⁶. Peut-être que le festival "a tenu bon" car son nouveau directeur s'est prononcé « contre la grève » car "pour le théâtre et pour le jeu" – « rien ne justifiera jamais qu'on ne lève pas le rideau, c'est le sens de nos vies, de ma vie »⁷. "Sens de la vie", "flambeau dans les esprits", emphase, emphase, emphase... non merci, « Non merci ! Non merci, nous ne voulons pas d'un traitement de faveur [...] Non merci, nous ne voulons pas que la négociation et la concertation soient confisquées [...] Non merci, [...] Non merci, [...] Non merci, [...] Non merci, indignons-nous ! Unissons-nous ! Mobilisons-nous tous ensemble ! »⁸. L'anaphore choisie par les militants intermittents me fait

1 "Au même endroit", p. 27.

2 En plus d'être un extrait du discours d'Hugo, ces mots ont été choisis pour faire discours syndical d'intermittents du spectacle et je pense qu'il est intéressant de noter le choix du mot théoricien accompagné de l'absence d'empathie pour souligner le fait qu'au 19ème siècle comme au 21ème, il est de bon ton pour les intellectuels dit engagés de critiquer d'autres intellectuels en faisant preuve d'un anti-intellectualisme convenu : arrêtons les beaux discours, les théories, passons à l'action.

3 Je remarque le réflexe linguistico-typographique des entreprises corporatistes actuelles à la fois syndicalistes et exclusives – chacun pour sa pomme, ici, le morceau particulier de la grande famille des artistes appelé intermittents du spectacle – consistant à masquer leur devenir coterie par l'utilisation de parenthèses inclusives ramenant à eux les femmes, les pauvres et les précaires en tout genre ; (-ées)... "et eux, avec un s, les autres, le reste".

4 Théâtre National Populaire dont Jean Vilar fut en charge quelques temps après avoir créé le festival d'Avignon et ce animé par les mêmes ambitions culturelles que la caricature laisserait entendre comme humaniste et de gauche.

5 En 2003, le festival d'Avignon fut le théâtre d'un mouvement social et de grève ayant conduit à l'annulation d'une grande partie des représentations.

6 Extrait de l'article « Le festival d'Avignon accuse 300 000 euros de pertes », publié sur le site internet de Télérama, le 28 juillet 2014.

7 Extrait de l'article « Contre la grève », publié par le magazine Télérama daté du 2 juillet 2014.

8 Extrait du tract papier et audio du collectif des intermittents mentionné plus tôt.

forcément, je crois, penser à celle, incontournable, zolienne¹, mais aussi au lyrisme tout aussi *kitschisé* de Cyrano et sa fameuse tirade des "non merci"². « Non merci ! Non merci ! Non merci ! » Les acteurs de la culture ne veulent pas de privilèges et ils croient en cette culture ! Surtout, par ce discours, ils veulent que le public le sache. Car l'évidence est rappelée par le ministère dans sa fiche pratique intitulée « Élaborer un projet culturel » : « un projet culturel c'est, osons une formule : une œuvre, un public, des partenaires ». L'érudit Cyrano, comme les travailleurs culturels intermittents (sans doute érudits également), savent cette bonne formule, ils font l'œuvre et veulent la dire au public mais pas avec n'importe quel partenaire ; la culture ne se soumet ni au prince (que Cyrano éconduit, préférant son intégrité à la gloire et la fortune), ni aux financiers, car elle est pour le public. La culture produit des objets de nature plurielle définie par ce que je suis réduit à appeler bêtement, pour l'instant encore, un fameux "faisceau de valeurs". C'est ce faisceau qu'il faut analyser, partager, car il met en lumière ce qui nous intéresse, à savoir la définition ou plutôt les définitions de *la place du spectateur*.

Cette première partie dite de la Critique a pour objet cette opération des politiques culturelles consistant à sélectionner les œuvres culturelles en fonction de la définition de la place du spectateur, elle-même élaborée à partir d'une combinaison plus ou moins lumineuse de valeurs. Cette place du spectateur définit, et est donc définie, par ce que l'on peut appeler une politique culturelle. La politique culturelle est la Critique. C'est la première critique, c'est *l'ensemble des critères permettant la qualification et la disqualification d'une production en vue de son exposition culturelle* et finalement, en vue de son exposition à la Critique de la Critique. Conséquemment, c'est sur une spéculation à propos de la Critique de la Critique qu'est fondée une politique culturelle, c'est-à-dire que c'est en spéculant sur la place donnée, prise, espérée, souhaitée, occupée, abandonnée ou évitée du/au et par le spectateur que la Critique est définie. D'après Google web, c'est-à-dire d'après la nouvelle première définition apparaissant sur le premier moteur de recherche en termes de nombre d'utilisateurs³ de l'outil de la sérendipité actuelle qu'est internet : une politique culturelle est « la vision de la municipalité en matière de culture et de développement culturel ; les grandes orientations de développement culturel que la municipalité se propose de vivre, et les mesures concrètes qui lui permettront de réaliser sa vision ». Mais que l'on définisse

1 Le texte « J'accuse... ! » publié par Émile Zola en 1898, plaidoyer pour Dreyfus et réquisitoire contre l'anti-sémitisme institutionnalisé, est devenu par *kitschisation* l'emblème type, arché- pour la mode moderne des discours engagés. Par rebond, l'anaphore est devenue une figure de style pictogrammme pour le genre ; quand on veut paraître en colère, révolté et engagé politiquement, on use de l'anaphore.

2 Également nommée la tirade de "Cyrano et le prince", à l'acte II, scène 8 de la pièce de théâtre « Cyrano de Bergerac » écrite par Edmond de Rostand.

3 L'information la plus normale, et donc absurde à apporter en précision ici, consiste sans doute à répondre en pourcentage à cette affirmation attendant un nombre : en 2015, en France, la part de marché du moteur de recherche Google était de plus de 95%, tandis que dans le monde, elle tombait à un peu plus de 90%... d'après mes recherche "Google". Quand on cherche quelque chose sur internet, on le cherche par le filtre Google.

politique culturelle à partir de la vision ou depuis les actions et ce peu importe l'échelle (l'outil globalisant Google aura choisi le local de la municipalité), la première précède, et l'autre est précédée, par la définition de critères de sélection des œuvres culturelles en vue de leur exposition aux publics. Ainsi, c'est le destinataire de l'exposition qui dirige la politique mise en place, ou plutôt, c'est l'imagination rêvant ou cauchemardant celui-ci qui la mène. La même fiche pratique du ministère de la culture et de la communication, à destination d'organisateur d'événements culturels, que celle citée plus tôt explique : « Un public. Ni élitisme, ni populisme. Pas d'œuvre sans public ! Et s'il ne faut pas exclure que telle soirée confidentielle est, malgré tout, un moment de grâce, la salle vide ne confère aucune légitimité particulière. La salle pleine, en revanche, affirme une force, mais, entendons-nous, cette aune majeure qu'est la fréquentation doit impérativement être mise en regard de la qualité artistique. Le public se mérite, se gagne, se fidélise. Se forme aussi. Et s'il vient, généreusement offrir sa ferveur, refusons qu'il soit trompé, flatté ou gavé, veillons à ce qu'il soit, au contraire, nourrit. Par l'excellence et la prise de risque artistique qui doivent à ce titre être soutenues. À condition que, simultanément, une volonté structurée d'élargissement des publics les porte. » Voilà que l'autorité culturelle nationale française a tout dit, tout dit de ce avec quoi chaque organisateur, chaque producteur ou acteur prend ses distances, ou de ce à quoi il adhère. Voilà qui définit une politique culturelle, c'est-à-dire une place du spectateur et voilà qui, en creux, ou en négatif total ou partiel, définit toute politique culturelle. Les publics sont-ils une *patientèle*, une *clientèle*, sont-ils composés de *praticiens* en puissance ou d'une composition paradoxale d'un peu des trois ?

La Médiathèque

"Tu tires ou tu pointes ?!" Il fait chaud, trop chaud – si l'on est "au bon endroit" – ou, à défaut de chaleur excessive due à son emplacement géographique trop septentrional, c'est tout de même une période, sans doute estivale, où les températures sont à leur maximum : oh, les beaux jours ! Alors quitte à sortir avec un petit polo "en plus", "au cas où", on s'essaye de bon cœur à jouer les méridionaux. Car ce "tu tires ou tu pointes ?" se doit d'être chanté avec l'accent de Marseille, surtout si ce n'est pas le nôtre. Qui peut y résister ?¹ N'a-t-on jamais pu entendre en France depuis l'"après-guerre" une partie de pétanque se dérouler sans que l'un des protagonistes ne laisse s'échapper l'illustre question ? Aussi incontournable que l'invocation d'une anisette alcoolisée au goût de réglisse ou qu'une imitation zozotante des cigales, "tu tires ou tu pointes ?" c'est l'image du vieux port, de la cité phocéenne, de la Provence, de tout le Midi et même peut-être de la France² ! "Tu tires ou tu pointes ?", c'est du patrimoine ! À la lettre, c'est une référence culturelle ! Il paraît, d'après le journal *Le Parisien*, que la phrase est connue de par le vaste monde jusqu'au Japon, où, quand on joue à la pétanque à Okayama, l'on s'affuble des couleurs bleu, blanc, rouge³. Mais d'où vient ce mythe ? Si vous tapez cette phrase dans l'inévitable moteur de recherche internet, il vous proposera, "intuitivement", fonction des recherches les plus courantes, de faire suivre l'expression par "signification". Effectivement, cette référence culturelle semble bien mal référencée. Puisque c'est une référence, on peut la lire, elle est citée, pastichée⁴ un peu partout. Les "journaux locaux" de partout s'en servent allègrement comme d'un clin d'œil entendu dès qu'il faut, au choix, parler de la méditerranée, de la pétanque ou même simplement des vacances estivales. Pourtant bien avisé est celui qui, en se servant toujours de l'outil "omniglobal" du savoir culturel commun qu'est l'internet par Google, réussira à trouver exactement d'où vient cette question. On apprend assez rapidement que la "citation exacte" ne serait pas "tu tires ou tu pointes ?" mais « tu la tires ou tu la pointes ? » – la, ou ta,

-
- 1 A l'entrée « vocabulaire spécifique » de l'article Pétanque de l'encyclopédie universelle Wikipédia, la deuxième phrase est celle-ci : « qui ne connaît pas le fameux "tu tires ou tu pointes ?" ? »
 - 2 « "Pétanque" est un mot qui sonne comme "cigales" ou "galéjade", indissociable du sud de Marcel Pagnol ! Il suffit de penser un instant à Marius et César pour entendre une voix chantante entonner « tu tires ou tu pointes ? » Citation extraite d'un site d'hébergement et de tourisme en Provence : avignon-et-provence.com
 - 3 Voir les photos disponibles sur l'overblog nommé Okayama, d'un "expatrié" français enthousiaste.
 - 4 Parmi une multitude d'exemples, l'un des plus stupéfiants pour moi fut la transformation d'un tract de campagne municipale à Draguignan par Christian Martin, maire de 1995 à 2001, en dialogue entre Marius et César terminant ainsi : « MARIUS : Tu tires ou tu pointes, mais surtout tu votes MARTIN. CESAR : T'inquiète, je voterai MARTIN. »

boule – et que le nom de son auteur, une star parmi les stars au fameux "panthéon culturel français", aussi mythique que ladite citation, un nom au parfum de thym, de romarin ou de lavande, un nom qui "me fend le cœur" tant il est prévisible et tant j'eus facilité à le trouver, par spéculation à propos de la paternité de la phrase, avant même toute recherche, est : Marcel Pagnol¹. Est-ce un certain Fernandel ou de Funès qui l'aura prononcé sur une toile de cinéma, ou un Raimu à la télévision, un soir de jour férié ? La phrase est sans doute extraite d'un roman au titre mélancolique, quelque chose comme "La gloire du château d'un de nos aïeux". Visiblement, "l'inventaire généralisant" de la culture commune classe cette citation, unanimement considérée comme patrimoniale aux deux sens du terme², en tant que création de "l'immense Marcel Pagnol" pour un dialogue entre un certain César et un Marius. À compter de ces deux affirmations, l'origine de la phrase semble communément beaucoup plus trouble. Lequel des deux personnages la proclame ? Vraisemblablement, Marius à son père, mais étant donné que c'est César qui est "celui qui commande et qui rôle", puisque c'est lui le personnage aux répliques "cultes" – c'est à lui aussi que "l'on fend le cœur" ou qui peut "mettre quatre tiers dans un verre" pour préparer le Picon-citron-curaçao de la maison – ce peut être lui qui s'impatiente à la pétanque. On sait aussi "tous" très bien, c'est l'évidence, que cela se passe lors d'une "inénarrable" partie de boule³. Au su des personnages engagés dans la partie, le texte doit être extrait de la Trilogie marseillaise ; dans « César », dans « Marius » ou dans « Fanny » ? Et cette Fanny, est-ce la même que lorsque l'on "fait Fanny"⁴ ? Cela vient-il de là ? C'est dans « Fanny », alors, que se joue cette fameuse partie de boule ! Non. Non, Fanny et faire Fanny ne semble avoir aucun lien, mais pour ce qui est de l'origine de la réplique, toujours aucune preuve. Face à l'absence de la phrase dans les textes des écrits théâtraux de Pagnol, sur quelques terrains de jeux de citation, j'ai pu entendre, de loin, qu'elle serait un ajout d'une version cinématographique. Cela laisserait penser que le texte doit être extrait soit de « Marius » (1929), soit de « Fanny » (1931), et non de « César » qui fut tourné pour le cinéma avant d'être monté au théâtre (1936 puis 1946). Je vous l'annonce, suite à ces recherches poussées dans le ventre des digestions communes qui fond et fonde la culture collective dont on nourrit nos esprits, je suis autant dans l'hésitation que le personnage que l'on exhorte à choisir entre la possibilité de tenter de placer sa boule et celle de s'essayer à expulser, chasser une boule adverse déjà en jeu ; je ne sais pas. Marcel Pagnol est un auteur, mais aussi un traducteur, c'est un traducteur de "grands textes", d'œuvres majeures comme « Hamlet »

1 Grand officier de la Légion d'honneur, Commandeur des Palmes académiques et Commandeur des Arts et des Lettres. Pour "l'honneur", il fut également césarisé, selon l'expression de l'académie du cinéma français, et bien que l'on puisse déconsidérer certaines de ces distinctions, l'on comprend manifestement son importance culturelle institutionnalisée.

2 C'est littéralement un legs parental, mais aussi un trésor culturel.

3 Malgré l'indissociabilité de la phrase d'avec la pétanque par la force de la *kitschisation*, il est intéressant peut-être de remarquer que le jeu joué par les deux personnages et une partie de boule provençale et non de pétanque.

4 Faire fanny ou embrasser Fanny signifiait ne marquer aucun point et perdre 13-0 à un jeu de boules. La Fanny de ce mythe traditionnel serait originaire du Dauphiné et non de Marseille.

(1947) de William Shakespeare ou « Bucoliques » (1958), un recueil de dix églogues de Virgile. C'est un auteur de "classiques" de la littérature française avec ses « Souvenirs d'enfance »¹ ou encore avec « L'eau des collines »², c'est un auteur de drames et de tragédies. De plus, en 1946, Marcel Pagnol est élu à l'Académie française et devient ainsi un "immortel". Mais – et ce "mais" cristallise bien tous les problèmes de distinction, de définition et de choix qui nous occupent – il est aussi l'auteur de la Trilogie marseillaise. En 1960, à Bruxelles, à l'occasion de la 50^{ème} de la pièce « Le mariage de mademoiselle Beulemans », mettant en scène ce que l'on peut soit appeler le folklore bruxellois, soit la culture bruxelloise³ selon son appartenance à "l'un ou l'autre" des modèles culturels, Marcel Pagnol confia au public : « Vers 1925, parce que je me sentais exilé à Paris, je m'aperçus que j'aimais Marseille et je voulus exprimer cette amitié en écrivant une pièce marseillaise. Des amis et des aînés m'en dissuadèrent : ils me dirent qu'un ouvrage aussi local, qui mettait en scène des personnages affublés d'un accent aussi particulier ne serait certainement pas compris hors des Bouches-du-Rhône, et qu'à Marseille même, il serait considéré comme un travail d'amateur. » Pourtant, grâce au succès, d'après lui, du "chef-d'œuvre bruxellois", « [il a] compris qu'une œuvre locale, mais profondément sincère et authentique, pouvait parfois prendre place dans le patrimoine littéraire d'un pays et plaire dans le monde entier. » Marcel Pagnol, c'est à la fois « à l'immortalité » – d'après la devise des académiciens – et la partie de carte où "l'on triche entre amis" – d'après la convivialité populaire. Mais de Monsieur Panisse à l'églogue, finalement, il n'y a qu'un pas. Pas qui reste interdit à la pétanque, mais petit pas, unique, tout de même, car l'églogue, même rédigé en hexamètres dactyliques comme chez Virgile, bien que "classique" d'après la taxonomie esthétique d'histoire de l'art, l'églogue est un poème dont le sujet est dit pastoral : cette poésie à la rigueur de la construction académique et au poids symbolique courbant l'échine du populaire a pour thème traditionnel celui de conter la beauté de la nature paysanne. Mais où aller pour pouvoir en savoir plus ? Quel lieu saurait accueillir une œuvre aussi complexe voire paradoxale que celle de Pagnol semblant pour certains osciller entre classique et populaire, et pour d'autres réussissant à rendre majeurs des sujets mineurs (voire à démontrer que c'est le cas au moins depuis Virgile) ou encore, "œcuméniquement", semblant ne faire aucune distinction de genre ? Quel lieu, sinon la médiathèque ?

En 2014, à Montfort-sur-Meu, a ouvert, "enclavée dans la façade classée"⁴ de

-
- 1 Une série de quatre romans autobiographiques : « La gloire de mon père » (1957) ; « Le château de ma mère » (1957) ; « Le temps des secrets » (1960) ; « Le temps des amours » (1977).
 - 2 « Jean de Florette » et « Manon des sources », deux romans publiés en 1963.
 - 3 Appelée la zwanze d'après les zwanzeurs, ceux qui parlent et vivent à la manière de ce qui aura inspiré la pièce bruxelloise, et qui par là forge une idée de culture particulière.
 - 4 Comme l'on évite une dent infectée qu'un mélange composite viendra combler par l'amalgame, comme l'on creuse un fruit pourri pour en débarrasser la chair putride, il est une stratégie de réaffectation culturelle architecturale consistant à conserver la façade des bâtiments d'antan, à les réduire à l'état de décor de Western et à remplir la dent creuse de béton et de placo-plâtre d'une construction post-moderne. J'appellerai cette stratégie celle du fruit pourri farci, où l'on hésite justement entre le fait de tirer et de pointer, où l'on veut ménager la chèvre et le chou, où l'on veut se

l'ancien tribunal, la médiathèque Lagirafe. Lagirafe, en un mot, pour que ce mot devienne une « appellation globale » d'après son graphiste-designer¹, est l'incarnation de la position ambivalente des « lieux de culture » ayant conscience de la partition "communément répandue" entre culture majeure et mineure, haute et populaire, savante et ordinaire, mais qui ne sait quelle posture choisir, quelle politique culturelle adopter et qui veut donc "faire les deux" sans jamais non plus avouer considérer les deux à la même valeur et encore moins vouloir effacer les hiérarchies et l'ordonnement. Le graphiste attiré de la médiathèque, Mathieu Desailly², a, selon ses mots, joué sur une « typo' pixel » et une « typo' serif » « faisant référence, un peu, à la littérature d'un côté [serif, vraisemblablement] et à la lecture écran d'aujourd'hui [pixel] » de l'autre. Sans même sourciller, Eric Frigerio, le directeur de la médiathèque, explique à l'occasion de son ouverture, convaincu et convainquant, « fatigué[...] mais heureux »³, que à Lagirafe, on a « désherbé » les anciennes collections de la bibliothèque, « l'héritage » selon lui, pour garder ce qui correspond à leur « politique documentaire », ou politique culturelle donc. Clair sur ses positions, c'est-à-dire affirmant qu'une "offre" culturelle est une sélection, il insiste sur "l'offre" (encore) numérique avec des espaces où l'on trouvera « des écrans branchés sur des consoles de jeu, sur des lecteurs DVD, des petites tables avec des jeux de société, des mangas [...] » : une médiathèque dans toute sa splendeur. C'est-à-dire, déjà littéralement, un lieu où l'offre documentaire ne prend pas la seule forme livre et où, à entendre le directeur, "chacun aura sa place" et trouvera, voire retrouvera, sa culture, son univers, tout en ayant la possibilité de se confronter à d'autres. La médiathèque, lieu de culture, s'annonce comme le lieu de la "diversité" d'une politique pluriculturelle. Et pourtant, cela n'est pas si simple. Venant à la médiathèque pour une recherche que j'abandonne là – le mystère ou plutôt le mythe de la référence culturelle imprécise restera entier, car il a déjà "tout" révélé à propos de la politique culturelle qui le sous-tend –, je me prends à rêver de poser cette question au directeur de la médiathèque : tu tires ou tu pointes ? Veux-tu donner à comprendre une hiérarchisation culturelle, disqualifier certaines cultures ou accueillir sans sélection autre que contingente ou "extra-esthétique" ? La médiathèque devient pluri- ou polythèque, non pas multiple mais variable, fonction de son "visiteur", elle va tantôt, grâce à la tactique aujourd'hui traditionnelle d'architecture "ouverte", « dynamique », laisser penser que l'on peut normer la culture comme on l'entend,

débarrasser des encombrements d'anciennes architectures malhabiles tout en se servant, comme d'un cache-misère, des vieilles pierres pour dissimuler la farce au goût du public actuel.

- 1 Sauf celles signalées différemment, toutes les paroles rapportées au sujet de la médiathèque Lagirafe par ses acteurs sont extraites de la vidéo de présentation du projet de médiathèque par la municipalité elle-même qu'elle diffuse sur l'internet.
- 2 Le graphiste précise à propos du logo-nom : « En plus, la girafe développait pas mal de sens positif. C'est un animal haut, grand, sage. » Après y avoir travaillé plusieurs mois à n'en pas douter, cela expose peut-être la profondeur de la réflexion.
- 3 D'après une interview à Ouest-France, « Un mois après, premier bilan pour la médiathèque Lagirafe », publiée le 1^{er} août 2014.

tantôt séparer les "choses" – car on comprend aisément que ces "espaces d'écrans branchés" sont des espaces "à côté", à côté des espaces traditionnels regroupés d'ailleurs dans ce que les "jeunes" utilisateurs (puisqu'il y a l'indécision politique entraîne l'indéfinition des publics) appellent le coin « pause Girafe »¹. Le journal Ouest-France faisant un "article" titré « Un mois après l'ouverture, premier bilan pour la médiathèque Lagirafe », n'hésite pas à épuiser tous les poncifs indéfinis comme « culture pour tous » ou encore « maison du peuple ». Mais en "fait", nulle application du modèle de Démocratie culturelle puisque les "vieilles" et académiques distinctions entre le savant et le populaire subsistent, quand bien même les frontières de leur giron fluctuent : « De manière générale, vous aurez un rez-de-chaussée qui sera plutôt accès sur ce que l'on appelle la "culture chaude", une culture plus de proximité, de convivialité et de dialogue, et puis un étage, qui sera lui plus traditionnel, de "culture froide" [comprenez des livres, des vrais (?), contenant de la vraie littérature (?)]. », selon les mots du directeur. Mais point non plus de stricte Démocratisation de la Culture puisqu'à l'instar de son architecture et de ses pieux, louables et bons sentiments : « en gros, c'est le public qui va inventer la fonction [des] lieux » de la médiathèque, et non celui qui porte le titre censé senser sa direction, des lieux pour plusieurs pratiques culturelles que ce "directeur" espère « très diversifiées ». Tu tires ou tu pointes ? Ni l'un, ni l'autre.

Le 1^{er} mai 1959, André Malraux enregistrera pour la radio télédiffusion française une interview nommée par l'Institut national de l'audiovisuel « Interview d'André Malraux »² : « Si la IV^{ème} République dans le domaine culturel s'est montrée si hésitante, cela tient en grande partie à la subordination des affaires culturelles à l'éducation nationale [...], mais aussi [et c'est là que cela nous concerne directement] à une absence de toute doctrine due à la confusion dans tout l'occident [Monfort-sur-Meu compris] de la notion de culture. » Ainsi, en France, particulièrement pour ce qui nous occupe mais ailleurs également, depuis 1959, deux modèles culturels généraux s'affrontent : la Démocratisation de la Culture, plus ou moins malrucienne, et la Démocratie culturelle, impulsée officiellement par Jack Lang en 1982 et que "les Belges" disent avoir expérimentée depuis les années 60³, nous verrons cela. La question est donc, non de comprendre l'histoire de ces modèles, ni même ces modèles eux-mêmes "réellement", mais quelle place du spectateur engage les "choix indécis" de l'une ou l'autre de ces politiques, et donc quelle politique officie officiellement "au final", c'est-à-dire à la fin, au moment d'exposer l'objet culturel sélectionné et "au final", avec quel sens, quelle signification, pour quel "pourquoi", quels spectateurs. Malraux poursuit donc, en ce 1^{er} mai, par la définition de son modèle : « Dans tout l'occident, il semblait que la culture fut un ensemble de connaissances, ou une forme de raffinement, mais

1 "Au même endroit"

2 Archivée par l'INA.

3 Dans le chapitre consacré à la Maïeutique, je reviendrai sur cette idée de paternité belge de la conception de la Démocratie culturelle que soutient l'universitaire bruxellois Jean-Louis Genard.

depuis le début du siècle, la confrontation des grandes cultures de l'humanité a fait de la culture un problème. Problème dont la solution un peu schématique serait peut-être : la culture est l'héritage des œuvres du passé qui concourent à la qualité de l'homme lorsque cette qualité n'est plus fondée sur la foi. D'où la doctrine de la 7^{ème} République : [ce qui définira jusqu'en 1982 la mission du ministère de la culture ainsi que, jusqu'à "aujourd'hui", le modèle dit de Démocratisation de la Culture] rendre présentes les œuvres les plus hautes de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre de français. » Appelons ça, occasionnellement, "pointer" puisqu'il est bien question ici de placer quelque chose au mieux et au plus près. Pour ce qui est de "tirer" donc, la mission de la Démocratie culturelle peut être définie ainsi, par la première partie de l'article premier du décret du 10 mai 1982 relatif à l'organisation du ministère de la Culture¹ : « Permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents, et de recevoir la formation artistique de leur choix [...]. » ; chasser les boules ancrées de la patrimonialisation. D'après l'histoire de la Ciotat, du jeu provençal et de Jules le Noir racontée par l'émission franco-allemande de "vulgarisation culturelle" d'Arte, Karambolage², la pétanque se joue *pèd tanca*, « pieds plantés » ou « pieds tanqués ». Pieds tanqués face aux significations des politiques culturelles, je ne sais si je dois tirer ou pointer. Être pieds nickelés (ce qui est une nouvelle référence à une production culturelle populaire³ ayant d'ailleurs modifié ou infléchi la signification de l'expression, signe du poids de ce que l'on nomme les objets culturels), c'est refuser d'agir par trop grande paresse. En 2014, le ministère de la culture et de la communication arbore la même mission que feu le ministère des affaires culturelles de Malraux à ceci près qu'il veut « rendre accessibles » et non plus « présentes », « au plus grand nombre les œuvres capitales » – très "démocratisation" – ce à quoi il s'ajoute la volonté de "favoriser" « la création des œuvres d'art et de l'esprit et le développement des pratiques et des enseignements artistiques » – très "démocratisation" donc, à la sauce démocratie culturelle ; de là à mettre cette "aboulie culturelle" en relation avec la dernière expression définie, il n'y a qu'un pas, encore. Pieds nickelés ou pieds tanqués, il semble que la politique culturelle française "hésite" entre création et patrimoine et même peut-être entre culture révolutionnaire et culture conservatrice voire réactionnaire. Qu'en est-il ? Je me décide à jouer un peu car je perds patience.

1 Décret n° 82-394 du 10 mai 1982.

2 L'histoire est connue mais oserais-je rappeler que de la boule lyonnaise ou plus probablement du jeu provençal, la pétanque est "officiellement" une adaptation pour handicapés, une version pour patientèle.

3 Bande dessinée créée par Louis Forton en 1908 qui aura connue de nombreux éditeurs et auteurs, et qui a aujourd'hui dépassé le siècle de parution régulière (en 2013 paraissait le dernier album en date de la série longue de plus de cent albums). L'impact culturel de cette série sur l'expression pieds nickelés a fait de cette dernière un possible synonyme de malfaiteur maladroit.

1. 1. 1.

Les femmes et les enfants d'abord

« Activités extra-scolaires : des activités culturelles pour loulou. À chaque rentrée, c'est la même question qui revient : à quelle activité extra-scolaire inscrire loulou ? Pourtant les activités culturelles ne manquent pas pour les enfants. Théâtre, chant, guitare, violon, piano, dessin... »¹ ; « Mon enfant : sa première visite au musée. Cette première visite doit être un vrai moment de détente et d'amusement pour votre enfant. Associez-la à un petit plaisir comme manger une glace ou faire un tour de manège. Faites lui comprendre que ce n'est pas une punition à la place de la piscine. »² À chaque rentrée, c'est la même conception spécifique de l'activité culturelle, malgré la définition par l'UNESCO³ de la culture comme « l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social » ; malgré l'entreprise de compréhension "relativiste" de « Pratiques culturelles » du Département des Études, de la Prospective et des Statistiques du ministère de la culture et de la communication "faisant mine" de considérer que les pratiques culturelles dites populaires valent "une visite au musée" ; malgré les observations sociologiques visant à démontrer – les "jeunes" en sont la preuve – que la porosité entre classe savante et classe populaire a atteint son paroxysme dans la définition des pratiques culturelles, à tel point que cette hiérarchie n'existe "pratiquement" plus⁴ ; malgré tout cela et le fait que "élitisme" et "conservatisme culturel" vont de "pair péjorative" dans l'imaginaire collectif, la culture reste La Culture. « Réparer sa voiture » n'en fait pas partie mais « lire un livre ou aller au musée »⁵ si, point d'NRJ ou de Fun Radio, la Culture est du côté de France Musique, la Culture c'est lire Candide et non Closer, c'est aller au musée du Louvre et non au concert de Yannick Noah, c'est aller à l'opéra, au théâtre et au cinéma, mais pas pour voir « Transformers 3 », pour voir un film d'auteur⁶. Et surtout, même si cela peut sembler être « une punition », La Culture est nécessaire car elle est primordiale pour l'élévation des jeunes esprits – nos bouts de choux, nos loulous – et peut-être aussi pour la normalisation de leurs comportements car le caractère rébarbatif, contraignant, voire brimant de la visite du musée et des autres lieux sacrés de culture doit se faire dans le calme quasi silencieux du recueillement et de l'introspection ou, à défaut, dans l'auto-retenue, ce qui semble être une vertu aux yeux des pédagogies parentales actuelles et dont le musée devient la mise à

1 D'après l'article « Activités extra-scolaires : des activités culturelles pour loulou » publié par le site magiemaman.com

2 D'après l'article « Mon enfant : sa première visite au musée » publié par le site infobebes.com

3 Organisation des Nations Unies pour la l'Éducation, la Science et la Culture.

4 « Pratiques culturelles et artistiques », une des « Fiches repères » de l'Observatoire de la jeunesse et des politiques de la jeunesse, INJEP, publiée en septembre 2012.

5 Extrait d'un quizz proposé par l'IUFM Orléans-Tours aux enseignants en devenir que l'archivage internet rend disponible.

6 "Au même endroit"

l'épreuve : le tribunal de la sagesse des "enfants pas sages". Ainsi, durant les vacances ou à toute période "extrascolaire", il est important d'aménager de pénibles temps d'activités culturelles. Et qui ose penser que pour cela, "les mamans" – puisqu'on en est toujours là – organisent des temps culturels devant la télé ? Non, malgré l'appellation « et de la communication » du ministère de la culture, malgré l'inclusion de ce média dans les enquêtes « Pratiques culturelles », la télévision – hors exceptions parasitaires et caricaturales comme les chaînes Arte et Planète ou encore les documentaires de France Télévisions –, la télévision n'est pas du côté des activités culturelles "recommandables" et elle peut même devenir une monnaie d'échange : "si tu viens au musée, tu pourras regarder la télé plus tard ce soir". Qui a déjà imaginé un "tu seras privé de musée" ?! C'est de la télévision que l'on prive "l'enfant pas sage", l'enfant pas assez enclin à faire montre de son "intérêt mesuré" pour la culture. À chaque rentrée, la Culture reste au singulier. À chaque rentrée, car la Culture est bien cette chose, primordiale, destinée à tous et que, par conséquent, on ne peut refuser à nos loufous. À chaque rentrée des classes, la Culture se révèle à nouveau être une nécessité absolue qu'il faut défendre pour l'édification de l'humanité des moins de 25 ans. La Culture, celles des lectures de la Grande Littérature Classique et des musées, est considérée par l'Éducation Nationale, qui justement a pour "fonction d'instruire la jeunesse", comme la culture que l'on nomme *légitime*. Ainsi, les académies enseignent à leurs "professeurs des écoles" en formation – ici, par exemple, l'académie Orléans-Tours par le biais d'un "quizz" – ce qu'est la Culture en insistant sur la hiérarchisation disqualificatrice de culture légitime et culture populaire. On y apprend que « les sociologues parlent de *culture savante* ou *légitime* pour désigner les savoirs et les dispositions esthétiques des personnes à haut niveau d'instruction » et que « cette culture socialement valorisée correspond à des pratiques culturelles s'opposant aux divertissements dits *populaires* et relevant de la culture de *masse*. » Attention ! Il s'agit de l'Éducation Nationale, de la formation des agents de l'instruction française qui "se doivent", ou en tous les cas devant à quelqu'un, d'abhorrer une "neutralité morale-laïque". Le "quizz" précise donc promptement que « le sociologue est, lui, avant tout [!] soucieux d'éviter tout jugement hâtif en termes de supériorité ou d'infériorité dans son analyse des sociétés contemporaines. Il préfère donc assimiler la culture à l'ensemble des normes, des valeurs et des pratiques partagées par une pluralité d'individus [ce qui est pour le moins un jugement bien étrange et peu impartial de la diversité des sociologies de la culture]. » Alors professeurs, prenez garde, "tout est culture" au moins « au sens sociologique », sinon au sens encore plus élargi voire expansif de « plus globalement, la notion de culture est construite sur l'opposition à la nature ». Pourtant, il est clair qu'il reste et qu'il semble falloir enseigner aux enseignants la bonne manière – tolérante – de distinguer et d'enseigner la culture, c'est-à-dire culture légitime d'un côté et pratiques culturelles de masse de l'autre : « regarder Metropolis sur Arte » est

légitime tandis que « Regarder des séries (Plus belle la vie, Prison Break, 24 heures) » ne l'est pas, « consulter une page internet sur l'histoire du Château de Maintenon » "peut l'être" – vraisemblablement, malgré "l'illégitimité" du média de masse – alors que « consulter Facebook sur internet » ne génère aucune ambiguïté. D'ailleurs, le mot est lâché, après avoir pris la précaution de suggérer le relativisme sous forme interrogative : « Les pratiques culturelles renvoient-elles exclusivement à des activités intellectuelles ? », le quizz avoue « néanmoins », « quelle distinction peut-on néanmoins faire entre les pratiques [culturelles ?] présentées [...] ? » Ce après quoi les enseignants responsables de l'instruction officielle de la notion de culture auprès des enfants doivent répondre qu'il y a « culture de masse » là où il y a consommation de loisirs et de divertissements, les pratiques dites, ici, de « semi-loisir », et que, par conséquent, il y a la culture légitime et "le reste". Dès lors, il est possible, fort simple même, de comprendre qu'après une communication chiffrée à propos des relations entre qualité des pratiques culturelles des Français et « groupes socioprofessionnels », malgré les corrélations "apparentes", les deux textes concluant le quizz pédagogique tentent, avec l'appui de Bernard Lahire et des extraits de « La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi » publié en 2004, de "contester l'irréparable lien entre le milieu social et les pratiques culturelles". L'École de France veut croire pouvoir sauver les enfants des « CSP » (Classes Socio-Professionnelles) inférieures du déterminisme socioculturel et de leur apparent manque d'inflexion culturelle vers le « légitime » car, finalement, c'est elle, la culture légitime, qui pourra les sauver tout court ; sauver les femmes et les enfants d'abord du naufrage de l'ignorance dénoncé par Hugo, ou de celui de l'obscurité sanguinaire et sexuelle que voit poindre Malraux avec l'avènement de la société des loisirs. Légitime ou légitimiste qualifie le modèle de politique culturelle procédant ou aspirant à la Démocratisation de la Culture ; démocratisation, à savoir, proprement, action de démocratiser, rendre accessible à tous. Le modèle légitimiste doit sans doute avoir trait à la loi (du latin *legitimus*, de *lex, legis*, « loi ») et ainsi désigner son origine gouvernementale. En effet, la Démocratisation de la Culture, le modèle légitimiste, qualifie la politique culturelle mise en place par le premier "ministère de la Culture" en 1959 en France et conséquemment les politiques culturelles postérieures qui déclareront les mêmes vœux "pieux" de commissaires à l'accessibilité de la Culture. Mais *legitimus* diffère de *legalis* et ainsi, ce qui est légitime est distinct de ce qui est légal ; est légitime ce qui est fondé en droit, en équité, que la loi a consacré ou reconnu conforme au droit, le dictionnaire précise « spécialement conforme au droit naturel ». De cette définition découle, hors du vocabulaire culturel, les légitimistes : « partisans d'une dynastie, d'un souverain considéré comme seul légitime ». La politique culturelle légitimiste serait alors celle, partisane, travaillant à établir, rétablir ou à maintenir en place la Culture légitime dans un rôle hégémonique, c'est-à-dire instituer la Culture "méritée", "seule légitime" et "consacrée par le droit naturel" comme

culture dominante ou simplement comme seule culture dont la politique culturelle devrait faire la publicité. Pour comprendre la mission légitimiste, il faut se rappeler celle déclarée par les "ministères de la culture" jusqu'en 1982, à savoir – après quelques menues modifications du décret originel du 24 juillet 1959 intervenues en 1970, 1975 et 1978 à l'occasion de la dernière déclaration légale de ce modèle avant sa transformation en 1980 – : « Le ministère chargé de la culture a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent »¹. Ces fameuses œuvres capitales, primordiales, de l'humanité, voilà ce que les parents veulent, à la rentrée, pour leurs enfants, pour qu'ils réussissent à l'école sans doute. Seulement, le modèle légitimiste, dont l'école est l'un des véhicules principaux aujourd'hui, ne se veut pas ou plutôt ne se voulait pas à l'origine spécialement destiné aux enfants, presque "au contraire". Alors qu'actuellement, lorsqu'un responsable politique/culturel doit justifier ou simplement défendre "la culture dont il est responsable", il se doit d'insister, s'il veut par exemple que les subventions qu'on lui aura accordées soient renouvelées, sur l'impact de son "offre culturelle" auprès de la jeunesse et ainsi que l'on puisse reconnaître facilement son utilité publique, grâce à la dimension pédagogique de son action. En 1961, le IV^{ème} plan acte l'ouverture de Maisons de la Culture (20 prévues en quatre ans) voulues par Malraux pour établir les relais indispensables à sa politique de démocratisation. Mais malgré le lyrisme et la passion du ministre, les budgets ne permettent pas de suivre le projet ambitieux, et peu de Maisons de la Culture voient le jour (7 en dix ans). Pourtant, lors de l'inauguration de l'une d'entre elles, en 1966 à Amiens, le 19 mars, André Malraux n'essaye absolument pas de défendre l'intérêt pédagogique, au sens propre, de son projet, non, au contraire : « Je voudrais ajouter un mot à propos de la jeunesse. Dieu sait si je pense que les Maisons de la Culture doivent aider la jeunesse. Mais en même temps, je voudrais qu'il fut bien entendu que les Maisons des Jeunes sont pour la jeunesse et que les Maisons de la Culture sont pour tout le monde. Il y a quelque chose qui devient assez pénible en France, c'est qu'il semble qu'à partir de 30 ou 35 ans, le domaine de l'esprit n'appartienne absolument plus à personne. [...] dans le domaine de l'esprit, disons simplement, une fois pour toutes, que, pour nous, tant mieux si la jeunesse est là [...] ». Malraux ne peut que se réjouir de la présence et de l'intérêt potentiel de la jeunesse pour la Culture, mais elle n'est en rien sa priorité et son ministère ne doit pas être confondu avec celui de l'Éducation Nationale auquel il a justement réussi à arracher ses prérogatives culturelles ; les MC ne sont pas des MJC (Maison des Jeunes et de la Culture). Le modèle légitimiste diffère donc de la politique culturelle malrucienne qui pourtant en est l'origine et la référence, voire l'argument d'autorité historique. Philippe Urfalino, dans son ouvrage au titre

1 Article 79-355 datant du 7 mai 1979 du décret relatif à l'organisation du ministère de la culture et de la communication (service de la culture).

éloquent « L'invention de la politique culturelle » est très clair là-dessus : « Dans [son] livre, la notion de politique culturelle a pour référent un moment de convergence et de cohérence entre, d'une part, les représentations du rôle que l'État peut faire jouer à l'art et à la "culture" à l'égard de la société, et d'autre part, l'organisation d'une action publique. L'existence d'une telle politique culturelle exige une force et une cohérence de ces représentations, comme un minimum d'unité d'action de la puissance publique. »¹, ce qu'a permis la création "d'un ministère pour Malraux" ; c'est donc Malraux qui invente le modèle légitimiste, mais après lui, il s'est transformé. Même si le "pour tous" s'est restreint en pratique (culturelle) puisque le "au maximum de français" s'est féminisé et infantilisé, même si la volonté d'émancipation de la culture vis-à-vis de l'éducation n'a fait que lui permettre d'être couplée – entière et autonome, mais couplée – avec le scolaire, malgré cette "évolution" ante-pubère et gynoidale, les préceptes du modèle légitimiste se sont conservés jusqu'à partiellement s'endurcir, ou autrement dit "se conservatiser". Dans la "pure" tradition malrucienne, la Grande Culture a gardé ses formats de prédilection à savoir le musée, le théâtre, l'opéra et le livre. Chez Malraux, elle est salvatrice tout comme sa version 2.0, et à l'instar de l'idéal malrucien, la Culture s'oppose toujours au loisir et au divertissement. L'universaliste pouvoir des Grandes Œuvres de l'humanité a perduré mais la confrontation d'avec "l'autre" modèle (relativiste) a ajouté une pointe d'œcuménisme au rayonnement des patrimoines qui se sont un peu plus localisés tout en restant, pour la plupart d'entre eux, des "fondamentaux", des "classiques" et des "incontournables" ; des œuvres universalisantes qui n'osent plus dire leur nom. « Les Droits et Devoirs de la personne détenue » dans les prisons françaises stipulent, au titre des activités culturelles qu'outre le droit à « la possibilité de participer à des activités socioculturelles [qu'il s'agisse] par exemple, d'ateliers de peinture, sculpture, écriture, théâtre, cinéma, etc. » qui peut vous être empêché par mesure disciplinaire, le détenu jouit d'une sorte de droit culturel inaliénable, à savoir l'accès à la lecture et plus précisément au livre, car même « en cas de placement en quartier disciplinaire, vous conservez le droit de lire ». Voilà la transformation du modèle malrucien en ce qu'est la Démocratisation de la Culture. Le légitime, c'est ce qui est mérité, et la culture, le niveau culturel ou même les efforts culturels sont un baromètre de la méritocratie, la culture est un exercice non pédagogique mais scolaire. Scolaire, à savoir un brin rébarbatif au sens d'ennuyeux comme à celui de « tenir tête » (rebarber) ; la culture est un exercice, scolaire, au long court, un exercice auquel il faut tenir tête, qu'il faut affronter, et c'est cette pugnacité que l'on récompense par un tour de manège, une glace ou une réduction de peine². On mérite la culture légitime autant que l'on est méritant lorsqu'on s'y

1 Citation reportée dans le manuel d'introduction à la sociologie des arts : Bruno Péquignot, « Sociologie des arts », p. 16.

2 Au Brésil, depuis 2009, un crédit de réduction de peine (jusqu'à 48 jours) est calculé fonction du nombre de livres lus dont la lecture est évaluée par des fiches de lecture.

astreint. La fierté du père s'émeut à l'appréciation de l'importance quantitative des lectures légitimes de l'enfant et il en va de même pour la patrie qui se flatte du nombre des lectures de son peuple ; voilà ce qui reste du patrimoine (*pater*, du père) malrucien. La forme livre est si importante aux yeux du modèle légitimiste actuel que peu d'égard est porté à la nature des sujets de ces objets écrits. Il n'est plus question de patrimoine culturel pour cette évaluation scolaire, tant que la forme de l'objet correspond ; la lecture "vaut mieux que tout". Ainsi, la question à choix multiples 64A de l'enquête « Pratiques culturelles des Français » du DEPS en 2008, relative aux « genres de livres » lus le plus souvent, place "en tête" les « Livres pratiques, arts de vivre et loisirs », c'est-à-dire les livres de cuisine – les manuels de recettes culinaires dont la lecture non-échantillonnée, "comme un livre" doit être bien rare –, de bricolage, de décoration, de jardinage et les guides de voyages touristiques ! Une chance que "les suédois" n'aient pas décidé de relier leur notice de montage de mobilier en kit "comme des livres"¹ sinon "Fjällberget" serait au sommet, le best-seller de l'enquête culturelle légitime. Sur la deuxième marche du podium de ces jeux du "livre à tout prix", on retrouve des « romans », spécifiquement, « policiers ou d'espionnage », suivis des « romans autres que policiers ou d'espionnage » "hors" « littérature classique française, étrangère (jusqu'au 20^{ème} siècle)² », à égalité avec les livres dits « sur l'histoire » et non les livres d'histoire pour ne pas les confondre avec les romans, ou plutôt pour dissimuler grossièrement leur similitude avec les manuels scolaires de la discipline historique ; la culture par le livre à tout prix est toujours instructrice de "trucs et astuces" saupoudrés de divertissement romanesque. Ensuite viennent les bandes dessinées, les dictionnaires et les livres « de reportages d'actualité », mais ce qui est important de comprendre, c'est que c'est à partir de ce "mélange des genres" où tout objet-livre est considéré comme tel, que les enquêtes de pratiques culturelles fondent leurs analyses quantitatives de la lecture livresque chez les Français. Ainsi le "Graal" culturel, la fameuse « lecture régulière », à savoir, d'après le ministère de la Culture, « 20 livres ou plus au cours des 12 derniers mois », comptabilise l'ensemble des « lectures imprimées » de forme livresque. Et toute la bataille des programmes de la politique culturelle légitimiste vise ce « au moins un livre au cours des 12 derniers mois » en rêvant à cet absolu des "20 ou plus". Le légitimiste déplore, lorsqu'il regarde les enquêtes officielles de manière transversale de 1973 à 2008, que « la baisse du nombre de livres lus a d'abord été sensible chez les adolescents et les jeunes hommes avant de se généraliser »³ ; « En matière de lecture d'imprimés, les deux principales tendances à l'œuvre depuis les années

1 "En fait", le catalogue saisonnier Ikea est le "livre" le plus édité annuellement, et le troisième "de tous les temps" derrière la Bible et le petit livre rouge de Mao, selon certaines études statistiques peu regardantes sur la définition du livre.

2 L'exclusion du temps "contemporain" doit sans doute nous renseigner vis-à-vis des réticences des publics à cet égard spéculées par les outils légitimistes.

3 Donnat, « Pratiques culturelles 1973-2008. Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales », p. 10.

1980 se sont poursuivies au cours de la dernière décennie : la lecture quotidienne de journaux (payants) a continué à diminuer, de même que la quantité de livres lus en dehors de toute contrainte scolaire ou professionnelle. De ce fait, la proportion de non-lecteurs est plus importante qu'elle ne l'était en 1997, sans toutefois qu'on puisse en déduire avec certitude que les Français lisent moins, compte-tenu de l'arrivée au cours de la même période de la presse gratuite et surtout de la multiplication des actes de lecture sur écran. »¹. « À l'ère numérique », toujours d'après les outils de mesure légitimes, « les éléments de synthèse 1997-2008 » mettent en relation causale « la montée en puissance de la culture d'écran » et « la lecture [...] toujours en recul », car, comme vous l'aurez compris, sous prétexte qu'il est trop difficile d'évaluer quantitativement la lecture "sur écran"², la "vraie" lecture, celle qui sert de baromètre ultime à l'évaluation de la Démocratisation de la Culture est celle "d'imprimés" où il ne faut pas confondre la profondeur et l'importance livresque d'un manuel de cuisine (livre) et la quotidienneté secondaire d'un magazine culinaire (qui parfois de même contenu ne profite tout de même pas de la reliure d'un livre) ; la lecture d'imprimés reste la sonde mesurant la conservation légitimiste, et la forme livre en est l'écrin. "Les femmes et les enfants d'abord !" et le DEPS de titrer l'une de ses analyses au long court « Effets de génération et féminisation du rapport au livre »³, ce qu'il confirmera, plus avant par « la progression de la fréquentation des bibliothèques est entièrement due aux femmes. »⁴ Il serait inutile et "laborieux" de faire état des chiffres ici, car les études du DEPS – notamment celles dirigées par Olivier Donnat – le font "on ne peut mieux". Les conclusions sont malheureusement entendues, l'observatoire de la jeunesse et des politiques de jeunesse s'en félicite, « les pratiques artistiques et culturelles constituent un espace privilégié, de l'expression des jeunes »⁵ et l'Institut National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE) remarque : « les jeunes témoignent globalement d'une vie culturelle plus intense et extravertie [15-24 ans] »⁶ et ce sans distinction sexuelle si ce n'est que – et, on l'aura compris, cela est en fait primordial pour ce modèle – « la lecture et les pratiques en amateur [...] demeurent des activités davantage féminines : les deux tiers des femmes ont lu un livre au cours des douze derniers mois, contre seulement la moitié des hommes ». Les "jeunes" lisent car, comme veut le confirmer l'ouvrage « En train de

1 Donnat, « Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Éléments de synthèse 1997-2008. », p. 6.

2 Alors que pour celles livresques, "on" fait simplement confiance aux personnes sondées et que seule la vente de livres ou le taux d'emprunt en bibliothèque peut être "numériquement dénombré" sans signifier pour autant la lecture – combien de livres sont offerts en cadeau "par défaut" sans jamais être lus ? – ; bien sûr "on" pourrait faire de même avec les lectures "sur écran", c'est-à-dire sonder et recouper, si besoin, avec des taux de fréquentation de pages internet par exemple, cela ne signifierait ni plus ni moins la lecture et donc la certitude des statistiques, mais cela n'est pas plus difficile.

3 Donnat, « Pratiques culturelles 1973-2008. Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales », p. 9.

4 "Au même endroit" p. 15.

5 Toujours d'après la même fiche repère de l'Observatoire de la jeunesse.

6 Tavan Chloé, « Les pratiques culturelles : le rôle des habitudes prises dans l'enfance », février 2003.

lire : les [100] livres préférés des Français » – qu'il faut bien considérer comme un livre, vu sa forme et malgré la pauvreté de son contenu –, édité et offert par un conglomérat Ministère-SNCF-magazine Lire en 2004 : « C'est la première surprise de ce sondage, réalisé par la Sofres pour la SNCF et Lire dans le cadre de "Lire en fête" : les réponses brillent par leur diversité [1. La Bible ; 2. « Les misérables » de Victor Hugo ; 3. « Le petit prince » d'Antoine de Saint-Exupéry ; 4. « Germinal » d'Émile Zola ; etc.] », et après avoir commenté cette « atomisation » des goûts esthétiques des lecteurs français, Philippe Delaroche, rédacteur en chef adjoint du magazine Lire précise : « Le démarquage le plus prononcé est du côté des jeunes. Leurs enseignants leur ont fait aimer "Candide", "Huit-Clos" ou "Si c'est un homme" ». Point. Tout est dit, les jeunes sont une des trois parties majoritaires dans la consommation culturelle légitime car ils sont, à proprement parler, le corps scolaire ; c'est à l'école qu'on leur a instruit ce partage et donc ce goût. Si l'on regarde tous les graphiques réduisant les publics à leur âge, à leur sexe ou aux deux, dans le but d'analyser les pratiques culturelles, on observera qu'en ce qui concerne les pratiques dites légitimes qui nous occupent ici – la lecture, la fréquentation des musées, des bibliothèques, des théâtres et des opéras –, trois groupes "sociaux" se partagent le gâteau, ou plutôt le canot, le canot de sauvetage qui leur est réservé : les jeunes, les femmes et les "vieux". Bizarrement, c'est vrai, cela ne colle pas avec le précepte marin, mais la Culture – légitime ici – c'est "les femmes, les enfants, les vieux et les handicapés d'abord". À lire les comptes-rendus statistiques, le constat est sans contraste, sans nuance : les publics des théâtres et des musées sont âgés, retraités et donc souvent féminins puisque "passé un certain âge", la population se féminise (pour des raisons d'inégalité sexuelle statistique "face à la mort"), les autres infrastructures culturelles telles que les cinémas sont les lieux de "la jeunesse", et partout, de la bibliothèque à l'atelier créatif en passant par les conservatoires d'éducation musicale de toute échelle géographique, le public est majoritairement féminin¹ ! Ajouté à cela la "pratique du livre" suivant les mêmes règles sexuelles et générationnelles, et il ne reste plus qu'à remarquer tous les efforts mis en place par les institutions culturelles pour toucher et s'offrir aux publics que le langage administratif – fait d'éléments politiquement corrects – nomme sobrement « publics empêchés », « publics éloignés », et le tour est joué. Sans ambiguïté, plus loin et plus fort que son modèle paternaliste de référence – la politique culturelle malrucienne et son patrimoine de la patrie –, la politique culturelle légitime actuelle est maternaliste, elle maternelle et prend soin, elle dorlote et surprotège, et ce d'ailleurs dans la plus "pure" tradition patriarcale définissant ce rôle pour le féminin. Ce sont les délaissés, ceux à "mobilité réduite" à qui il faut, par conséquent, un pédagogue, littéralement un *paidagôgos* qui pourra prendre la main qui reste aux enfants – celle qui n'est pas dans leur chapeau² – pour les "conduire", les *infans*, ceux qui ne peuvent pas parler seul, ceux dont les capacités

1 À lire, "explicitement", dans les synthèses du DEPS rédigées par Olivier Donnat.

2 *Hand in cap*, désavantage, d'après l'étymologie probable de handicap passant du sportif au médical.

sont réduites ; c'est de ceux-là dont "doit" s'occuper la Culture. « Par personnes empêchées, nous entendons les personnes malades ou hospitalisées, les militaires, les détenus ; par personnes éloignées, nous entendons celles qui habitent des petites communes rurales ou à l'étranger »¹, c'est à l'accessibilité que rêve cette politique et ce « en faveur des enfants et des adolescents, des publics empêchés ou défavorisés »². La Culture œuvre, elle fait ses bonnes œuvres à l'intention de ceux que la société, active, prend pour des désœuvrés, car contrairement à la tradition sans doute survivaliste des naufrages maritimes où il est question de sauver "les femmes et les enfants d'abord" – les seconds car ils ont encore toute leur vie à vivre jusqu'à la reproduction, "passe-droit" pour l'au-delà, pendant que les premières ont à les mater jusqu'à maturité –, la Culture entend être charitable et veut sauver tous les écopés, tous les invalides ou non valables au sens de la force de travail rentable dans la société hétéro-patriarcale néo-conservatrice ; infirmes, pas assez forts, déficients, manquant à l'appel du travail. En effet, comme le remarquait déjà plus tôt Malraux lors d'un de ses discours que vous connaissez déjà : « il semble qu'à partir de 30 ou 35 ans, le domaine de l'esprit n'appartienne absolument plus à personne ». Cela vaut toujours à l'heure de l'actuelle politique culturelle, sauf, bien sûr, les "personnes âgées" qui reprennent le flambeau culturel, mais effectivement, "les actifs", les gens "qui travaillent vraiment" ne semblent pas avoir de temps pour la Culture. Partout ceux-ci confirmeront que la Culture est primordiale pour l'éducation des jeunes, pour l'émancipation des femmes ou l'insertion des défavorisés de tous genres, mais "soyons sérieux", les gens qui travaillent vraiment, les pères de famille, n'ont pas le temps pour ces divertissements ; "la Culture, c'est bien, il faut la défendre, la rendre accessible, mais ce n'est pas pour nous, les normaux, c'est pour les autres, ceux qui en ont besoin, car la culture est instructive et thérapeutique, elle est tout bonnement salvatrice". La Culture souffre de ce classement au rang de fantaisie dont la "dure réalité" ne peut s'autoriser à profiter car la culture est non-rentable, la Culture est au service des oisifs à sauver, le travail n'a que faire de ce superfétatoire. Si la culture est salvatrice, c'est autant au sens sanitaire – presque socio-médical du terme, où elle pallie, elle offre des soins palliatifs – qu'au sens mystique. Oui, il faut occuper les vacances des désœuvrés, mais pas "n'importe comment". Le 19 mars 1966, à Amiens, André Malraux, toujours, se pose ce problème : « Le temps vide, c'est le monde moderne. Mais ce qu'on a appelé le loisir, c'est-à-dire un temps qui doit être rempli par ce qui amuse, est exactement ce qu'il faut pour ne rien comprendre aux problèmes qui se posent à nous. Bien entendu, il convient que les gens s'amuse [...]. Mais le problème que notre civilisation nous pose n'est pas du tout celui de l'amusement, c'est que jusqu'alors, la signification de la vie était donnée par les grandes religions, et plus tard, par l'espoir que la science remplacerait les grandes religions, alors

1 Extrait de la « Charte des bibliothèques » publiée le 7 novembre 1991 par le Conseil supérieur des bibliothèques, à la note 4 de l'article 4 .

2 "Au même endroit", à l'article 6.

qu'aujourd'hui, il n'y a plus de signification de l'homme et il n'y a plus de signification du monde. Et si le mot Culture a un sens, il est ce qui répond au visage qu'à dans la glace un être humain quand il y regarde ce que sera son visage de mort. La Culture, c'est ce qui répond à l'homme quand il se demande ce qu'il fait sur Terre. »¹ La Culture donne à l'homme dont le "Dieu est mort", le sens de sa vie, ni plus, ni moins. Mythifiant encore la Culture, à Bourges, deux ans plus tôt, le même prédicateur culturel invoquait déjà la puissance salvatrice de la Culture illuminant les ténèbres de la vaine histoire des hommes : « La Culture, c'est [...] l'ensemble de toutes les formes, fussent-elles les formes du rire, qui ont été plus fortes que la mort parce que la seule puissance égale aux puissances de la nuit, c'est la puissance inconnue et mystérieuse de l'immortalité. »² La Culture est déjà, chez Malraux, cette force mystérieuse qui permettra de sauver l'humanité : « Il faut bien comprendre qu'un fait extrêmement mystérieux se produit aujourd'hui dans le monde entier : les peuples sont en train de demander la Culture, alors qu'ils ne savent pas ce que c'est. [...] La Maison de la Culture est en train de devenir – la religion en moins – la cathédrale, c'est-à-dire le lieu où les gens se rencontrent pour rencontrer ce qu'il y a de meilleur en eux. »³ Il est bien question de la place du spectateur dans cette déclaration ; ils sont les croyants en demande de l'Église culturelle qui se doit d'accueillir ses pêcheurs et pénitents quémendeurs. Et comme pour entrer à la bergerie, il faut aux ouailles un accès, c'est à cet accès que travaille presque exclusivement la politique culturelle légitime actuelle : à l'accessibilité, à aménager des plans inclinés – physiques et surtout métaphoriques – pour tous ceux qu'elle considère comme à mobilité intellectuelle réduite ; ses fidèles sont en déambulateur, patients. Et ce dont ils souffrent, la maladie qui les ronge est connue, diagnostiquée par le père de la culture maternelle et patriarcale. Sa mission auto-dévolue, son sacerdoce consiste à canaliser le public pour qu'il s'instruise, s'abreuve même, en passant par le plan incliné les élevant jusqu'à la Haute Culture Universelle... et ce public, le peuple un et tout entier, le sait. Seulement les ennemis de la Culture sont tapis dans la pénombre, éclairés par les lumières bleutées des téléviseurs, tapis juste là, au pied de la source lumineuse artificielle qui a remplacé le foyer flamboyant au cœur du foyer domestique ; la télévision, le cinéma et toutes ces machines à industrialisation de la culture sont les ennemis déclarés de la culture légitime malrucienne comme actuelle. Le père spirituel des ministres chargés de la culture se moque : « Faites donc appel aux Français, ils ne viendront pas. » Eh bien ! Puisque la télévision existe, au lieu de regarder les orateurs, qu'elle prenne cette salle ; la France qu'on avait appelée, elle est là. Voilà une salle entière de gens qui se sont dérangés pour le domaine de

1 Extrait du discours d'André Malraux à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la Culture d'Amiens le 19 mars 1966.

2 Extrait du discours d'André Malraux à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la Culture de Bourges le 18 avril 1964.

3 Extrait du discours d'André Malraux présentant le budget de la culture à l'Assemblée Nationale le 27 octobre 1966.

l'esprit [alors même qu'ils pourraient s'adonner aux plaisirs du loisir devant leur téléviseur]. »¹ et "l'orateur" de continuer, plus tard, précisant sa pensée, « je dis que c'est une aventure dans le domaine de l'esprit, parce qu'il faut que l'on comprenne bien que le mot "loisir" devrait disparaître de notre vocabulaire commun. » Le commissaire culturel continuera par l'inévitable langue de bois consistant à déclarer, alors même qu'il vient explicitement, terme à terme, d'énoncer que le mot, et par là ce qu'il qualifie, devrait disparaître, que "les loisirs c'est bien et qu'il faut que les gens aient des loisirs, les meilleurs du monde même". Cependant, « si la Culture existe, ce n'est pas du tout pour que les gens s'amusent », ça, c'est d'après lui l'affaire – de gros sous – de la télévision, du cinéma, de l'industrie du loisir : des « usines de rêve ». Ces usines à rêve, au singulier, celles des « metteur[s] en scène américain[s] » actionnant la globalisation nivelante « utilisant une actrice suédoise pour interpréter l'œuvre illustre d'un romancier russe » et qui peuvent « faire pleurer l'univers », usent de la « vulnérabilité » humaine en sollicitant la puissance des « anciens domaines sinistres qui s'appelaient "démoniaques", car c'est le domaine du sexe et le domaine du sang. » Les ennemis sont déclarés et le "programme-cadre" moral également, « si nous voulons que la France reprenne sa mission, si nous voulons qu'en face du cinéma et de la télévision les plus détestables, il y ait quelque chose qui compte [...] il faut qu'à tous [...] soit apporté un contact avec ce qui compte au moins autant que le sexe et le sang » ; voilà le credo de l'Église culturelle légitime dont les musées, les MC et les bibliothèques sont autant de chapelles et de cathédrales : la Culture pour sauver les oisifs des ténèbres du sexe, du sang et du loisir des vacances de l'esprit. La Culture, ou plutôt la politique culturelle, doit s'atteler ou atteler le public – car comme dans toute justification de politique culturelle, on suggère que c'est le public qui guide, qui tire tel un bœuf et insuffle les choix d'itinéraires de déambulation de la politique – pour l'entraver et ainsi lui offrir la contrainte de ne pas pouvoir se divertir, littéralement se dé-tourner, du miroir de la mort ; tout un programme, celui légitime justement. Le joug du public-patient – subissant la souffrance, endurci au mal – de la Culture doit, je le répète car cela a été répété "partout en France", l'empêcher d'être pris « hors du travail, sur les plus vieilles puissances démoniaques du monde : le sang, la sexualité et la nuit »², et ce à sa demande car si c'est cette trinité qui est en train de « menacer » le monde d'après Malraux, face au public et devant le président Charles de Gaulle, « l'arme la meilleure que le monde puisse trouver » c'est la Culture et « telles sont, mon Général, les raisons [les puissances culturelles] qui ont guidé les femmes et les hommes qui sont devant vous, je tenais à vous le dire en leur nom ». C'est pour lui que *l'ensemble des critères de qualification et de disqualification des productions culturelles en vue de leur exposition* est mis en place et qu'ainsi on lui construit, on lui restaure des monuments, les Grandes

1 Jusqu'à la prochaine note de référence, les citations sont extraites du discours d'André Malraux à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la Culture de Bourges le 18 avril 1964.

2 Extrait du discours d'André Malraux prononcé à la Maison de la Culture de Bourges le 15 mai 1965

Œuvres et la Haute Culture qui, en tant que *monumentum* doivent *monere*, « faire penser, faire se souvenir de » la posologie culturelle pour être un bon patient. La politique culturelle légitime, celle du livre, celle doublement salvatrice, celle combattant l'oisiveté décelée dans les loisirs, est aussi universalisante, elle œuvre pour l'accessibilité que l'on dira "tout public". Car universalisante, cette politique ramasse tous les publics en un public et à ce public, à tout le monde, elle présente une seule œuvre, celle de l'humanité immortelle, la seule qui vaille "le coup", celle légitime. À cette culture au singulier, universelle, la politique adresse un public, tout le public qui ne peut (car ne veut) qu'appréhender l'œuvre de manière univoque, de la bonne manière, depuis son instruction culturelle. « Notre atout, c'est l'esprit, s'enthousiasme Laurent Le Bon. Nous revenons à l'utopie originelle du Centre Pompidou de 1977 : aller chercher des nouveaux publics, rendre l'art d'aujourd'hui accessible. »¹, "accessible". Alors bien sûr, le premier directeur du premier acte de décentralisation d'un établissement public culturel, à savoir le Centre Pompidou, est l'officier d'une politique culturelle plus complexe que la seule légitime – et nous verrons cela plus avant à propos de celle qui officie officiellement dans les offices – mais « pour le Centre Pompidou-Metz comme pour le Louvre-Lens, l'idée de départ est de décentraliser le projet culturel des établissements publics nationaux », pour le Louvre-Lens comme pour le Centre Pompidou-Metz, c'est l'œuvre d'accessibilité auprès des publics empêchés, ici officiellement "éloignés" qui motive le projet. Sans essayer d'étudier vraiment cet objet comme un exemple, prenons-le comme une illustration. Et quoi de plus génial, de plus parfait, pour illustrer la politique culturelle légitime universalisante que l'exposition inaugurale de ce centre d'accueil pour patient culturel : « Chefs-d'œuvre ? » ? Cette exposition, sur plus de « 5000 mètres carrés », investit tous les espaces du bâtiment de Shigeru Ban et Jean de Gastines, les trois "Galeries" de la "Nef". Sans doute que cette appellation, nef, se veut rappeler l'usage originel de la basilique publique, civile, seulement, dans son utilisation courante, je crois que la nef évoque plus aisément celle s'étendant du portail à la croisée du transept d'un lieu de culte, en l'occurrence peut-être, de la cathédrale culturelle post-malrucienne. La nef devient dès lors l'espace où se tiennent et sont tenus les fidèles patients durant l'office officiel. Les femmes et les enfants (et les autres déficients) d'abord, à bord de la nef, du « navire », de la barque d'où un certain Jésus faisait ses premiers prêches en mer de Galilée ; salvatrice est la Culture pour les pauvres pêcheurs. « Chefs-d'œuvre ? » ou, en 800 œuvres, comment « interroge[r] la notion de chef-d'œuvre, son histoire et son actualité. Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre aujourd'hui ? Qui décide et détermine ce qui est chef-d'œuvre ? Un chef-d'œuvre est-il éternel ? »² Pour la politique culturelle que l'on vient de définir, les réponses sont

1 Article « Le Centre Pompidou-Metz, vrai chef-d'œuvre » paru le 1 mai 2010 sur le site du journal 20 Minutes.

2 Citation extraite de la page dédiée à l'exposition « Chef-d'œuvre ? » sur le site officiel du Centre Pompidou-Metz.

claires et précises, et à enlever le point d'interrogation du titre de l'exposition, elle serait une parfaite application de celle-ci, seulement, il est là et c'est pour cela que ce chapitre s'intitule Médiathèque et non bibliothèque. Le public de cette culture est le patient de la politique culturelle légitime, c'est celui qui souffre et qui vient consulter les archives patrimoniales de l'humanité dans les salles d'attente en gradins du théâtre des opérations culturelles.

1. 1. 2.

Le pansement, la béquille et le déambulateur culturels

Toujours "vite fait", dans le journal 20 minutes, Laurent Le Bon précise son enthousiasme à propos des atouts du Centre Pompidou-Metz : « Comme à Paris, il y a un auditorium, un cinéma, un restaurant gastronomique et un grand parvis, aux mêmes dimensions qu'à Beaubourg, mais incliné différemment. »¹ Que l'on se rassure, ce centre culturel en est un vrai, un vrai multiplexe comme les autres, avec cette même inclinaison, cette même propension multimodale du couteau suisse prêt à répondre à tous vos besoins. De peur de se confondre dans la jungle de la société des loisirs tertiaires, ne sachant comment rivaliser avec les tigres rugissant de la spectacularisation consommable du tout, partout, les "espaces culturels" se font caméléons et empruntent les rayures du code vestimentaire du vendeur bonus ; "et c'est pas fini", avec ça vous prendrez bien un café, un brunch ou un taxi. La culture s'adapte. Ce qui est défini comme en regard, voire en réponse contradictoire au modèle légitimiste, par l'histoire et la sociologie des politiques culturelles, est nommé modèle relativiste. À l'instar du vocable nommant son pendant, relativiste est un terme confondant, un terme recouvrant des acceptions différentes ou, pour éviter toute confusion, disons plutôt que depuis son usage dérivé de relatif à un contexte, déniait tout bonnement le caractère absolu des choses, jusqu'à son utilisation "sceptique actuelle", nivelant dans la moyenne toute aspérité discriminatoire, en passant par la désignation de celui qui croit dans la théorie einsteinienne de la relativité, la définition du relativisme et de ses engagements moraux est pour le moins "relative" à son cadre d'expression. Nous allons dès lors essayer de comprendre ce que, en politique culturelle, il invoque. Il faut tout d'abord formaliser son rapport aux publics. Cependant que le modèle légitimiste, universalisant, écrivait justement "tout public", considérant une œuvre complète pour un seul public regroupant l'ensemble des individus touchés par la grâce mystérieuse de ce qui, par-delà la mort, immortel, "parle à tous et à chacun" au-delà de sa dite individualité, le modèle relativiste écrirait "tous publics". Le modèle relativiste est le milieu ("moyen également") le plus favorable à l'épanouissement de la notion de polysémie. Ainsi ce "tout public" peut et doit même être entendu (et écrit) en plusieurs sens tous aussi valables les uns que les autres. "Tout public" peut fonctionner comme l'expression concise de la composition d'un met préparé visant à permettre l'identification directe de l'essence du mélange : "tout chocolat" ; "tout public" comme "tout est public", tous ne sont que du public, de même statut et importance, autant que "tout est public", tout est ouvert, livré aux publics. Conséquemment, "tous publics" affirme, à la manière d'un "tous solidaires" ou "tous égaux", "tous au même niveau", l'isodynamie de tous les "participants". Pour cela, le slogan du modèle relativiste se

1 "Au même endroit"

doit de s'afficher sous les traits typographiques du "tous publics", un "s" à chaque phonème comme pour souligner l'intransigeant pluriel, désir de pluralité de ces politiques culturelles où le public, comme l'œuvre, ne peut être présenté comme univoque. Ici, *l'ensemble des critères de qualification et de disqualification des productions culturelles en vue de leur exposition* propose une œuvre spécifique adaptée à un public spécifique, à ce que l'on spécule comme étant ses attentes fonction "d'analyses sociologiques" et d'enquêtes gustatives visant à déterminer les esthétiques désirées par telle "tranche d'âge", telle "frange socio-culturelle" ou encore tel "groupe genre". Sinon, à défaut de proposition particulièrement définie, les œuvres, toujours "polysémiques" se doivent d'être lisibles "à plusieurs niveaux" par la mixité des publics. Attention, il faut bien entendu résoudre instamment la contradiction : il s'agit bien de nivellement culturel visant à "raboter" la marche qu'il pourrait y avoir à franchir entre le spectateur et le spectacle. Ce dernier se doit d'être joué, de se donner dans le salon, au milieu du milieu habituel du consommateur culturel. Pourtant l'adaptabilité polysémique du modèle relativiste m'a fait écrire "lisible à plusieurs niveaux". S'il existe plusieurs niveaux, c'est peut-être "à l'entrée". L'entreprise d'accessibilité peut aménager des ascenseurs, des plans inclinés, des bateaux (autant des rabaissements de trottoirs que des véhicules sémantiques évidents) pour permettre à tous d'accéder au même niveau. Si les productions culturelles souffrent du reproche d'être exclusives – comme une "exclu", inédite car non éditée, non publiée, elle est réservée au non public, à certains, et elle exclue "les autres" –, faite "entre-soi" dans et pour "le milieu" culturel, la médiation est l'outil du relativisme pour – paradoxalement au su de l'emploi premier du terme relatif – rendre absolument accessible à tous ; le relativisme culturel est finalement absolutiste sous des prétextes démocratiques et sous des airs linguistiques de partage sémantique "des vérités" en réalités. Le modèle relativiste ou la Démocratie culturelle est "une histoire de milieu". La première politique culturelle à laquelle nous nous sommes confrontés visait, d'après sa dénomination, à démocratiser, à offrir au plus grand nombre, sans discrimination, la Culture. Ici, le paradigme est différent : il ne s'agit à priori plus de considérer qu'il existe une culture à faire rayonner. Je dis "à priori" car de cette expression étrange faisant de culturel le qualificatif d'un système de gouvernance (Démocratie culturelle), on pourrait comprendre que tout y prend ce statut particulier de production culturelle, pourtant ce n'est pas cela. On peut sans doute comprendre la volonté politique de ce modèle en commençant par inverser les termes de l'expression pour retrouver Culture démocratique où il n'est pas question de "culture" au sens d'habitude, de pratique et d'expérience de la démocratie mais où la Culture serait une chose gouvernée, réglée démocratiquement. Ainsi, "à priori", pas de démocratisation "du haut vers le bas", de la Haute Culture vers le peuple encore inculte, sauf si, démocratiquement, ou autrement dit majoritairement, le fameux peuple avait choisi que c'est de cela qu'il voulait. Ce

n'est donc pas cela non plus – en tout cas pas tout à fait – que recouvre cette expression. S'agirait-il alors d'un modèle pensant la démocratie non comme le dictat consensuel de la majorité mais comme "absolument participative", où l'on retrouverait ce qui fut évoqué plus tôt, à savoir que tout y est culturel dans le sens où toute production de tout participant à cette démocratie ferait culture ? Ou est-ce un peu de tout cela ? Justement, un peu de tout, voilà qui sonne bon "Démocratie culturelle relativiste". S'il est une figure tutélaire de cette Démocratie culturelle c'est, en France au moins, le ministre de la culture Jack Lang qui, comme nous le notions précédemment, modifia de beaucoup l'ordre de mission du ministère compte-tenu des changements "mineurs" apportés entre 1959 et 1982. Après le décret n°82-394 du 10 mai 1982 relatif à l'organisation du ministère de la culture, la politique culturelle légitime connut une "révolution" : « Article premier : le ministère chargé de la Culture a pour mission : de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix, de préserver le patrimoine culturel national, régional ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité toute entière ; de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit et de leur donner la plus vaste audience, de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde. » Tout est dit en quatre points et trois axes. Mais avant de me lancer dans une exposition interprétative de cette politique culturelle, je voudrais citer quelques morceaux choisis d'un discours postérieur, mais peut-être encore plus fondateur de ce modèle, et assurément plus symbolique qu'un décret ministériel : des extraits du discours de Jack Lang à la conférence dite mondiale des ministres chargés de la culture de l'UNESCO à Mexico le 27 juillet 1982. « Et au fond, cette conception élargie de la culture pourrait se définir en quelques mots [c'est lui qui le dit] : la culture n'est la propriété de personne. [...] elle n'est pas la propriété d'une puissance : chacun de nos peuples a sa vitalité créative, et nous devons tourner le dos au pillage et à l'écrasement des cultures, c'est l'intérêt de chacun de nos deux pays. La culture n'est pas non plus la propriété d'un ministère, c'est l'affaire d'un gouvernement, c'est l'affaire d'une nation. Elle n'est pas non plus la propriété d'une classe, c'est l'affaire du peuple. [...] et je dirais enfin, la culture n'est pas la propriété d'un art, fut-il un art savant ; il ne doit pas y avoir de hiérarchie entre "art mineur" ou "art majeur", entre "noble" et "art roturier". Toutes les formes d'art et de culture, et en particulier celles de la vie même, notre manière de vivre, notre manière d'aimer, notre manière de nous habiller, notre manière d'habiter, c'est cela aussi le droit à la beauté [...]. » *Alea acta est*, mais pas avec des dés, avec des boules, celle de notre pétanque. Jack Lang se lance ici dans ce qu'il nomme un « combat » et il n'est pas question de placer ses billes mais bien d'entreprendre une révolution où il tire et ne pointe pas, il tire pour chasser la vieille politique culturelle légitimiste universalisante. Si le relativisme culturel garde quelque chose

du relativisme, c'est d'abord son acception confondante, fondant ensemble, mélangeant les milieux, les échelles dans l'indéfinition statutaire, sous prétexte d'abolition des hiérarchies, en vue ici de plus de démocratie. La première confusion qu'opère Jack Lang sans cesse dans ses proclamations fondatrices, c'est celle qui mélange au moins deux définitions de deux choses différentes mais homologues. L'Éducation Nationale s'était promise – plus tôt dans ce texte – d'immiscer la définition "généraliste" de la culture donnée (encore) par l'UNESCO dans ses fiches pédagogiques à destination des futurs enseignants à propos de ce qu'est la culture. Si la Démocratisation de la Culture est universalisante, la Démocratie culturelle est, sinon une mondialisation, au moins planétarisante. En 1982, devant l'UNESCO, Jack Lang confond, assurément sciemment, la définition extensive et la définition restreinte de la culture. La culture, dont la politique culturelle est le vecteur et qui est donc l'objet du travail du ministère, reste autant « la création des œuvres de l'art et de l'esprit » qu'elle ne devient aussi « le patrimoine culturel [...] des divers groupes sociaux » ou même, totalement "relativivement", « toutes les formes d'art et de culture et en particulier celles de la vie même, notre manière de vivre [etc.] ». Tout ou presque devient culture ; "ou presque" car en réalité, ce qui semble englobant est tout de même, à demi-mot, restreint. La culture est toujours considérée comme une « affaire », une affaire sérieuse, tellement sérieuse qu'elle doit concerner chacun, voilà ce que semble nous dire cette nouvelle politique culturelle. Telle qu'elle est décrite dans le premier point de l'article premier du décret définissant la nouvelle mission du ministère, et par extension étant "légitime", la nouvelle prérogative de la culture, sinon du culturel, ce qui devient l'axe primordial du modèle relativiste, c'est la pratique artistique voire créatrice amatrice. Finis les Grands Maîtres du passé ou la précieuse singularité des artistes. Puisque l'art, c'est l'art de vivre, de s'aimer et de s'embrasser, embrassons-nous et, bras-dessus bras-dessous, permettons à la culture d'embrasser l'ensemble de la diversité créatrice : l'art, c'est la vie ! ; alors chacun est un artiste en puissance, il faut donc "donner les moyens", rendre à chacun "accessible l'accès" à l'expression artistique, c'est-à-dire à sa réalisation formelle et à son exposition. Le premier axe de cette politique culturelle semble donc être l'absence de distinction qualitative dans les critères de sélection culturelle, sinon, même si officiellement il est question d'accessibilité à la formation, si après formation on disqualifie certains au profit d'autres en vue de leur exposition, cela anéantirait la prérogative "d'expression libre des talents des français", car point d'ex-pression sans ex-position et donc sans sélection inclusive, qualificatrice de la part de la politique culturelle. Le deuxième axe passe par l'introduction du vocable "folklore" dans ce qui est qualifié par la politique culturelle. Les « légendes du peuple » (*lore, folk*), les us et coutumes de ce qui est nommé « patrimoine national, régional ou des divers groupes sociaux », « notre manière de nous habiller, notre manière d'habiter » doivent être « préservés ». Ce sont encore les particularismes comme spécialement adaptés aux

habitudes de la diversité spectatorielle qui priment. Le premier axe adoube les spectateurs les faisant acteurs de la culture, le deuxième axe intègre leurs pratiques idiomatiques, habituellement particulières, à la définition de ce qui est *artialisable* ou "au moins" culturisable. Le troisième axe de cette politique culturelle fait écho à l'une des vieilles missions de celle légitimiste, en se donnant la charge de faire exister les "œuvres de l'art et de l'esprit" français, et ce en y ajoutant l'accent planétariste au particularisme du deuxième axe, à savoir que cette existence doit s'inscrire dans une dynamique mondiale : un rayonnement relatif de la culture française (et sans doute pas exclusivement celle "des Français", "amateurs"), rayonnement mondial certes mais dans une perspective relativiste culturelle où "l'humilité ethnocentrique" doit se faire hautement entendre. Alors effectivement, la Démocratie culturelle à l'air d'être "un petit peu de tout et de tous" mais évidemment, puisqu'elle définit une politique culturelle (aussi confondante soit-elle), elle est un outil de sélection, un ensemble de critères de qualification et donc de disqualification non relatif au sens de non fluctuant ; le relativisme culturel est bien absolu. Ainsi, sans être légitimiste, après 1982, c'est le relativisme qui devient légitime, seul possible car seul acceptable, tolérable, discriminant ainsi l'autre modèle d'intolérance "majeure, noble et pédante". Si la culture n'est pas l'affaire d'un ministère mais celle de chacun, l'affaire du peuple, Jack Lang précise tout de même à ses homologues qu'elle est l'affaire d'un gouvernement. Il existe donc toujours, dans ce modèle, un commissaire chargé d'assurer l'exercice effectif de l'action culturelle. Quel est cet exercice ? Loin du relativisme éthique, "condition *sine qua non*" de "tout" débat, "sans doute", le relativisme culturel ne prend pas tout en compte pour opérer sa sélection. Non, tout ne vaut pas tout dans ce nivellement où tout vaut tout. Seul ce qui est conforme à la place du spectateur relatif est nivelé, le reste est exclu comme non-culturel car élitiste par exemple. C'est l'adaptabilité des productions aux particularismes socio-ethno-culturels (quasi naturalisés), aux milieux d'appartenance des publics qui est le motif de leur qualification culturelle. De l'exposition de patrimoines, c'est-à-dire des goûts antécédents préservés, on passe à la préservation des goûts actuels des publics, que ces appétits soient ou non ancestraux ; ce qui compte, c'est de coller gustativement aux publics pour finalement les préserver, eux, plus que le patrimoine ou la production culturelle exposée. L'accent, les goûts, les couleurs, les sons, les odeurs, en somme, comme le dit très justement Jack Lang, les manières d'habiter à savoir, littéralement, les manières d'être habituelles, rituelles voire machinales, demeurées et demeurantes, voilà le cahier des charges culturel : ne pas déranger les habitudes des publics en mettant justement en valeur, par plus-values culturelles, ses particularismes habituels ou, par écho, l'habituel "d'autres semblables", ou autrement dit, le dialogue inter-culturel ; c'est la répétition du même au même. C'est ainsi que procède l'acte de médiation. C'est au "médiateur culturel relativiste" de trouver les points de conformité entre le spectacle et le spectateur. D'après l'outil

de l'internet "éducatif" le plus médiateur qu'il soit actuellement, l'encyclopédie Wikipédia, « la notion de médiation culturelle désigne, en sciences de l'information et de la communication, l'espace de relations entre le public et des expressions artistiques, [...], des "objets culturels", mais [et là Wikipédia cite Bernard Lamizet, une éminence en matière de médiation, professeur de sciences de l'information et de la communication à l'institut d'études politiques de Lyon, notamment auteur du livre sur celle culturelle qui nous occupe, sobrement intitulée « La médiation culturelle » (Paris, l'Harmattan, 2000)] : “La médiation culturelle ne s'inscrit pas seulement dans des pratiques et dans des œuvres : elle s'inscrit aussi dans des logiques politiques et dans des logiques institutionnelles. [...] La médiation culturelle fonde, dans le passé, le présent et l'avenir, les langages par lesquels les hommes peuvent penser leur vie sociale, peuvent imaginer leur devenir, peuvent donner à leurs rêves, à leurs désirs et à leurs idées, les formes et les logiques de la création.” »¹, rien que cela. Si l'on en croit Wikipédia ou si l'on "authentifie" la citation, la médiation, l'intervention entre deux parties, depuis le milieu, *medi-*, et comme un moyen, *medium*, est une affaire très sérieuse et elle dépend effectivement d'une politique selon laquelle on ne fait pas la médiation de tout et encore moins n'importe comment : cela est finalisé. Si la médiation culturelle relativiste a une fin, c'est encore une fois celle de l'accessibilité culturelle à tout prix pour faire de tous des publics. Cet intermédiaire culturel cherche à rendre "pour" les productions culturelles. Pour rendre "pour", pro-culture, les publics potentiels, elle cherche à rendre "pour", c'est-à-dire à la fois "à destination de" mais aussi "à la place de". Comme toute politique culturelle, celle relativiste spéculé sur la place du spectateur, et comme elle conçoit son outil de médiation comme aussi indispensable qu'une béquille pour le déambulant visiteur/invité-spectateur, elle spéculé qu'en faisant faire "par" le public, elle pourra remplir le besoin non-dit de l'enfant-public (*infans* toujours), à savoir que l'on fasse pour lui, à sa place. On fait "à sa place" la démarche d'aller à la rencontre de, on fait "à sa place" même l'action d'essayer l'expression artistique, on lui propose tout, on met tout à sa disposition car l'on pense qu'il ne le dit pas, qu'il croit même peut-être ne pas le savoir mais, c'est sûr, il veut participer, il a plutôt même besoin de participer à la thérapie sociale du culturel démocratique. La région Québec au Canada – car, comme la Démocratisation de la Culture, le modèle est loin de n'être que strictement français – a mis en place un programme nommé « Culture pour tous » afin de « promouvoir et favoriser la démocratisation des arts et de la culture au Québec en misant sur notre expertise et nos pratiques en médiation culturelle », et ce pour « contribuer à faire reconnaître les arts et la culture comme une dimension essentielle du développement individuel et collectif en favorisant la participation des citoyens à la vie culturelle. »² Sans ambiguïté, l'organisme « Culture pour tous » œuvre, d'après lui, à la démocratisation de la culture. Pourtant, sans aucun doute avec autant

1 Citation extraite de l'article « Médiation culturelle » de Wikipédia.

2 Toutes les citations relatives au programme « Culture pour tous » proviennent de son site officiel.

d'ambiguïté, "médiation culturelle", "participation des citoyens" et même le nom slogan "Culture pour tous", cela sonne absolument Démocratie culturelle. D'ailleurs, la politique culturelle québécoise à l'air d'aller en ce sens. À Montréal encore, il existe un programme municipal nommé « La médiation culturelle. L'artiste, l'œuvre, le citoyen : la rencontre. » qui, de "médiation culturelle", propose une définition : « Qu'est-ce que la médiation culturelle ? [et l'on sent tout de suite, à l'instar du titre d'enseignement de l'auteur de « La médiation culturelle » à quel point cela est une affaire d'information et de communication] Le terme "médiation culturelle" est employé au Québec depuis les années 2000 pour désigner des stratégies d'action culturelle centrées sur les situations d'échange et de rencontre entre les citoyens et les milieux [comme je vous le disais, "une histoire de milieux" ce modèle...] culturels et artistiques. » Par « la mise en place de moyens [*medium*, *medi-*] d'accompagnement [...] destinés aux populations locales », « il s'agit d'élargir et d'approfondir l'accès de la population, en particulier des plus démunis, aux moyens de création individuelle et collective (démocratie culturelle), ainsi qu'à l'offre culturelle professionnelle (démocratisation culturelle). » La ville de Montréal dit avoir choisi « l'angle du "développement culturel" local », et que c'est cette fameuse « médiation culturelle » qu'elle a choisie comme « axe principal d'intervention », favorisant financièrement les projets de médiation culturelle « portés par les acteurs culturels et communautaires », ceux d'émanation municipale ainsi que ceux portés par « les acteurs du réseau Accès culture ». « Contact de proximité, direct et personnalisé », « diversité des publics », « formes de participation culturelle innovantes », « éducation artistique », « inclusion populaire », « ancrage local dans les communautés et les quartiers », voilà ce que la ville de Montréal présente sur son site internet officiel comme « une philosophie d'action ». C'est autant un programme culturel municipal que la manifestation presque parfaite du modèle relativiste de la Démocratie culturelle de Jack Lang, et ce à des milliers de kilomètres "de la rue de Valois", mais pour un modèle mondialisant, cela est d'autant plus exemplaire. En plus d'illustrer ce que je m'efforçais d'exprimer, ces anecdotes canadiennes nous révèlent toutes deux ce que je n'osais que suggérer jusque-là : il y a confusion entre Démocratie culturelle et Démocratisation de la Culture. L'éthique et sa manifestation pratique et rituelle – l'étiquette – de ces deux modèles diffèrent, et pourtant ils ne s'opposent pas car les fondements de ces deux politiques, leur conception de la culture et de "son rôle à jouer", sont identiques ! La Démocratie culturelle travaille finalement à une démocratisation culturelle et ce car sa conception spéculée du spectateur est la même : entre "les femmes et les enfants d'abord" et "le pansement, la béquille et le déambulateur culturels", il est similairement question de sauver et d'aider un patient. Pour étayer ses déclarations politiques et justifier ses choix financiers, la ville de Montréal a évidemment "demandé" que des études (scientifiques) soient menées. La deuxième phase de cette « étude qualitative » s'intitule « Les effets de

la médiation culturelle : participation, expression, changement. » (2011-2013). Par le biais de jolis graphiques, l'étude nous présente « les effets de la médiation » sur « les participants », sur « les organismes partenaires (communautaire, scolaire, etc.) » et sur « les artistes et les médiateurs ». "Sur" les trois derniers acteurs du jeu de la médiation, les effets sont peu nombreux, ou en tous les cas moins nombreux que sur le premier, "le participant" – comprenez l'individu-public –, et surtout, ils sont souvent identiques et "résumables" en ces mots paraphrasés plusieurs fois dans l'étude : ces acteurs profitent de la médiation pour créer des liens avec les autres acteurs (c'est l'évidence même), ils en profitent pour expérimenter de nouvelles pratiques depuis la leur et cette médiation leur permet de s'interroger voire de remettre en question leurs pratiques ; bon, très bien. Le relevé des effets de la médiation mis en valeur dans cette étude sur "le participant" est en revanche très significatif quant à cette place "participante" du spectateur des productions culturelles relativistes devant être "adaptées", "accessibles", "locales" et "participatives". Ainsi, semble-t-il, la médiation culturelle « offre des moyens de contrer l'isolement culturel », elle « conforte leur sentiment d'appartenance [aux publics] et l'estime de soi [là, c'est explicitement thérapeutique !] », elle « améliore l'apprentissage scolaire », elle « transmet du savoir » ou encore, elle « favorise l'insertion sociale et économique ». À cela, il faut ajouter, presque en bonus, le fait qu'elle permet la rencontre d'avec des œuvres d'art et "ce genre de choses", bien sûr. On retrouve bien la conception du spectateur "empêché" que la culture, ici par médiation, soigne socialement ; « c'est un devoir pour les gouvernants et pour les gouvernements que d'en assurer l'exercice effectif »¹, voilà la mission déclarée par Jack Lang, une mission sanitaire et sociale. Il existe un forum internet présenté comme suit : « Médiation culturelle. Forum d'échanges entre étudiants de Médiation culturelle. » Il semblerait que ce forum de petit rayonnement (environ 200 membres) soit lié à l'UFR Médiation culturelle de la Sorbonne Nouvelle Paris 3. En tous les cas, peu importe, ils sont peu nombreux, on peut douter de leur représentativité si l'on veut contester mes affirmations, mais quoi de mieux que de lire certains de ceux qui se forment et se conforment à la pratique de la médiation culturelle pour comprendre ce qu'elle engage comme politique culturelle, c'est-à-dire comme place du spectateur ? Dans un article intitulé « Définition, rôle et implication du médiateur culturel », il est écrit que « l'erreur de Malraux a été de considérer qu'ouvrir les portes des musées sans rien faire de plus était suffisant » et que conséquemment, « il faut donner envie aux publics, par exemple en mettant des activités culturelles en place [comprenez sans doute, des événements participatifs, des "ateliers de pratique créative", etc.] » : c'est le rôle de la médiation. Pourtant, pour ces étudiants comme pour "les canadiens", la médiation peut se définir comme « la vulgarisation adaptée à chaque type de public. [...] Son but est donc la démocratisation de la culture », le paradoxe est déjà posé. Et encore

1 Discours de Jack Lang à Mexico, 1982.

une fois, "textuellement", littéralement, à l'entrée nommée « 3) les publics », trois publics sont désignés comme les cibles privilégiées de cette médiation : « les publics empêchés : étrangers, malades, handicapés, prisonniers ; les publics éloignés géographiquement ; les publics du champ social : peu de revenu ». Alors la bibliothèque, haut lieu symbolique de la culture légitime, le reste, mais "à coup" d'événements culturels, "à coup" de *festivisation*, "à coup" de médiation, d'intermédiaires, de biais, de détournements, de raccourcis, de virages à contre sens... d'un coup, du coup, elle se transforme, elle se multimodalise en élargissant sa gamme d'offres de services pour devenir une médiathèque ! Elle peut même aller jusqu'à prendre des allures plus festives, pour séduire (*seducere*, « attirer à soi ») plus facilement, et devenir une ludothèque. À quoi servent les halls des architectures "classées" ? Comment se sert-on de ce patrimoine légitimé par le modèle légitimiste si ce n'est en y organisant des galas et des fêtes ? C'est la fête qui fait "vivre" les lieux de culture ; c'est la fête le médium préféré de la médiation, c'est elle qui "amène du monde" et permet de dédramatiser l'importance culturelle des œuvres présentées n'étant plus d'ailleurs, souvent, qu'indirectement, "médiatement", présentes, au second plan, après le média qui devait les rendre accessibles : la fête. En se laissant emporter par la foule et la fête, je me suis fait prendre à la joie grisante de l'exposition encyclopédique, pris dans la ronde, dans "l'enchaînement circulaire des savoirs fondamentaux" compilés, donc résumés, réduits. Et cette euphorie encyclopédique est devenue fête, "libre", en toute sérendipité : le 21 juin, le 172^{ème} jour de l'année "grégorienne" (hors années bissextiles le décalant d'un jour), intervient dans notre calendrier 193 jours avant de fêter la nouvelle année et donc 183 jours avant le jour consacré au solstice d'hiver ; c'était également le 3^{ème} jour du mois de messidor, du mois de *messis*, des récoltes, le mois où "les épis ondoyants et les moissons dorées couvrent les champs de juin et juillet" selon les républicains français sans doute épris d'une affection particulière pour cette période de célébrations, de fêtes, qu'ils désignèrent par ailleurs "jour de l'oignon". Le 21 juin c'est aussi – et surtout – la date la plus fréquente des solstices, fluctuant légèrement fonction des mouvements de l'axe de rotation terrestre (celle du solstice d'été dans l'hémisphère nord, se faisant la date symbolique du début de l'été, symétriquement celle de l'hiver au sud où il se joue le solstice d'hiver au même moment). À l'occasion de ce jour le plus long, où *solstitium*, où l'azimut du soleil semble pouvoir être retenu, on célèbre, on fête, on se réjouit ! Tous azimuts, cette date marque le début de la nouvelle année : elle gonfle les eaux du Nil dans l'Antiquité égyptienne, les "tribus amérindiennes" en profitent pour... célébrer le soleil avec leur danse éponyme, les chrétiens, eux, font des feux de joie à cette période, et on se réunit à Stonehenge où c'est *festas dies* – un « jour de fête » non elliptique où l'on regarde le soleil se lever. Fête, du latin *festas*, ellipse de *festas dies*, « jour de fête » –, le 21 juin est tellement propice à la fête qu'il n'est rien de moins que l'occasion de la *World Humanist Day* qui, malgré son nom

de journée mondiale de l'humanité, est une fête du "monde anglo-saxon", c'est la fête du "faites du skateboard", la fête des pères au Liban, en Syrie ou encore en Ouganda, la fête nationale au Groenland, la célébration de la journée de la lenteur au Québec ou encore la midwinter – une fête collaborative entre bases d'Antarctique –... bref, le 21 juin, c'est la fête ! C'est littéralement *fiesta dies*, la fiesta ! Alors quoi de plus naturel pour un événement de médiation culturelle se cherchant un jour, que de choisir cette date ? Alors on danse : le 21 juin, c'est la Fête de la musique ! Cette fête se veut mondialisée, évidemment puisqu'elle est la cristallisation de tous les préceptes de la Démocratie culturelle mondialisante. Elle se fait internationale par le biais du langage véhiculaire et devient la journée mondiale de la musique : la *World Music Day*. Empruntant les accents et les raccourcis simplificateurs de la *Lingua franca*¹ globalisante, la "Fête de la musique" se confond phonétiquement avec le faire et se fait invitation au créatif participatif : *Make Music* ; "faites de la musique" ; *Dünya Müzik Günü* ; *Praznic Musike* ; *Fiesta de la Música* ; dans 110 pays, le 21 juin, c'est la Fête de la musique relativiste ! Le principe est "simple" et y prétend : durant la fête de la musique, le soir et la nuit principalement, vous êtes invités au son du slogan homophone "faites de la musique" à en faire. Gratuité, espace public, "levée" des droits d'auteurs et de diffusion, les pratiques musicales sont à l'honneur. Déambulation, improvisation, surprises, découvertes et bonne humeur, la Fête de la musique *festivise* la ville et la vie par la musique ! À tel point que l'on ne sait plus si la fête est le médium prétexte à la promotion musicale et culturelle ou si c'est l'inverse, si la musique et les productions culturelles ne deviennent pas le fond sonore, l'ambiance d'une fête géante où "encore une autre" s'adresse plus aux barmans qu'aux musiciens. En 1982, Maurice Fleuret, alors directeur de la musique et de la danse au ministère de la culture, nommé par Jack Lang en 1981, découvre – d'après l'histoire officielle relatée par le ministère à l'article « Esprit de la Fête » – une étude sur les pratiques culturelles des Français stipulant qu'en France, cinq millions de personnes dont un "jeune" sur deux jouaient d'un instrument de musique. Détournant la maxime indignée "police partout, justice nulle part", Maurice Fleuret proclame, désolé : « La musique partout et le concert nulle part. » Ainsi, dès le 21 juin 1982, Jack Lang lança la première nuit païenne nommée Fête de la musique. Strasbourg.eu, du nom floqué sur le bâtiment administratif central de la ville de Strasbourg et de sa communauté urbaine, comme une marque déposée, un "vrai nom", une *brand* avec son *branding* (son esprit de marque) déclare « L'esprit de la fête de la musique est en chacun de nous. Ainsi le 21 juin prochain, de 15h à minuit, chacun à sa manière apportera sa contribution à cet événement populaire. »² « À Lyon, cette grande fête [la Fête de la musique], populaire et ouverte à tous, se décline dans

1 En référence à la langue commerciale utilisée dans le bassin méditerranéen aux 13^{ème} et 14^{ème} siècles, une Lingua Franca désigne une langue véhiculaire, et par là composite et simplifiée tel le pragmatique anglais actuel.

2 Site officiel de la ville de Strasbourg.

tous les coins et recoins de la ville, des plus classiques aux plus inattendus. »¹ La politique culturelle de cet événement est des plus limpides : pratique d'amateurs, gratuité, *festivisation*, diversité stylistique – « accorder leur place aux pratiques amateur ainsi qu'au rock, au jazz, à la chanson et aux musiques traditionnelles aux côtés des musiques dites sérieuses ou savantes. »² Finalement, les objectifs doubles et peut-être inconciliables sont clairs : la médiation festive doit amener "les gens", non "professionnels" de la culture, à pratiquer la musique et ainsi inviter les publics à côtoyer, de tous côtés (« aux côtés »), la musique de la Culture, savante et sérieuse. Par la fête, la médiation participative doit faire vivre la musique et par elle, la Culture, en les "dédramatisant". À cela s'ajoute le côté mondialisant et "humaniste" du bien-pensant relativiste culturel par la promotion de ce que l'on désigne avec un dédain légitimiste non assuré "musique du monde" ou encore "nouvelle tendance" ; la fête de la musique se veut tolérante et donc pluri-inter-culturelle. À côté (encore) de cet objectif de démocratisation culturelle, la fête devient non plus le prétexte mais la fin de l'événement ; la Fête de la musique comme un événement événementiel où il n'y a aucune politique culturelle appliquée, c'est-à-dire une absence de sélection qualitative : chacun peut se mettre là où il trouve une place dans la rue, un coin ou un recoin, car ce n'est pas la musique, ce n'est pas la culture qui compte mais la fête que l'agglomération temporellement condensée créer ; où la culture devient animatrice socio-culturelle. Le 21 juin marque le début de l'été par une fête et justement, l'été, c'est la saison des fêtes, celle des fêtes estivales, ou, par contraction abusive mais finalisée, des festivals. Le festival, de l'anglais homonyme, désigne « une période de fêtes » et en particulier de « fêtes musicales ». Mais à l'heure de "la culture relativiste mondialisante *festivisée* par la médiation à des fins de Démocratie culturelle aspirant à une certaine démocratisation de la culture", il y a dérèglement climatique et f-estival toute l'année de par le vaste et vaste monde. Art Basel, Art Basel Miami Beach, Art Basel Hong Kong, etc., c'est festival de toute culture, la *festivisation* de toute présentation culturelle de peur de ne pas attirer le public à soi, festival à tous les étages et à toutes les échelles, des foires internationales aux foires locales souvent affublées du même nom planétarisant pour prétendre à la qualité relativiste.

Un pansement, une béquille ou un déambulateur, la culture est ici considérée comme un dispositif sanitaire travaillant socialement à la défense des empêchés, des sans-paroles qu'il faut inviter par des moyens détournés, séduisants, à pratiquer "l'activité culturelle", car elle seule peut les sauver. Ainsi, quitte à ne sélectionner les productions culturelles qu'en fonction de leur motivation médiatrice, on démultiplie les "offres culturelles" multimodales et "multi-goûts". "La culture, c'est pour les handicapés" physiques et surtout symboliques, c'est pour les fameux "cas sociaux" ou pour divertir ceux qui n'en sont pas encore en les

1 Site officiel de la ville de Lyon.

2 Site officiel du ministère de la culture.

gavant de grandes fêtes culturelles. Le modèle relativiste et sa "pratique culturelle" à tout prix, dans le "respect" non-dérangeant des "entre-soi" spectatoriaux, fait l'apologie d'une stratégie "à l'anglo-saxonne", à la manière – non appropriée linguistiquement – du *Multikulti* allemand où la culture se fait le consolidant des particularismes voire des communautarismes, car la culture est ici une offre au sens quasi-commercial du terme, une offre qui doit donc répondre à des attentes non pré-dites par une demande, mais prédites par l'offre elle-même, spéculée par les programmeurs culturels. Cette culture socio-cu' se propose donc de mimer les pratiques mêmes de ces archétypes sociologiques de public ; "on leur fait faire et voir ce qu'ils aiment, ce qu'ils connaissent ou ce qu'ils peuvent reconnaître". Dans une société où l'on répond à sa caricature (ce que nous verrons bien plus tard ici), la culture offre des réponses aux caricatures de public qu'elle construit et entretient elle-même par productions culturelles interposées, ou autrement dit, dont elle est vectrice... médiatrice. Ainsi, je me promène par un mercredi après-midi ensoleillé – un vrai temps de festival – place de Zurich, à quelques hectomètres de "chez moi", et j'y vois "un groupe de jeunes" affairé à "peinturlurer" une bâche plastique transparente à l'aide de bombes aérosols pour "graffer" une graphie de *grammes* (« signes écrits ») se voulant sans doute *calli* (de *kállos*, « beau »), plus proche du tag mais que l'on appelle graff. La bâche, tendue entre deux arbres publics, devait sans doute mimer l'impression de faire "un vrai tag" sur la surface verticale d'un mur et d'ailleurs, je spéculer à mon tour que les "encadrants", les médiateurs-artistes-animateurs sociaux opérant la transmission des savoirs républicains de la Démocratie culturelle, ont sans doute ensuite affiché le plastique transparent de telle sorte que le dessin des enfants donne l'illusion d'avoir marqué directement le mur de la salle des fêtes ou du centre socio-culturel du coin. Je me rappelle alors qu'à moi aussi, on demande d'offrir aux "jeunes désœuvrés" ce qu'ils attendent : des tags, du hip-hop et du slam pour les "cas sociaux de tous milieux".

1. 1. 3.
Le Mix :
La politique culturelle officielle
officiant officiellement dans les offices.

"On me demande d'offrir", il s'agit bien de cela ici, à savoir faire la synthèse d'un premier type d'offre culturelle, d'une première critique : la politique culturelle dite Médiathèque. "Les femmes et les enfants d'abord" mixé "au pansement, à la béquille et au déambulateur culturels" constitue le mélange officieux des deux modèles de politiques culturelles officielles à l'œuvre : la Démocratisation de la Culture et la Démocratie culturelle. Ce qui signifie que cette "partie en trois morceaux" portant le nom donnée à cette synthèse de politique culturelle se trouve être l'exposition d'une critique, d'un examen émis par des programmeurs culturels en vue d'une sélection pour exposition. Comme je vous l'ai déjà présenté, les critères de qualification et de disqualification construisant une politique culturelle le sont en fonction d'une conception de la place du spectateur, c'est-à-dire que ce qui fonde les motifs esthétiques et éthiques de la Médiathèque est une conception partagée (au sens de la répartition commune et égale) par les productions qu'elle régit, du spectateur et de ses attentes, désirs, répulsions et appréhensions (autant ses modes de préhension intellectuelles et manuelles que ses craintes). Et justement, c'est sans doute pour ce premier type de politique culturelle que l'étymologie du mot critique, rappelant son emploi spécifique en médecine, est la plus adaptée étant donné que le public dessiné par ce modèle synthétique forme une *patientèle*. Même si l'examen des examens, la Critique de la Critique, ou autrement dit les interprétations extérieures de celles émises par les programmeurs culturels à propos de la place du spectateur, sont l'objet d'étude du deuxième "grand chapitre" de cette thèse, je convoquerai dès à présent une "examinatrice des critiques" : la philosophe ou spécialiste des sciences politiques (ou les deux), parfois même désignée comme sociologue : Nancy Fraser. Fraser, qui ne s'intéresse pas spécialement à la culture au sens "restreint" du terme, en tant que titulaire de la chaire dite « *Rethinking Social Justice* », peut nous aider à penser les motivations de cette Critique que je nomme Médiathèque. En effet, les tenants de la Démocratie culturelle nous ont montré combien ils entretenaient la confusion entre la définition extensive et celle restreinte de culture à des fins "polysémiques", ainsi le propos de Fraser s'y prête. En outre, j'ai défini cette approche, cette politique culturelle comme motivée par une demande suscitée par l'offre spéculative elle-même, où la patientèle flirtait avec une posture de clientèle à satisfaire. Fraser définit « un nouveau type de demande [qui] articule l'exigence de redistribution au respect des différences, des identités minoritaires et la lutte contre les discriminations »¹. À la lutte de « redistribution » s'agence celle, nouvelle

1 Fraser, « Égalité, identités et justice sociale » article publié dans Le Monde diplomatique en juin 2012, p. 3.

d'après elle, de lutte « culturelle » ou de « reconnaissance ». Fraser décrit les luttes traditionnelles comme "matérialistes", pour plus "de ci" ou "de ça", comme des revendications sociales et économiques recoupant voire recouvrant les "vieilles" luttes de classes pour l'augmentation salariale, l'amélioration de la couverture sociale, etc. En ne recoupant par contre pas nécessairement ces groupes "ancestraux", les luttes dites culturelles sont identitaires et s'opposent au mépris ou militent pour la reconnaissance d'une minorité culturelle. C'est ainsi, très grossièrement, que je résumerais sa distinction des « demandes ». Pour ce qui m'occupe ici, une analogie est peut-être possible. Sans doute que la Démocratisation de la Culture – que Malraux dans ses déclarations à propos des raisons de la présence massive des peuples du monde dans la cathédrale de la Culture : "sans même savoir ce qu'est vraiment la culture, ils en demandent" – est animée par cette "observation" de la place du spectateur comme exigeant la redistribution culturelle, terme à terme, la démocratisation culturelle passant par l'édification de chapelles décentralisées, au plus près des "éloignés" et des "empêchés". La Démocratie culturelle serait alors ce besoin de reconnaissance auquel la médiation répondrait par prévenance, *artialisant* tout particularisme culturel des "oubliés de l'histoire culturelle". Cette analogie n'a ici de sens – au-delà de la déterritorialisation fugace de notre problème culturo-culturel pouvant donner à comprendre les "perspectives" extra-culturelles des problèmes soulevés et donner, par l'image anecdotique, une autre vision de cette discrimination afin d'aider à la compréhension – que si l'on garde de l'observation de Fraser l'idée que ces deux types de demande s'articulent, s'agentent et même se combinent, voire se confondent. La lutte pour la redistribution et celle pour la reconnaissance, comme la Démocratisation de la Culture et la Démocratie culturelle, se jouent simultanément et même, plus précisément, synchroniquement. Pourtant, "on" dirait bien (et d'ailleurs, "on" le dit souvent) que le modèle relativiste est une réaction opposée au modèle légitimiste ; ce serait quasiment l'introduction d'un libéralisme révolutionnant un modèle paternaliste archaïque. Parlant du travail de médiation culturelle, c'est-à-dire de l'outil par excellence de la Démocratie culturelle, Élisabeth Caillet déclare, passionnée, l'inadéquation essentielle de cette pratique d'avec la Démocratisation de la Culture légitimiste : « Rien à voir avec l'au-delà sacralisant. Au contraire, désacralisation et ce, contre l'idéologie de Malraux. »¹ Justement, Caillet place le débat au niveau idéologique et j'observe, à contrario, une absence de différenciation éthique entre les deux modèles n'en formant plus qu'un seul : la Médiathèque. Si c'est une question d'idéologie, je comprends que cela se joue dans la hiérarchisation morale des idées constituant les motifs de chaque modèle après étude idéologique, après l'étude de ses idées donc. "Tu tires ou tu pointes ?", telle était la question initiale. Eh bien si la Démocratisation de la Culture a pointé, cherchant à être au plus près de son

1 Caillet Elisabeth, « Lexique de la médiation culture et de la politique de la ville ».

précieux cochonnet-public, alors peut-être que la Démocratie culturelle a fait mine de vouloir tirer les boules légitimistes. Peut-être qu'elle en a déplacé certaines, mais malgré les flots de tirs, le modèle relativiste n'a pas fait carreau, il n'a pas réussi à déloger la boule légitimiste qui "tenait" le point et prendre exactement sa place : la révolution n'a pas eu lieu ! Par contre, le "second" modèle a lui aussi placé (et bien placé) ses boules, un peu partout. Et lorsqu'il s'est agi d'aller voir de plus près pour les départager et de savoir qui avait emporté les faveurs de la politique culturelle officielle légitime – et non légitimiste –, un problème insoluble, ou alors non, strictement soluble, se posa : à qui étaient les différentes boules, ou plutôt quelles étaient les différences entre les boules pourtant manifestement jouées par les camps opposés ? En effet, certaines boules présentaient les scarifications des deux groupes, des deux écoles, ou peut-être, des deux hôpitaux, car ce qui, idéologiquement, guide ces deux façons de faire, c'est bien la conception de ce jeu culturel comme une pétanque. La pétanque, les pieds tanqués, est cette adaptation des règles d'un autre jeu (celui de la boule provençale) à l'infirmité de celui qui ne pouvait plus physiquement. Alors certes, la cathédrale de la Culture prend des formes nomades, à la manière des tentes évangélistes étasuniennes, et se transforme même en chapiteaux (au pluriel, bien sûr) déployés partout pour se donner en spectacle, de la salle des fêtes du coin, au coin d'un hall de musée déserté par le Grand Public. L'église culturelle reste relativiste comme légitimiste, continue à croire que l'hôpital Médiathèque ne doit pas se foutre de la charité et qu'elle a à faire office de refuge où la "grand-messe", la réunion mixée des deux modèles, tient l'office religieux de la Culture ; la Médiathèque, c'est ce qui officie officiellement dans les offices culturels. Dans son fameux discours de 1982, Jack Lang déclare avec beaucoup d'éclat : « Économie et culture. Même combat. » Je déclare – en empruntant deux termes dont l'usage dans ce contexte ne pourront qu'évoquer le travail d'autres – : "Misérabilisme et populisme. Même combat." Si le misérabilisme et le populisme – respectivement portés par les légitimistes et les relativistes – peuvent sembler contraires, ils ne fonctionnent pas à contrario, car ces raisonnements, ces fonctionnements ou plus précisément, ces mises en fonctionnement de la culture, ne s'opposent ni dans leurs hypothèses fondatrices, ni dans leurs conclusions motrices. Le misérabilisme, depuis son piédestal de marbre, tend la main, ouvre la porte de son musée à l'en-bas. Son mouvement est affiché comme descendant, comme une transcendance culturelle lançant des cordes et des bouées de sauvetage pour que le peuple puisse l'atteindre et se placer sous sa protection. Le populisme – et l'usage courant de ce terme "en commentaire politique journalier" doit permettre aisément de le comprendre – procède finalement dans la même direction, dans le même mouvement et sens, même s'il fait mine du contraire. Le populisme décrit déjà le peuple comme une entité indifférenciable par nature, homogène, et évidemment, il prétend, depuis son en-dehors de la masse, puisque potentiellement moteur de ce peuple indifférencié,

pouvoir entraîner cet ensemble vers une progression ascendante. Les deux actions, les deux mouvements visent l'élévation du peuple, grâce, par et vers le niveau de la Culture. La sociologie et l'histoire des politiques culturelles séparent les deux modèles alors qu'ils forment, dans l'exercice officiel de l'office culturel, une solution, au sens de l'ensemble des critères à appliquer pour remplir sa mission comme au sens du liquide où les inadéquations des deux modèles se seraient résolues, dissoutes. La Médiathèque est un Mix, un cocktail, liquide et festif. Le relativisme n'est donc pas l'introduction d'un libertarisme dans un monde conservateur mais bien plutôt une libéralisation du conservatisme, car ce modèle ne remplace pas l'autre légitimiste, il s'y combine. L'art reste l'Art pour les relativistes culturels, seulement ce conservatisme esthétique prend des formes Médiathèque par ses "actions culturelles" de médiation. Libérée du poids négatif des allures de domination professorale, la Médiathèque peut continuer à appliquer sa différenciation éthique entre "culture chaude" et "culture froide", "nouvelle" et "fondamentale", elle est décomplexée, "relativiste légitimiste". Car même si l'on pousse, par l'invitation, les publics à participer aux activités de médiation, ce ne sont pas de ces productions que l'on fait médiation ; elles sont la médiation qui, indirectement, doit nous amener à ce qui doit légitimement nous préoccuper : la Culture. On fait la médiation du fait de faire faire et, par là, personne ne fait art, personne ne fait culture, mais chacun participe à une activité culturelle pour faire comme l'art, comme la culture, et ainsi la mettre en valeur. C'est finalement une opération de démocratisation légitimiste libérée de son image scolaire et patriarcale de domination, faisant croire que le mouvement devient ascendant alors que la traction, l'attraction et la tractation culturelle de la médiation continuent à provenir "d'au-dessus", d'un au-dessus qui daigne descendre par charité *festivisée*. Pour illustrer cela, j'ai choisi – afin de rendre impossible toute feinte d'objectivité neutralisante – de réifier, de chosifier, d'objectiser, et donc objectiver (subjectivement) deux exemples de manifestation Médiathèque issus de deux villes que je fréquente au point de connaître "personnellement" certains des protagonistes programmeurs culturels. À Talange, "petite ville presque péri-urbaine" de Moselle, il existe depuis 2001 un festival nommé « Hommes et Usines ». Forte de son histoire, de son patrimoine ouvrier mémoriel, la ville se targue (et cela, personne ne lui conteste) d'être l'un des maillons de la chaîne ouvrière travaillant le bassin mosellan, ex-bassin minier et ex-concentration industrielle. Talange est une ville à l'histoire prolétaire dont la municipalité arbore les couleurs communistes depuis une trentaine d'années, et ce encore aujourd'hui avec certains de ses membres originels. Talange a sa rue de l'usine, ses anciens cafés et elle s'est transformée en une "agglomération péri-urbaine" où la cité-dortoir de l'usine est devenue cité-dortoir de l'économie tertiaire des agglomérations messine, thionilloise et luxembourgeoise alentour, quand elle ne s'est pas faite "cité-dortoir du chômage". En tant qu'ex-bassin ouvrier industriel, la

région est dite "de brassage ethnique", ce sur quoi d'ailleurs l'université régionale travaille beaucoup et dont elle fait part à chaque festival¹. "Dans le coin", on retrouve aussi par exemple « Cinémarabe », le festival du film arabe se voulant "vitrine de la culture arabe au cœur du bassin sidérurgique lorrain". Depuis 1990, sous l'impulsion du centre socio-culturel « cité sociale de Fameck », ce festival se tient dans la cité lorraine et est devenu un événement culturel majeur du genre. Dans une MJC, en Meurthe-et-Moselle mais toujours dans la même région au sens administratif et symbolique, en 1976, né le « Festival du film italien de Villerupt ». Aujourd'hui incontournable pour qui s'intéresse en France à la cinématographie italienne, "l'historique" du festival confirme le même schéma talangeois : « Villerupt est une petite ville lorraine d'environ 10 000 habitants, à la frontière avec le Luxembourg et à quelques kilomètres de la Belgique et de l'Allemagne. Dans le passé, c'était une ville minière et sidérurgique et, du coup, de forte immigration italienne, mais pas seulement. À la fin des années 1970, la sidérurgie a disparu [...] Aujourd'hui, une grande partie de la population active travaille au Luxembourg. »² À Villerupt (comme à Talange), « le succès de la manifestation et son originalité [...] ont suscité l'intérêt de nombreux chercheurs en sciences sociales qui entendaient en définir l'identité, entre émigration et milieu ouvrier, ethnographie et multiculturalisme, mais les organisateurs ne tiennent pas à être enfermés dans ces catégories ». Ce festival se veut surtout – et il le répète – « sans aucun esprit polémique », ne voulant que « contribuer à l'élargissement de l'offre cinématographique en direction d'un public varié, [...] un événement qui allie culture populaire et élitaire ». De la confrontation éthique des "deux types de culture", on comprend bien qu'effectivement, ce festival – comme "tous les autres" sans doute, puisque l'inverse est impensable – ne veut pas s'exposer sans "esprit polémique". Cela étant, "dans la région" règne cet esprit culturel de la diversité légitimée par les préceptes relativistes (absolutistes). On fait culture des particularismes ethnographiques, des us et coutumes "des autochtones" sur un mode "communautaire médiaté", ouvert et divers depuis "ce qui est de chez nous". Talange et sa municipalité post-industrielle a donc décidé en 2001 d'organiser un festival sur ce mode de lutte culturelle pour la reconnaissance identitaire et ce dans "le meilleur des esprits" d'ouverture, des rencontres amicales et de partage – pas de polémique, ou alors paisible ! Talange a d'abord également fait le choix de "mettre à l'honneur" chaque année une communauté, non fonction d'une langue comme à Fameck ou d'une nationalité comme à Villerupt, mais fonction des communautés présentes "dans le bassin" et déjà constituées comme telles, ostentatoirement revendicatrices de leur existence culturelle par le biais de "groupes folkloriques" de tous genres ou plutôt de toutes disciplines pratiques (danse, chant, gastronomie,

1 En témoigne cet exemple presque pris au hasard, au titre exemplaire : « 20 ans de discours sur l'intégration » publié en 2005, dirigé par Vincent Ferry, Piero Galloro, Gérard Noiriél, avec notamment une contribution de Patrick Abate, maire de la ville en question.

2 Les citations relatives au Festival du film italien de Villerupt proviennent de son site internet officiel.

théâtre, musique, photographie, littérature, archives, etc.). De trop de communautarisme contradictoire d'avec leur projet de mixité culturelle diversifiée, après, entre autres, les italiens, les portugais ou les ukrainiens, les organisateurs ont réajusté leur projet. Ainsi, même s'ils font ponctuellement appel à des groupes culturels "communautaires", voulant éviter voire combattre par leur festival les mouvements dits "identitaires", le festival « Hommes et Usines » n'est pas celui de l'une ou l'autre des communautés nationales ou linguistiques : « Le festival "Hommes et Usines" est le festival de la diversité culturelle, le moment de rencontres à travers toutes les cultures représentatives de découvertes de ce qui nous est étranger ou différent. »¹ Ici nous touchons à ce qui politiquement, idéologiquement, me pose problème quant au relativisme culturel semblant sous-tendre la Démocratie culturelle et par là, la Médiathèque. Sous prétexte donc de mettre en place des critères de sélection ne jugeant pas les œuvres mais leur capacité, voire leur motivation à la médiation relativiste, en pensant qu'il faut adapter la production aux attentes habituelles du public, la politique culturelle Médiathèque a pour éthique la promotion de tout ce qui est déjà ancré dans l'inconscient collectif, de tout ce qui sera reconnaissable et reconnu comme tel, ne s'attachant qu'à la forme "novatrice, innovante, originale", médiante et méditante de la médiation participative et incitatrice. La Médiathèque se doit de consensualiser tout, même la diversité culturelle revendiquée, même sa volonté d'effacement des discriminations hiérarchiques des cultures. Tout est amenuisé, modéré pour échapper à tout "esprit polémique", quitte à consolider simultanément des préjugés opposés – "oui, ça c'est comme chez nous, enfin ils vont nous comprendre grâce à cette représentation" et tout en même temps "oui, ils sont vraiment comme ça, ils sont étranges...". Cependant, malgré le danger culturel qu'engagent cette prise de risque relativiste et cette inscription dans la paradoxale et même oxymoronique recherche d'équilibre entre lutte de redistribution – "nous voulons être comme les autres et les différents doivent alors être effacés" – et lutte de reconnaissance – "nous ne voulons surtout pas être assimilés, surtout pas disparaître car notre culture est singulière et profitable" –, c'est pleine de "bons sentiments" que Talange est sur ces rails². D'après les journaux locaux, c'est « le festival de la mixité ». L'adjointe à la culture leur déclare : « Talange est une ville où les cultures se mélangent », et le festival "n'aurait" qu'« un seul objectif : faire sortir les habitants de chez eux pour qu'ils se rencontrent ». Le festival est socio-culturel : « éducation artistique et culturelle », « expérimentation » et « rencontre avec les artistes et la connaissance des œuvres de référence », « forger leur [aux spectateurs "jeunes" car Talange a fait, en plus, le "choix de la jeunesse"] personnalité », « développer leurs aptitudes et favoriser leur intégration sociale et citoyenne », « réduire les inégalités sociales et territoriales », tout cela sonne bien

1 Article « Hommes et usines, festival de la diversité culturelle » publié le 14 mai 2014 par Stéphane Ribeiro sur le site lorrainedarts.fr

2 Du nom d'une association de modélisme ferroviaire talangeoise, « Talange sur les rails ».

fort et juste la Démocratie culturelle du modèle relativiste, car comme le conclut l'éditorial de la "plaquette" de l'édition 2014 du festival : « Plus qu'un festival culturel, "Hommes et Usines" permet le lien social sur la ville et agit directement sur les relations entre les citoyens. » ; sans ambiguïté, c'est du "socio-cu". Et pourtant... et pourtant non. Sans prononcer des termes comme "élitaire" par exemple, les membres de l'office culturel municipal, élus comme professionnels, n'en démordront pas ; lorsqu'ils présentent leur "saison culturelle" et annoncent avoir fait une "saison de qualité", "exigeante" et non "de divertissement", je ne peux que les croire sincères. Et effectivement, ce n'est pas "sans polémique" que se déroulent les saisons culturelles talangeoises, ce qui me semble plutôt souhaitable. En effet, ce n'est pas "sans sélection" autre que la capacité à la médiation que se construisent les programmes, et surtout ce n'est pas sans une – et même plusieurs en confrontation – conception(s) de ce qu'est l'art et de ce que doit être la culture que, relativement, la politique culturelle talangeoise se dessine. Non, ce n'est pas le contre-exemple même de l'inopérance de la synthèse Médiathèque. Non, Talange (ni Fameck, ni Villerupt, ni aucun "festival en brochette") n'est exempte de la combinaison légitimiste-relativiste. Cette politique culturelle municipale est aussi légitimiste. Elle a une haute idée de l'art et de la puissance culturelle, loin de "l'animation socio-culturelle" et de "l'adaptation" de la sélection aux attentes habituelles des publics, même si, tout en même temps, il y a une synchronisation de ces exigences artistiques avec celles "sociales", teintées de répulsion pour l'Art avec un grand A qui serait coupable d'élitisme et en-dehors des réalités politiques du peuple, celles dont cette politique culturelle compte "précisément et indifférenciellement" se préoccuper, s'occuper avant même que le désir de l'autre ne soit exprimé : sanitaire et élitaire, relativiste et légitimiste. Ce festival est un mix, mixant les formes artistiques, mixant les musiques, les accents, les lieux, les origines culturelles et même les conceptions culturelles. Ainsi, presque à côté de la politique Médiathèque officielle de l'office culturel – qui se lit comme un "militantisme artistique" où les messages politiques "de Gauche" sont exposés de manière complètement artistique, c'est-à-dire non explicitement, non pédagogiquement et non pas comme alibi justificateur, mais bien dans et par la singularité de l'expression artistique (principalement dramatique d'ailleurs) –, à côté de cette exposition légitimiste de la culture, des œuvres singulièrement artistiques et sélectionnées manifestement avec cohérence éthique, on trouve un spectacle-projet , « Tandoori », dont l'idée se comprend comme politiquement paradoxale, voire contradictoire d'avec le festival, tout en se présentant comme son étendard. « Hip hop sur fond d'harmonie » : le sous-titre de l'article journalistique à son propos dit déjà tout. « Épisode symbolique du festival, le concert Tandoori, qui mêle [mix] danse orientale, musique de l'harmonie municipale des jeunes et du slam. Un mélange de styles inattendus : "On fait travailler des jeunes du centre

socio-culturel, avec les jeunes du conservatoire et les animateurs de rue." »¹, ou autrement dit, à demi-mots, on fait travailler ensemble des jeunes "sensibilisés à la culture", éduqués culturellement, avec des jeunes "cas sociaux" qui, eux, ne le sont pas ou alors à leur culture d'appartenance sociale, à leur caricature culturelle. Déjà dans l'extrait de l'édito' cité plus tôt, alors que cet exemple se donnait des airs de "parfaite Démocratie culturelle", il était écrit, insidieusement, que l'éducation artistique apportait « la connaissance des œuvres de référence ». Voilà qui colle à la lettre à la conception légitimiste de la Démocratisation de la Culture. Le tandoori est « un mélange d'épices utilisé dans la cuisine indienne, qui se présente sous forme de poudre fine de couleur rouge-brun. Ce mélange possède un goût très riche et subtil qui se révèle particulièrement à la cuisson. Il est peu piquant [...] et très aromatique ». Tandoori est donc aussi un spectacle qui se présente comme très peu piquant, consensuel même dans sa volonté presque statistique de représenter de toutes les "tranches", "franges", "milieux" et "sensibilités", et se révèle très aromatique, subtilement très riche en arrière goût légitimiste conservateur lorsque l'on cuisine un peu ce mix au nom non anodin évoquant l'ouverture bien-pensante mondialisante vers l'"exo". « Hommes et Usines : un tandoori réussi » titre un autre journal local. S'il est réussi, cela veut dire alors que le mix doit rester hétérogène, car à lire même superficiellement le spectacle, la répartition discriminatoire des cultures est entendue. On fait – car déjà ontologiquement et originellement "on fait" quand bien même on voudrait faire croire que cela émane d'une demande désireuse de la population-public – faire à ceux qui, "normalement", d'après "les légitimistes mal à l'aise", n'ont pas l'occasion de faire culture. On fait pratiquer toutes les cultures qualifiées, comprenez ici toutes celles ayant besoin d'un qualificatif – culture populaire, nouvelle culture, culture numérique, culture du monde, culture orientale, art de rue, arts martiaux (même), etc. – dans un dialogue qu'on leur offre avec la Culture, celle qui n'a pas besoin de qualificatif, celle qui n'est pas "animée par les éducateurs sociaux", mais dispensée par des professeurs et maîtres au conservatoire par exemple : danse orientale et "danse" (en tutu), kung-fu et chant choral, slam et harmonie du conservatoire, hip-hop breakdance et théâtre, etc. Par là, Tandoori "donne" la chance légitimiste à des "éloignés" de venir s'exposer au conservatoire et ainsi peut-être s'intéresser à la Culture : libéralisation du conservatisme culturel, chacun à sa place, la Médiathèque au centre du village. Strasbourg, un mois de septembre : « Paparazz'Art vous invite à plonger gratuitement vos lèvres dans un cocktail décalé mêlant les arts aux festivités. Cette nuit étudiante exceptionnelle au Musée d'Art moderne et contemporain se poursuivra au Seven [boîte de nuit strasbourgeoise] après les douze coups de minuit. Au programme : - série de visites guidées [...]; - improvisation théâtrales [...] vos idées guideront le jeu des comédiens ; - film « Chelsea Girls » d'Andy Warhol [...]; - mix de house de DJ

1 Article « Festival de la mixité » publié sur lasemaine.fr

Charles Schillings [...] Le Seven vous accueillera gratuitement pour la seconde partie de la nuit. Les mix des deux DJ présents au Musée et les cadeaux distribués par NRJ pimenteront la soirée [...]. » Strasbourg toujours, toujours en septembre : « Paparazz'Art revient et innove ! Pour la troisième année consécutive, les musées de la ville de Strasbourg en collaboration avec "Strasbourg aime ses étudiants", invitent le public étudiant à s'immerger dans le monde de l'art dans le cadre des Nuits étudiantes au musée, Paparazz'Art », là encore, « performances », « compositeurs », « vidéastes », « chorégraphes », « Conservatoire de Strasbourg », « célèbrent la déesse Isis – une ode à la féminité alliant grâce et poésie » et, avec cela ou attendant cela, on ne sait plus : « DJ set : The Phantom's Revenge prend possession de la Nef [de la cathédrale culturelle légitime et légitimiste relativiste, Médiathèque] du Musée dès 22h. » Strasbourg, un autre mois de septembre : la "même chose" au Palais des Rohan, c'est-à-dire au Musée des Beaux-arts, au Musée Archéologique et au Musée des Arts décoratifs réunis. La "même chose", à savoir, d'après les communiqués de presse des organisateurs "municipaux", l'objectif de toutes ces soirées artistico-festives : « Faire découvrir ou redécouvrir sous un angle différent les musées de la ville de Strasbourg aux étudiants, grâce à des moments privilégiés qui leur sont dédiés, c'est l'ambition et le programme de Paparazz'Art. » Paparazz'Art fait-il référence à *paparazzi*, pluriel de l'italien *paparazzo* où cette manifestation festive et musicale serait comme « un moustique bruyant », vrombissant telles les baffles saturées des DJ set, ou alors fait-il référence aux photographes voyeurs, ce qui comparerait cet événement culturel à une bonne occasion de "voler des images" à scandale, car ce "mélange des genres", ce "cocktail", assumé comme tel, serait outrageux et les étudiant ses preneurs d'images sensationnelles, entre le photographe et le touriste mitraillant pour Facebook, Twitter et Instagram ? Ou alors, cette appellation rappelle "totalement" un slogan de station service automobile pétrolière : « Vous ne viendrez plus chez nous par hasard. » ; "étudiants, vous ne viendrez paparazz'art visiter les musées de Strasbourg". Cependant que la *festivisation* notoire de cet événement événementiel fait passer les productions culturelles pour un bon prétexte à "passer une bonne soirée", les bonnes intentions des programmeurs politiques ne font que se servir des stratégies médiatrices de la Démocratie culturelle sans relativisme pour appliquer un "rattrapage scolaire" auprès des étudiants de la Démocratisation de la Culture légitime légitimiste, à marche forcée, en dansant, par la séduisante "fête décalée" ; les procédés sont relativistes et les fins légitimistes, c'est une politique culturelle Médiathèque. Pour revenir en Lorraine et "juste pour le nom", c'est-à-dire sans étudier le cas de ce festival culturel musical festif, Metiz'Art (Metz ça s'y prête) est sans doute une juste incarnation linguistique de la Médiathèque. « Économie et culture. Même combat. », "Misérabilisme et populisme. Même combat.", mais aussi "Malraux et Lang. Même combat.". À l'instar de Malraux mettant en garde face au nivellement

culturel et au risque (non-dit) d'américanisation de la Culture par le cinéma, entre autres, et justifiant ainsi la mise en place de sa politique culturelle comme face à ce danger, Jack, sans langue de bois, toujours dans son discours, déclare : « J'ai sous les yeux un tableau accablant pour nous tous. Il décrit les programmations télévisées dans chacun de nos pays. On observe que la majorité des programmations sont assurées par ces productions standardisées, stéréotypées qui, naturellement, rabotent les cultures nationales et véhiculent un mode uniformisé de vie que l'on voudrait imposer à la planète entière [celui "anglo-saxon-américanisant"]. » Lang cite Nietzsche « l'art ne doit pas être un colifichet que l'on accroche ici, là, pour faire joli » et poursuit, « l'art et la création doivent occuper au contraire dans nos sociétés une place centrale et non pas seulement ornementale ou décorative. » Lang ne veut pas accepter ce qu'il nomme « rabotage » et « nivellement » car il croit, de manière absolument légitimiste, au pouvoir supérieur de l'art et de la culture : la culture a une mission de sauvetage. La Culture officiant officiellement dans les offices construit des salles d'attente où les publics ont à leur disposition, médiaté en fonction et au niveau de leur position, des (re)productions culturelles pour qu'ils ne deviennent pas "Miro" ou "Braque". La Médiathèque s'occupe ou même se charge d'une patientèle qui, comme son nom l'indique, est en souffrance, en "attente", en suspens, le temps de sa reconnaissance faisant de son identité souffrante une partie de culture. La double souffrance que soigne la Médiathèque est une combinaison confondante et synchrone de "besoin de culture" et de "besoin de reconnaissance". Si le premier besoin est pris en charge par les stratégies scolaires de la politique culturelle, le deuxième passe par la *festivisation*. On *festivise* tout. On organise des concerts au milieu des salles d'exposition de centres d'arts "visuels", non comme une volonté esthétique d'interdisciplinarité ou encore de déconstruction disciplinaire, ni dans un "dialogue" entre la "performance musicale" et les objets scénographiés, non, "comme ça", juste le temps d'une soirée, le groupe "cool machin truc" fait un "mini-concert" que l'on nommera performance – pour faire art contemporain – au milieu d'une mise en scène sans rapport, seulement pour faire événement festif, pour faire venir du monde, un "autre monde" que d'habitude, ou encore "pour faire vivre le lieu"... Même à la médiathèque Malraux, on propose des « paniers lecture » pour l'été, un f-estival de dédramatisation culturelle avec ses « paniers coquins » entre autres pour susciter l'envie, le désir de lire répondant au besoin de justement ne pas être exclu du monde culturel et de sa sacro-sainte lecture ; voilà la stratégie confondante de la Médiathèque. La culture souffrirait, d'après ses médiateurs, d'un trop plein de sérieux, de scolarité pesante (rébarbative) et sacralisante. "Les coquinerias" par contre sont "festives" et séductrices, elles sont surtout comprises comme un désir partagé unanimement, ou presque, alors on dédramatise le poids écrasant de la Culture "du haut" en l'accoquinant avec des "frivolités" – Emmanuel Kant fait "moins peur", il est plus séduisant et moins "barbant" quand on rappelle

qu'il aurait peut-être "inventé" les porte-jarretelles. Cette médiation festive veut séduire pour dédramatiser. La médiathèque, ou plus précisément les médiathèques différent de la Médiathèque en tant que synthèse de politique culturelle, elles sont des lieux de culture particuliers, et même si elles répondent généralement à la combinaison modélisée que j'essaye de décrire, pour qu'il n'existe "aucune" ambiguïté, je dois affirmer que ce n'est pas la médiathèque que je critique, mais bien la politique culturelle que je nomme Médiathèque, un ensemble, une église-hospice dont les médiathèques ne sont qu'un relais "culturel". Effectivement, il est sans doute envisageable d'imaginer une médiathèque (le lieu) ne répondant pas à la Médiathèque (la politique), cela étant, les médiathèques semblent tout de même être symboliquement signifiantes puisqu'elles "font" titre ici, comme justement des lieux d'accueil culturel mixant le médium sacré du légitimisme – le livre –, le scolaire, le pédagogique, les "nouvelles cultures", les "nouveaux médias", l'organisation événementielle culturo-promotionnelle et la médiation, le tout sans discrimination affichée, ni nivellement assumé. En tant que lieux d'accueil de l'auto-culture, des démarches volontaires du "besoin de culture", les médiathèques n'affichent pas de hiérarchisation culturelle et sont ainsi plutôt des outils de la Démocratie culturelle. Pourtant, tout en même temps, animées par la Médiathèque, elles ont la mission légitime et légitimo-relativiste d'attirer tous les publics à être le public de la Culture (dite "froide" dans ce milieu), de la culture médiatée par les cultures "chaudes". Depuis 2008, sur une presqu'île au même patronyme, réaffectant un lieu désœuvré au sens de la société active du travail rentable – une friche industrielle –, Strasbourg dispose d'une médiathèque hautement symbolique, car celle-ci, que l'on pourrait grossièrement croire de Démocratie culturelle, affirme sa confondante polyvalence éthique et politique en se nommant médiathèque André Malraux ; l'affaire est entendue, la politique officiant officiellement dans les offices, c'est "tu tires et tu pointes", c'est la Médiathèque : le Mix. Le but de la *festivisation* du culturel est donc, paradoxalement, la dédramatisation. Il faut pour le culturel désamorcer les crises sociales (d'où la crainte du polémique non spectaculaire visant à amorcer politiquement), et en premier lieu les discriminations culturelles entendues comme, de manière légitimo-relativiste, les discriminations d'accès à la Culture et au culturel (par la pratique de la Culture et de ses ersatz pédago-participatifs). Alors que cela procède par la fête événementielle à laquelle on doit avoir envie de participer, paradoxalement, cela a des fins de dédramatisation. La dédramatisation, c'est le maintien de la paix, du paisible, de la tranquillité. C'est la quiétude, à savoir l'absence de mouvement et, alors que la médiation culturelle passe souvent par des stratégies dramatiques au sens théâtral du terme, l'entreprise est bien celle du pansement visant à rafistoler, consolider et restaurer ce qui est. La culture pour patient est socio-culturelle refusant son statut social. Ainsi, à l'intention des futurs programmateurs culturels volontaires mais néophytes, et donc, à l'attention de

futurs manipulateurs de politique culturelle, le ministère de la culture français – vecteur-médiateur de la politique officielle s'il en est – met à disposition une "fiche technique" dite « Transmettre votre admiration pour telle œuvre ou artiste, susciter une confrontation à l'excellence, irriguer ou aménager le territoire : quel est votre projet culturel [de démocratisation donc, semble-t-il] ? » La fiche précise : « Si l'intervenant est plus un animateur formé qu'un professionnel reconnu dans sa discipline, si le public, jeune la plupart du temps, préexiste au sein d'une structure déjà en place, votre projet sera dit socio-culturel, cas particulier non traité ici », non traité ici, parce qu'ici, on fait de la culture et de l'art, pas du socio-cu', pas de l'animation pédago-scolaire. Synchroniquement, dans le même temps et dans les mêmes espaces et mondes, "l'image et le son" en décalage apparent se combinent, et pour l'exposition « Chefs-d'œuvre ? » par exemple – mais c'est toujours le cas – le centre Pompidou-Metz, c'est-à-dire un "établissement public culturel" de la culture publique au sens légitime voire "légal" du terme, officielle, se refusant de se dévoyer en socio-culturelle, offre à l'intention des professeurs des écoles scolaires de France un fichier PDF nommé « Chefs-d'œuvre ? Dossier pédagogique – approches ». Et ce pour préparer, par la médiation pragmatique et relativiste, « le public, jeune la plupart du temps, préexist[ant] au sein d'une structure déjà en place [école publique par exemple] » à l'action-mission de démocratisation scolaro-caritative – et l'on peut "en rajouter" dans la combinaison en se demandant si les professionnels, non "de l'art" mais de la médiation culturelle – les "équipes pédagogiques" – en tant que chargés de mission dans les "hauts lieux de culture légitime" ne font pas migrer ces cathédrales du culturel au socio-culturel d'après la fiche technique du ministère... non, tout "simplement" parce qu'il n'y a pas de distinction, il y a mix, confusion, pour les acteurs de cette politique partiellement oxymoronique, la Médiathèque. Comme je le suggérais plus tôt, "on me demande" à moi aussi "d'encadrer" et "d'accompagner" des projets socio-culturels au nom du culturel. En tant qu'"artiste plasticien" inscrit "périodiquement" (au gré des "avantages et désavantages" socio- (et) professionnels) à la maison des artistes, je me retrouve souvent en quête "d'appel à projet", à "contribution" ou "de résidence". La lettre FRAAP¹ semble être un outil réussissant à inventorier la plupart de ces "offres" nationales. Si l'on en exclut les offres d'emploi qui effectivement sont pour la plupart à visée pédagogique (enseignement, médiation), celles de location (qui n'ont rien à voir avec ce qui nous occupe ici) et celles "au titre du 1% artistique", qui même si, comme nous le verrons peu après, ont souvent à voir avec le scolaire ou l'hospitalier – nos patients pour ainsi dire –, il est éloquent de s'attarder sur les autres offres que j'évoquais d'abord pour comprendre un peu plus la combinaison Médiathèque par l'illustration. De "Pétaouchnoque" à "Perpète-les-ouailles" en passant par "trucville-sur-fleuve", partout, les collectivités locales associées aux directions régionales de la culture proposent des budgets pour accueillir des

1 Fédération des Réseaux et Associations d'Artistes Plasticiens.

artistes afin de mener leur politique culturelle. De la même manière, partout, presque sans exceptions, ou – pour s'appuyer sur des chiffres farfelus atteignant ici l'absolutisme de mes affirmations passionnées – disons 8 fois sur 10 ou 4 fois sur 5, alors que l'on exige des postulants artiste-prétendants, de faire preuve de leur statut professionnel – par leur SIRET, par leurs diplômes et par les échantillonnages illustrés de leur pratique "dans le temps" – alors que l'on exclut de ces appels les étudiants par exemple – on veut des "vrais artistes" –, pourtant, si vous voulez toucher votre cachet, si vous voulez trouver des fonds et des lieux pour exercer votre pratique artistique, vous serez amené le plus souvent à faire œuvre de socio-cu'. En effet, ces programmes culturels se déroulent très fréquemment directement dans des établissements scolaires où ils faudra accompagner une équipe pédagogique et/ou éducative ; on vous demandera d'être le médiateur de votre poïétique en faisant des "visites d'atelier" – à savoir de l'ancienne salle de classe que l'on vous aura (con)cédé le temps du projet socio-culturel, et si cela se déroule ailleurs que dans un collège, alors il est fort à parier qu'il vous faudra en faire de même auprès d'autres des "publics empêchés", d'autres "scolaires" ou "publics en difficulté". La Médiathèque, c'est le Mix, aussi festif que celui d'un DJ et aussi confondant qu'un culinaire ; lors d'un rassemblement de joie, la Médiathèque fait office de soupe, un potage servi "gratuitement" (dans les deux sens, financier et finalisé). Mais ce potage n'est pas un *melting pot*, bien qu'il y ait confusion, mélange par fusion des deux modèles, le creuset (*melt*) que sont les lieux et les moments de cette culture ne contient pas un métal homogène. Au contraire, c'est un mix de deux phases non miscibles où l'on croit distinguer chacune mais sans pouvoir les séparer ; c'est une seule boisson, une seule potion, un seul sirop, une médecine épicée. Plus qu'un *melting pot* assimilant, bien plus que l'agencement d'une multitude, la Médiathèque est un *salad bowl*, toujours culinaire car gustatif, un « saladier » où une sauce baigne la pluralité des conceptions éthiques et des pratiques du culturel ayant toutes pour but de faire avaler la pilule salvatrice au public-patient. En effet, la Médiathèque semble schizophrène, mais elle n'a qu'un cerveau, bicéphale, versatile peut-être mais un, elle n'a qu'une conscience, qu'une conception des publics comme une patientèle. Ainsi, la Médiathèque est le règne du Mix hétérogène, pluri, c'est celui de la polyvalence, de la confusion éthique se jouant dans les salles des fêtes polyvalentes de France et de Navarre – de la fête du beauf et son folklore américanisé à l'exposition de fin de résidence d'un "artiste intervenant en milieu scolaire", la Médiathèque ne distingue pas, au nom de sa mission salvatrice auprès de sa patientèle ; on mixe tout, au point – peut-être même par volonté éthique d'indifférenciation hiérarchique, disciplinaire et fonctionnelle entre "la tête et les jambes" (associé à des considérations économiques la plupart du temps) – de se trouver au CG57¹ avec la même "assiette budgétaire" pour toute l'action socio-culturelle, "du sport à l'art", en somme les

1 Ancien petit nom/logo de feu le Conseil Général de la Moselle.

"loisirs pédaogo-sociaux". De manière quasi incontournable et toujours interchangeable, ce qui "prouve" simplement la cohérence politique de cette confondante Médiathèque, à chaque exposition collective à laquelle j'assiste en tant que public (acteur ou non) et ayant droit à son exposé politique par un chargé de mission du commissariat chargé de la culture dudit patelin accueillant l'événement culturel, j'entends (et fort heureusement, pour l'instant je suis "encore jeune" et je "profite" donc de cela – cela doit simplement marquer ici encore ma position impliquée donnant les motifs de l'engagement de la médiatique cette critique) en substance : "ce que l'on veut, nous, institutions publiques, c'est un art contemporain jeune et diversifié offrant son énergie à nos concitoyens" ; je suis chargé de sensibilisation, d'ateliers découverte par une politique qui, en tant que Médiathèque, se veut diversifiée avant tout, sans discrimination qualitative, sans ligne esthétique autre que la médiation "pour" le patient "habitant" là. Ce Mixed Media, technique picturale du tableau dessiné par la politique Médiathèque est en fait un mix médiat de la dédramatisation de l'art où le drame, « l'action chargée de conséquences », dérivé de *dran*, « faire, agir » avec « la spécification de la responsabilité prise plutôt que celle de la réalisation d'un acte », est un problème car il inquiète, il crée des problèmes en déshabituant, des problèmes qu'il faut instamment résoudre par l'action médiatante et ses formes pseudo-dramatiques ; la Médiathèque promet un art dédramatique. La Médiathèque travaille à la synchronisation des montres des super-héros (les Biomans, pour comprendre la référence médiatique), sauveteurs du peuple – nommé "peuples" – par la culture.

Et justement, de médiation en médiation, la Médiathèque ne flirte-t-elle pas avec autre chose que l'on pourrait nommer la Médiatique ? Et la patientèle ne désigne-t-elle pas une clientèle par un procédé linguistique politiquement correct ?

La Médiatique

En janvier 2014, j'ai allumé mon téléviseur pour un peu de télé-vision, et à voir à distance, sans vraiment regarder, mes oreilles ont été interpellées. La marque Apple se servait de la télédiffusion vidéophonique, d'images animées synchronisées avec une voix off pour faire la promotion commerciale (mais peut-être pas que) de l'un de ses produits, en l'occurrence l'iPad Air. Dans ce spot, ce "lieu précis" publicitaire, les "spotlights" braquent précisément la notion nébuleuse de liberté, ni plus ni moins. Tout autour de la Terre, de culture en culture, de paysage en paysage, de tranche d'âge en milieu socio-culturel, Apple met en image la civilisation globalisée synchronisée sur le temps réel de l'émotion à capter ou capturer – pour utiliser le langage de l'outil numérique – avec l'outil multifonctions et "intuitif" le plus adapté d'après lui : sa tablette. « Your Verse Anthem » – car ce film publicitaire a un titre – est un hymne en vers (le vôtre et le tien), une ode fédératrice à la liberté individuelle. Accompagné d'une musique dont le titre est pour le moins explicite et déstabilisant, « Awareness »¹ (« Conscience »), des bribes lointaines des joyeux tumultes de la vie en "cut" se déroulant par fragments homogénéisés et surtout une voix off composent la bande sonore, véritable objet du discours publicitaire. Cette musique de fond fonctionne pour ainsi dire "à la merveille" (« To the wonder », film de Terrence Malick sorti en 2012 dont est extrait le morceau musical) puisque ce spot, bien plus qu'une promotion matérielle, est une œuvre de *branding*, une promotion spirituelle cherchant à mettre en relation "l'esprit de la marque" (*brand*) et la quasi "conscientisation" à la liberté individuelle, un hymne à la prise de conscience de notre puissance créatrice concrétisée, réalisée "virtuellement" par cette tablette. Cet hymne, sur fond visuel de danses, de découvertes, d'aventures et d'émulations sensorielles en tout genre, a des paroles et plus qu'un texte en vers (qu'il n'est pas), c'est un verset du *carpe diem* actuel : « On lit et on écrit de la poésie parce qu'on fait partie de l'humanité et que l'humanité est faite de passions. La médecine, le commerce, le droit, l'industrie sont de nobles poursuites et sont nécessaires pour assurer la vie. Mais la poésie, la beauté, l'amour, l'aventure, c'est en fait pour cela qu'on vit. Pour citer Whitman, "Ô moi, ô la vie ! Tant de questions m'assaillent sans cesse. Ces interminables cortèges d'incroyants, ces cités peuplées de sots. Qu'y a-t-il de bon en cela ? Ô moi, ô la vie. Réponse : Que tu es ici. Que la vie existe, et l'identité. Que le prodigieux spectacle continue et que tu peux y apporter ta rime. Que le prodigieux spectacle continue et

1 Composé par Hanan Townshend.

que tu peux y apporter ta rime... Quelle sera votre rime ? ». Walt Whitman... Walt Whitman ? "Pilier de la poésie nord-américaine démocratique et démocrate", Whitman est une figure majeure de la poésie en vers libres, américaine. Usant beaucoup de la répétition, ses textes sont dits hypnotiques, presque religieux, d'une religion "humaniste et démocrate". Lorsque le discours de la publicité qui nous occupe dit « citer Whitman », elle scande à la télévision française une traduction partielle d'un poème de 1872 extrait d'un recueil, chef-d'œuvre de notoriété, « Leaves of Grass » (traduit littéralement par « Feuilles d'herbe »). Effectivement, à l'écoute de ce discours, le nom de Whitman, à moi, l'inculte poétique, évoqua quelque chose ; je connaissais ce nom. Évidemment, c'est la télévision qui m'aura fait connaître le nom ce poète. Dans la série télévisée « Breaking Bad »¹, l'un des deux "héros", le professeur de chimie cancéreux, cuisto' de méthamphétamine pour payer son traitement et l'avenir de sa famille, se nomme Walter White dit Walt (dit également Heisenberg, mais, des nazis, on en parlera bien assez tôt). Devenu trafiquant de drogue du côté du Nouveau-Mexique, à Albuquerque, Walt (le chimiste, pas le poète) est recherché par la "brigade des stup". En même temps, la perfection de ses aptitudes de chimiste en font une légende et parmi le cortège de ses admirateurs, il en est un qui le compare à un artiste, un poète. Ce personnage nommé Gale Boetticher offre d'ailleurs à l'artiste chimiste le recueil de poèmes « Feuilles d'herbe » de son homo-acronyme. En effet, les initiales du poète symboliste et celles du chimiste criminel sont W.W.. Ces lettres confondent les deux individus, ou plutôt confondent Walter White puisque celui-ci sera démasqué lorsque le beau-frère policier du trafiquant chimiste retrouvera aux toilettes – comme un livre de patience pour siège d'aisance : voilà un des trônes de la lecture et une place culturelle ! – le recueil de Walt Whitman portant une dédicace adressée à W.W., comprenez Walter White. Voilà d'où je connaissais ce nom ! Par un jeu télé-visuel de citation de citation... et voilà qui sera sans doute exemplaire de ce que l'on va poursuivre dans cette construction de l'image de la politique culturelle que l'on appellera Médiatique.

Justement, ce n'est pas tant Whitman, chantre de la liberté, que cite ce spot télévisuel d'Apple, pas tant celui ayant déclaré « Résistez beaucoup, obéissez peu. » que le film cultissime (et donc Grand Public) de Peter Weir : « Le cercle des poètes disparus » (1989). Lorsque, dans ce film, les jeunes étudiants de l'académie de Welton, perclus moralement de la rigidité conformiste de leur "bonne éducation", rencontrent M. Keating, leur professeur de lettres aux méthodes proprement anormales et donc controversées, celui-ci commence par leur faire découvrir la poésie, symbole du lyrisme émotionnel absolu détonnant à l'extrême de l'éducation puritaine et rigoriste de ces jeunes américains de bonne famille. Pour leur deuxième cours, le professeur-émancipateur les fait débiter sagement par la lecture de l'introduction à la préface de leur manuel de poésie intitulée

1 Une création de Vince Gilligan dont la première diffusion a eu court de 2008 à 2013.

« Comprendre la poésie ». Cette lecture à voix haute de l'un des élèves appliqués révèle un champ lexical scientifiste et dés-émotionnalisant amenant le professeur à l'illustrer par un graphique des plus simples. Le docteur (en littérature sans doute) rédacteur-instructeur de « Comprendre la poésie », un certain J. Evans Pritchard, prétend expliquer comment « déterminer la valeur d'un poème », il parle de « notes » qu'il confronte pour définir une « superficie » graphique permettant d'apporter méthodiquement une « preuve mesurée » de cette valeur. Ce à quoi, radical et entier, M. John Keating, le vrai poète-professeur-sensible répond : « De la crotte ». C'est de la crotte et d'après lui, lorsqu'on s'intéresse à la poésie, « on ne fait pas de graphiques », et le professeur-initiateur de poursuivre par l'injonction transgressive : « Allez, on arrache cette préface, et d'ailleurs, on déchire toute l'introduction que l'on jette à la poubelle. » « Il faut apprendre à penser par vous-mêmes ! », voilà l'enseignement (bien qu'il vienne de ne pas vraiment leur laisser le choix de l'ablation de leur manuel, mais bon, "on comprend l'idée"). Effectivement, à bien y écouter, ne connaissant pas "par cœur" les dialogues du film telle une "récitation" poétique scolaire, j'ai néanmoins reconnu l'une des voix officielles françaises de Robin Williams, ce qui m'a amené à comprendre, après quelques rapides recherches, que le discours complet de cette publicité était une citation (un peu remaniée) de ce film. Après avoir obtenu de ses étudiants qu'ils se libèrent symboliquement de l'approche explicative et normée du sensible poétique, Robin Williams, dans la "version sonore originale" du film et de la publicité, déclame ce discours à l'oreille de ceux à qui il faut apprendre la liberté, la liberté individuelle créatrice et morale, ses étudiants ou les consommateurs de tablettes numériques. C'est à ce film, à cette production de l'industrie culturelle médiatique et télévisable que se réfère la publicité. C'est même peut-être à l'image de poète ayant rejailli sur Robin Williams, figure star des productions médiatiques, autant professeur de poésie que Peter Pan, héros de Jumanji ou encore Madame Doubtfire déjantée, que se réfère Apple. Robin Williams n'est pas un "feu douteux" (*doubt fire*) mais une puissance de liberté dont la flamme se télé-transmet d'écran en écran. M. Keating devient, dans le film de poètes, le Lincoln de l'émancipation morale, c'est le « Ô captain ! My captain ! » de la prise d'indépendance post-puberté. À l'occasion de la disparition de Robin Williams, Barack Obama, alors président des États-Unis, déclare par le biais du réseau Twitter : « Robin Williams était un aviateur, un médecin, un génie, une nounou... et tout le reste. Mais il était unique en son genre. » Le professeur se fait donc appeler "captain" par ses étudiants-disciples, capitaine du "bateau ivre" romantique dont il faut prendre la barre dans un élan de *carpe diem* pour mettre cap vers ses rêves, sa liberté et sa soif d'aventures, ses passions. « Ô captain ! My captain ! », autre poème de l'illustre Walt Whitman devenu emblème d'un film qui, en tant que hymne à la liberté, se fait télé-médiateur de la Démocratisation culturelle¹... tout comme, par télé-ricochet, le spot

1 Le film se fait aussi le médiateur de l'œuvre de Henry David Thoreau en répétant « sucer la moelle de la vie » extrait de « Walden ou la vie dans les bois » (1854), œuvre du Thoreau qui aura écrit

publicitaire de "la marque à la pomme".

Cette expression consacrée journalistiquement pour parler de l'entreprise de commercialisation informatique, de la "grosse pomme" non exclusivement new-yorkaise mais planétaire, me fait penser à sa possible origine originelle, la pomme croquée qui, comme son choix musical d'un morceau intitulé « Conscience » (conscience, savoir partagé), reprend le symbole culturo-religieux du fruit défendu édenien, de la pomme de la connaissance que l'homme décide de croquer. De cette pomme biblique, je roule (après être gravement tombé de l'arbre) par proximité temporelle jusqu'à l'antique pomme de la discorde. Éris, la déesse de la discorde, n'est pas invitée à la célébration de l'union de Pélée et Thétis. Pour l'histoire, Thétis, future mère du héros Achille, fut élevée par Héra – déesse du mariage et de la fécondité, sœur et femme infidèle de Zeus et donc fille de Titans. Zeus et Poséidon (entre autres dieux) désire Thétis, mais il est prophétisé qu'elle donnera naissance à un fils plus fort que son père... voilà pourquoi les dieux s'empressent de la marier avec un mortel, en l'occurrence Pélée, roi de Phthie en Thessalie. Tout le gratin est là pour le mariage, le tout Olympe, et évidemment, à n'exclure que la déesse de la discorde, ça ne pouvait pas loucher... elle la sema. La perfide vengeresse lança une pomme d'or gravée à l'intention d'une seule : « pour la plus belle ». La déesse de la guerre en perdit sa sagesse, tout comme celle de l'amour et celle du mariage. Toutes trois se disputaient l'offrande empoisonnée – une pomme empoisonnée, et bien sûr, ce jeu de digression pourrait nous emporter vers d'autres références culturelles cultes, mais ne nous laissons pas prendre par les blanches neiges et repartons au boulot ! La fête fut bien entendu gâchée et il fallut remettre de l'ordre dans la discorde. Zeus, le chef, ordonna donc à l'un de ses suppôts ailés – Hermès, le messager en chef – d'emmener Athéna, Aphrodite et Héra sur le mont Ida. Alors que sur ce mont, Pâris le troyen, fils cadet du roi Priam, faisait paître un troupeau de je-ne-sais-quoi, c'est à lui que l'on présenta la compétition esthétique et à qui l'on demanda de trancher : c'est le "jugement de Pâris". Pâris choisit Aphrodite qui lui promet en retour la plus belle femme du monde. Fort de ce droit divin, Pâris enlève Hélène de Sparte, femme de Ménélas, et là... c'est la fameuse guerre de Troie. Seulement l'*apple* de Macintosh n'est pas d'Adam. Même si cette entreprise mène une guerre commerciale de par le monde, point de cheval-cache-cache ou d'Odysée, point de Télémaque, ou alors seulement littéralement, "des combats de loin", de marketing viral en campagne de *branding*, de "télé" en écran. La pomme de la marque d'informatique qui offre les outils de l'accessibilité au savoir partout et tout le temps n'aurait donc rien à voir avec la pomme biblique ; la "marque à la pomme" n'a pas un péché. La marque Apple ne s'affirme pas prométhéenne, il n'offre pas le savoir aux hommes qui en sont exclus, et ce contrairement à ce qui est énoncé dans leur campagne publicitaire ; disons plutôt que leur logotype n'a pas été conçu, désigné selon ce cheminement discursif et

« Désobéissance civile » édité en 1866. On retrouve également dans le film, siffloté par le professeur, le thème principal de « 1812 » de Tchaïkovski.

référentiel. D'après l'histoire évolutive du logotype d'Apple Incorporation et les déclarations de Rob Janoff (le dessinateur de "la pomme croquée"), cette image ne semble pas avoir de lien avec l'épisode biblique. Le premier logo d'Apple dessiné en 1976 par Ronald Wayne (le co-fondateur "malchanceux" de la marque¹) représente "l'image d'Épinal" d'un Isaac Newton lisant, adossé à son arbre, une pomme au-dessus de lui, menaçant de tomber. Encadrée et enroulée d'un ruban semblable à celui d'un tatouage où il serait inscrit "maman je t'aime pour la vie", l'image aux allures de gravure est accompagnée, à la marge, de quelques mots d'un poème, encore [ou, plus justement chronologiquement parlant, déjà]. Le poème en question serait « Prélude » de William Wordsworth et les mots choisis par Apple sont « *Newton... A mind forever voyaging trough strange seas of thought... alone* » que l'on peut traduire par un « Newton... Un esprit voyageant pour toujours à travers les méandres de la pensée... seul. » Cela rappelle bien le premier des slogans d'Apple, « Think different ! », ou même la première publicité qui nous occupe toujours : Apple, c'est un esprit, une façon de penser, une "philosophie" pour certains, c'est la liberté ! Le premier logo n'aura pas fait long feu (ou alors si, justement²) et la référence à la science comme un ancrage, l'inscription d'Apple dans cette vaine croissance de l'arbre du progrès scientifique jusqu'à la pomme devient métonymique : une seule pomme croquée, sans lien avec Adam donc, car simplement représentée ainsi pour qu'elle ne soit pas confondue avec une cerise ou une tomate. De 1997 à 1998, Apple fera appel à la pomme croquée rayée horizontalement par les couleurs d'un arc-en-ciel stylisé. Cette représentation permit de faire rouler notre pomme vers d'autres références. Alors que l'on dit que Steve Jobs aurait choisi l'abondance chromatique pour "humaniser" la marque (et donc, son *branding*), la proximité d'avec le drapeau du mouvement LGBT³ et l'existence d'une sombre controverse au sujet de la paternité de l'ordinateur individuel (désignant soit Steve Jobs, soit Alan Turing) fait que ce logo sera régulièrement (mais à tort semble-t-il) considéré comme un hommage au mathématicien cryptographe qui, après persécution judiciaire et sociétale pour "cause" d'homosexualité, fut retrouvé mort après avoir "volontairement ou non" ingurgité un morceau d'une pomme imbibée de cyanure. À parler sans cesse de pomme, je me sens comme dans un verger où il faudrait les cueillir. « Cueille le jour ! », *carpe diem*, voilà le slogan, non seulement d'Apple, mais aussi de M. John Keating et du film dont il est un personnage. Pour introduire cette injonction à jouir de la vie, non sans se soucier de la mort comme peut-être Horace le conseilla à

1 Il est avec Steve Jobs et Steve Wozniak l'un des trois co-fondateurs de la marque, mais il revendit dès 1976 la totalité des ses parts pour 800\$ de peur du fiasco commercial qui n'aura finalement pas eu lieu.

2 Avec une référence différente de celle du feu de camp – que l'on dit bon lorsqu'il dure, laissant entendre que ne pas faire long feu est un défaut –, en armurerie, lorsqu'un coup de canon ou de fusil fait long feu, c'est au contraire qu'il a échoué. Une arme fait long feu lorsque sa poudre fuse et n'explose pas, ce qui aura métaphoriquement manqué à ce premier logo ; il n'a pas fait long feu (de bois) et il a fait long feu (d'artillerie).

3 Mouvement Lesbien, Gay, Bisexuel, Transsexuel.

Leuconoé, mais justement « parce que nous sommes de l'engrais pour vers de terre », parce que bientôt chacun d'entre nous passera son temps « à fertiliser les jonquilles », M. Keating fait à nouveau lire un poème une fois de plus attribué à ce Walt Whitman : « Cueillez sans tarder le bouton de la rose, cueillez pendant qu'il en est temps. Car pour la fleur aujourd'hui éclose, demain est déjà d'antan. » ; « Profitez du jour présent mes amis, que votre vie soit extraordinaire ! » s'exclame le professeur de vie poétique, « cela s'exprime par *carpe diem* en latin. » Ces mots latins sont eux aussi extraits d'un poème (« Ode I, 11 : À Leuconoé » d'Horace) et sont devenus locution latine. Je n'en dirai pas plus là-dessus étant donné que bien plus tard dans ce texte, je m'appliquerai à comprendre l'utilisation hédoniste moderne et actuelle de cette locution détournée de l'épicurisme originel, présente notamment dans « Le cercle des poètes disparus » mais également sans doute symbolisée dans la publicité « Your Verse Anthem » d'Apple. Voilà ce que je me suis dit en janvier 2014 devant mon téléviseur.

Les productions médiatiques, et donc de la Médiatique, sont de puissants mixeurs culturels rebondissant de référence culte en référence culturelle et pouvant, par l'addition d'avec la multitude même partielle (puisque le total est incommensurable et inintelligible), être des vecteurs – des médias médiums pour ainsi dire – culturels. Formidable machine de diffusion d'images et de sons, le télé audio et visuel produit une politique culturelle fonctionnant dans un jeu de références de références engagé par la "nature statutaire" même de ces outils diffuseurs nommés médias et médiatiques ; et justement, on les considère ainsi, à savoir comme des outils, des outils de diffusion et non de création. Comme tout jeu de réagencement successif d'objets même "seulement diffusés", il en résulte un agencement particulier, une nouvelle forme, une culture, ou au moins une image de la culture, autrement dit une politique culturelle : la Médiatique ! Je disais plus tôt que « Le cercle des poètes disparus » était télévisuable. J'entends par là que c'est un film étant "passé" au cinéma mais une production directement chapeauté par cette politique culturelle dite Médiatique, une production issue de ce que l'on nomme "l'industrie cinématographique" – c'est-à-dire une industrie de pré-production, de production et de post-production promotionnelle encadrant l'acte cinématographique de réalisation. Il semble facile d'observer qu'il existe effectivement un partage presque clair entre les productions culturelles médiatiques et les autres, et ce en dehors des médiums – encore que, les productions médiatiques sont extrêmement majoritairement des séquences d'images animées : des vidéos, terme dérivé de l'anglais mais surtout du latin « je vois ». La Médiatique produit des "je vois", elle donne à voir ce qu'elle voit. En tant que diffusée par les outils majoritaires et omniprésents tels les téléviseurs ou les ordinateurs, "les écrans" pour ainsi dire, la politique Médiatique produit beaucoup et trouve ainsi son autonomie, n'ayant nul besoin de puiser dans d'autres vases que le sien. Elle s'auto-alimente, elle est réflexive, auto-référencée, mais si sans cesse

elle invoque des références culturelles en dehors d'elle, la Médiatique propose de très nombreuses productions exclusivement nourries par ses diffusions antérieures ou simultanées. À la TV par exemple, beaucoup d'émissions ne sont que des retransmissions d'extraits compilés de vidéos (« Les enfants de la télé », « Touche pas à mon poste », les zapping, les bêtisiers, etc.). On retrouve par exemple des acteurs jouant, dans le temps, des rôles différents, mais la puissance de présentation (et non de re-présentation peut-être) de la Médiatique est telle que certains "rôles de sa vie", dans une "série TV" notamment peuvent contraindre la carrière entière d'un acteur. Sans que cela n'ait "contraint" sa carrière étant donné qu'elle ne "décolla" pas vraiment ou plus vraiment dès le début des années 90, l'acteur jouant le personnage de Neil Perry dans « Le cercle des poètes disparus », Robert Sean Leonard, celui premier des matelots de M. Keating l'anti cynique, celui qui se suicidera à la fin du film et qui devait "faire sa médecine" – comprenez devenir docteur en médecine – jouera, presque vingt ans plus tard, le Dr James Wilson dans la série TV « Dr House » où il est justement ami avec le docteur, représentant emblématique du cynisme au sens actuel du terme. Pour en finir avec ce film, je dois remarquer que le manuel de poésie est, dans la version française cette fois¹, nommé « missel », tel le livre liturgique enfermant les chants, les prières, les lectures et didascalies eucharistiques. Ce missel, ce carcan contenant et contraignant le lyrisme poétique, le réduisant à une matière inerte dont on peut faire l'instruction, est altéré par la rencontre d'avec la vraie poésie, *carpe diem*. Cela me semble être un symbole de ce à quoi pourrait prétendre la Médiatique vis-à-vis de la Médiathèque. La Médiathèque serait le missel offert aux jeunes esprits afin de les sauver grâce à la culture légitime, quitte à les faire déclamer cette poésie et croire qu'ils "en font" tant qu'ils sont médiatisés vers la Culture. La Médiatique au contraire, la vidéo, le « je vois », c'est ce que fait John Keating pour les jeunes esprits sclérosés, c'est ce que fait ce film pour ses spectateurs, c'est ce que fait Apple pour ses télé-spectateurs, c'est l'altération du missel, c'est la destruction du truchement, du biais, du médiat qu'est l'analyse des spécialistes légitimes pour entrer *in medias res* au cœur de la poésie. La Médiatique est ici symboliquement l'anti-Médiathèque, ébranlant les fondations de la cathédrale culturelle légitime. Seulement, effectivement, ce jeu de références ne m'a pas été directement insufflé par la Médiatique car justement, en tant que télé, elle ne fait rien directement, mais télémaquement. La Médiatique se lit au travers de ses références indénombrables, de degré en degré jusqu'à en oublier les origines et devenir télé-crées dans le vase clos médiatique. Ces références interminables ne semblent pas définies intentionnellement, directionnellement. Ainsi, alors que la Médiatique est un formidable brasseur culturel qui, par son omniprésence, pourrait être le vecteur idéal du culturel, malgré ce que j'ai essayé d'illustrer, elle et ses télé-diffuseurs ne sont consensuellement pas considérés comme étant "de la Culture" : « La télé, c'est

1 Puisque jusque-là, j'ai cité les dialogues de la version québécoise littéralement plus proche de la version anglaise originale.

que de la télé ! »¹ Si la politique Médiathèque avait pour public une *patientèle*, celle de la Médiatique est une *clientèle*, et si la première avait des ouailles, c'est d'un cheptel dont s'occupe la deuxième.

"Tout le monde connaît" – puisque le monde médiatique l'a très largement diffusée – la fameuse citation de l'ex-président-directeur-général de TF1, Patrick Le Lay : « [...] pour qu'un message publicitaire soit perçu, il faut que le cerveau du téléspectateur soit disponible. Nos émissions ont pour vocation de le rendre disponible : c'est-à-dire de le divertir, de le détendre pour le préparer entre deux messages [c'est donc les publicitaires qui ont un message, quelque chose à dire ici]. Ce que nous vendons à Coca-Cola [ou à Apple], c'est du temps de cerveau disponible [...] »². Cela est exemplaire pour comprendre la place du téléspectateur en tant que client, mais d'autres extraits de cette déclaration (que l'actuel langage médiatique nommerait *buzz*) sont éclairants. Le Lay poursuit ainsi : « Rien n'est plus difficile que d'obtenir cette disponibilité. C'est là que se trouve le changement permanent. Il faut chercher en permanence les programmes qui marchent, suivre les modes, surfer sur les tendances [...]. » La messe semble dite, la Médiatique ne fait que de l'attendu et ce parce que prise dans la tyrannie du temps réel, de l'actualité effrénée : « La télévision, c'est une activité sans mémoire. [...] Tout se joue chaque jour sur les chiffres d'audience. Nous sommes le seul produit au monde où l'on "connaît" ses clients à la seconde, après un délai de 24 heures. » Pourtant, à la TV (la télévision au sens commun du terme), au sein des programmes diffusés par les "chaînes" de TV, ont toujours été accueillis des passionnés "culturistes" voulant croire qu'ils pouvaient se servir de ce média pour exprimer et transmettre leur passion culturelle. On pourra notamment, au hasard, penser aux passages de Michel Foucault par ce média semblant faire "acte de pédagogie philosophique", ou encore au philosophe actuel et donc médiatique, bien qu'essayant de ne pas "faire de la Médiatique", Michel Onfray qui, à chaque promo' (très fréquente au vu du caractère prolifique de son œuvre analytique) profite de sa notoriété médiatique pour, dans les médias, venir faire autre chose que sa seule promotion livresque. Je pense aussi à beaucoup de spécialistes-de-quelque-chose pensant qu'en participant au jeu médiatique, ils peuvent y apporter quelque chose, détourner la Médiatique de ses prérogatives commerciales à des fins culturelles, comme Yves Coppens, le paléontologue, ou même André Manoukian, le musicien passionné "omniprésent" dans les médias audiovisuels, passant pour le « psycho-érotico-cosmico-musical » en tant que dérogeant au style médiatique de "l'animateur normal" (il semble par exemple s'attarder spécialement sur l'étymologie de son vocabulaire musical, ce qui est inhabituel dans ce monde de communication). Jean-François Zygel semble pareillement "animé" par cette

1 Gimmick de fin de l'émission TV dite "médias" populaire animée par Cyril Hanouna, « Touche pas à mon poste ».

2 Citation extraite du livre « Les dirigeants face au changement : baromètre 2004 » écrit par Les Associés d'EIM et publié en 2004.

volonté de se servir de la télévision pour "en faire quelque chose", pour la mettre au service de la Démocratisation culturelle musicale. "En été et en seconde partie de soirée"¹, ce qui est éminemment signifiant, on notera, de 2006 à 2013, la présence de son émission « La boîte à musique » ainsi que ses différentes émissions pour France Musique – mais là, justement, on est peut-être en présence d'une chaîne médiatique ne composant pas une partie de la Médiatique, mais composant *avec* la Médiatique depuis la Maïeutique. De manière absolument générale, je pourrais même dire que hormis quelques animateurs caricaturaux, les journalistes et les "extra-médiatiques" essayant d'intervenir par des biais médiatiques (des cuisiniers renommés aux artistes en tout genre) sont tous animés par un culturisme potentiel de la télé-vision médiatique. Seulement, bien que Patrick Le Lay, deux mois après son "buzz dérapage", dans un entretien à Télérama (n°2852) daté de septembre 2004, ait déclaré « que cette formule [« temps de cerveau disponible »] était un peu caricaturale et étroite », ne me semble pas qu'il soit revenu sur ses principes antérieurs : « On ne vit plus qu'avec les chiffres de l'audimat. [...] Passer une émission culturelle sur une chaîne commerciale à 20h30, c'est un crime économique ! C'est quand même à l'État d'apporter la culture, pas aux industriels. »² Et quand on sait que la télévision publique est également synchronisée sur ce temps Médiatique édifiant le quantitatif audimatique comme baromètre qualitatif, on comprend qu'à part Arte ou France Musique, exemples de quelques exceptions, l'ensemble des médias répondent à la politique culturelle dite Médiatique. Alors quelle est cette politique et qu'engage-t-elle ? Avant de se lancer dans cette entreprise de compréhension, il faut préciser que la Médiatique se diffusant par télé-vision ne signifie pas qu'elle passe exclusivement par l'outil-objet et/ou par la programmation télévisuelle des téléviseurs, non, la Médiatique passe par une pluralité combinée en "réseau synchronisé" d'écrans de télé-vision : téléviseurs, internet/web, magazine papier, etc.

Coupure pub' :

« Nous les hommes, nous sommes tous des aventuriers sur le chemin de la découverte. Alors, ne soyez pas prisonniers de la routine, ouvrez les yeux, saisissez chaque opportunité. Soyez fiers si par vos actes, des plus discrets aux plus fous, vous avez cassé... les codes. [Applaudissements suivis du slogan écrit *Express yourself every day*. Rasoirs et tondeuses Philips. Philips, du sens et de la simplicité.] »

1 En référence au titre du rapport « La nuit et l'été » de Catherine Clément au sujet de la place de la culture à la TV, dont je vous parlerai dans quelques pages.

2 Déclaration publiée dans le journal Libération daté du 9 septembre 1987.

1. 2. 1. Médiat Culturel

Média, ce nom masculin auquel on peut mettre en "s" au pluriel et qui donne le terme médiatique, adjectif signifiant « relatif aux médias » et par extension « qui utilise efficacement les médias », ce qui m'a permis, par substantivation, de nommer un mode de politique culturelle – la Médiatique –, ce nom de média, donc, est une abréviation courante voire exclusive de l'anglo-américain *mass media*. Le champ de rayonnement du médiatique est ainsi donné. Média est la simple lexicalisation abrégée du *mass media* anglais, lui-même dérivé du *media* latin. Effectivement, le terme *media*, d'origine latine, est le pluriel de *medium*. Le médium, terme lexicalisé, et donc les médias, ont à voir avec le milieu compris comme le centre, l'entre deux, c'est par exemple en peinture le liant ou le diluant, et par extension métonymique, le moyen, la matière travaillée pour l'expression ; par les *media*, on passe, on s'en sert, ce sont des intermédiaires. Même le médium pratiquant le spiritisme est cet intermédiaire, cette passerelle entre deux mondes ou deux plans. Dérivant du médium et des media, les médias désignent « l'ensemble des techniques et des rapports de diffusion massive de l'information et de la culture. » C'est suite aux travaux sociologiques du canadien McLuhan, et en particulier à son essai « Pour comprendre les médias » publié en 1964, que l'on peut parler de « civilisation de l'image » pour qualifier la nôtre, autrement dit d'une civilisation de la re-présentation par médium interposé, par un écran vecteur, ici, les médias. Ainsi, ce qui est médiatisé devient ce qui est rendu médiatique, mais aussi, antérieurement, ce qui est rendu médiatement, ce qui procède par médiat et donc non immédiatement, c'est-à-dire proprement ce « qui agit par intermédiaire ». Les médias semblent donc être des moyens, vecteurs-diffuseurs, des écrans intermédiaires centraux par lesquels on doit passer, et non des contenus. Pourtant, leur passage transforme littéralement les objets diffusés, et ainsi ces nouvelles formes deviennent médiatiques car médiatisées et plus vraiment à disposition médiante, elles sont immédiatement lisibles comme des objets singuliers de la Médiatique. La citation la plus fameuse de McLuhan, et sans doute la plus controversée, est celle qui saurait le mieux expliquer cela : « Le message, c'est le médium. », c'est-à-dire que le médium de communication a plus d'importance que le contenu communiqué. Les médias et donc la politique culturelle Médiatique seraient alors un bon moyen de diffuser, indirectement, "télématiquement", la culture par exemple, et tout en même temps la transformation causée par la médiatisation ferait d'un objet passant par elle, un objet médiatique – passage qui semble modifier sa nature au point d'en faire un objet différent, immédiatement transporté et exposé par les médias, par les outils de l'actualité en temps réel, c'est-à-dire appliqués dans le temps présent, directement. Les médias, les télé-visions produisent-ils, indirectement, de façon

"télé" (à distance), la culture, une image de la culture à travers un écran, ou bien alors autre chose, quelque chose qui serait propre à la Médiatique ? Le tout bien entendu, rappelons-le, à très grande échelle, à l'échelle de la masse. En distinguant le télé de la TV, c'est-à-dire de la télévision au sens des programmes des chaînes audiovisuelles officielles diffusés par l'intermédiaire de l'écran d'un téléviseur, on pourra dire que la Médiatique – ondes radio, images-mouvement ou encore tirages papier – procède par télé, s'exprime par *le télé*.

Le télé médiatique produit une politique culturelle indirecte mais terriblement efficace, opérant une sélection culturelle additionnant deux prérogatives. Premièrement, cette sélection culturelle doit être consensuelle afin de plaire à son public-clientèle qui se conçoit, se comprend, se traduit en pourcentage de part de marché, en audience, en audimat. Il faut donc réussir à être le plus généraliste possible dans sa grille verticale (semaine) comme dans celle horizontale (jour). Deuxièmement, comme toute politique culturelle, la Médiatique a des fins, et les siennes sont marketing. Elle se doit donc de trouver des programmes qui sauront confirmer un certain mode de vie consumériste. Elle doit aussi savoir jouer subtilement avec la qualification (la sélection et donc la diffusion) de certains programmes (minoritaires) sachant modérer ce mode afin de ne pas contredire la première prérogative. Cette prérogative commerciale semble ponctuellement s'estomper, en tous les cas officiellement, après 20h sur les chaînes publiques de la télévision étant exonérées de diffusion publicitaire... il n'empêche que le reste du temps, ces chaînes doivent continuer à vendre des espaces publicitaires (sans compter que ces programmes vespéraux et nocturnes restent souvent "présentés par" un partenaire commercial). Cette sélection culturelle se fait donc fonction d'un public deux fois client. J'ai écrit terriblement efficace, et peut-être que je devrais, pour justifier cette affirmation, exposer des preuves chiffrées. Je ne le ferai que succinctement tant la chose est entendue. Ainsi, au titre de chiffre absolu, je rappellerai le « 95% des foyers français sont équipés d'un téléviseur »¹ ; la Médiatique s'exprime au premier chef par ce médium domestique commun omniprésent. Dans l'étude du DEPS intitulée « Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique, éléments de synthèse 1997-2008 », Olivier Donnat remarque : « Cette évolution a définitivement consacré les écrans comme support privilégié de nos rapports à la culture tout en accentuant la porosité entre culture et distraction, entre le monde de l'art et ceux du divertissement et de la communication. Avec le numérique et la polyvalence des terminaux aujourd'hui disponibles, la plupart des pratiques culturelles convergent désormais vers les écrans. [...] Tout est désormais potentiellement visualisable sur un écran et accessible par l'intermédiaire de l'internet. » Personne ne doutera du fait que, ici, Olivier Donnat et le DEPS ne s'expriment qu'en "vertu" de preuves chiffrées, et ainsi, finalement, je me fais grâce de rapporter "ses données numériques" à propos

1 CSA, « Les chiffres clés de l'audiovisuel français », édition du 2nd semestre 2015.

du numérique. Mais sachez qu'elles sont édifiantes et impactantes (tel le fameux 95%), les français ou "le français" passerait – en moyenne toujours – une vingtaine d'heures par semaine devant son téléviseur et une dizaine d'heures devant un autre type d'écran numérique, soit « 31 heures par semaine »¹ de lecture d'écrans médiatiques. Le poids de la TV et celui (augmentant en permanence) de l'internet font des supports-écrans médiatiques le principal outil de médiation culturelle. Sauf que tout en même temps, la définition de la culture par la Médiatique engage aussi une médiation culturelle anti-culturelle. Encore un marronnier pour l'écriture critique du médiatique (ce qui, au passage, me permet d'user à nouveau d'une expression dont le langage médiatique est friand, car "auto-réflexifs", les médias aiment à se critiquer négativement), la TV, le téléviseur cathodique ou plasmatique, est devenu "depuis belle lurette" la lumière faisant du foyer domestique un foyer, bien plus que celui de la cheminée totalement dépassé, pour ce qui est de réunir autour de lui. La présence de la TV et des écrans de diffusion médiatique s'expriment par des chiffres effrayants, les télé-diffuseurs sont partout, chez tout le monde, la TV touche tout le monde. Bien entendu, ce tout le monde n'est pas chacun, mais il n'est pas question de détail pour ce médium de masse, la Médiatique s'adresse à l'écrasante majorité, reléguant le reste à "du reste", à de l'insignifiant... lorsqu'une émission TV de seconde partie de soirée sur France 2, par exemple, ne "fonctionne" pas bien et "fait" environ 7% de part de marché, cela signifie seulement... que 800 000 personnes ont regardé cette émission en même temps... soit dix fois plus que ce que le stade de France peut contenir en termes de spectateurs. Cela relativise le "flop" culturel et donne finalement à comprendre la démesure des télé-salles de spectacle culturel. La télé-culture est un spectacle qui ne s'arrête jamais et qui use régulièrement du direct, de la diffusion quasi simultanée de la vidéo. Ce "je vois" prend alors tout son sens : il y a omniprésence du télé par la répartition commune domestique de ses supports et par son ancrage dans l'actualité, dans le temps présent, ou "au pire" dans la rediffusion de l'actualité qui saura, au su du nombre de programmes disponibles simultanément, le rendre constamment nouveau et donc présent. Le télé est un empire culturel sur lequel le soleil ne se couche jamais – ce qui est très anglo-saxon² et donc non sans lien avec la nature de la globalisation culturelle ayant rendu hégémoniques les médias dans la diffusion culturelle.

Aussi consensuelle que la programmation culturelle de la Médiatique, ces "constats" sont entendus. Pierre Bourdieu et son médiatiquement adoué « Sur la télévision » l'auront consacré. Et même si d'autres l'auront exprimé autrement, gardons cet ancrage bourdieusien pour marquer un peu plus que ces conceptions du télématique font autorité et donc quasiment plus débat. Bien sûr, en 1996, Pierre Bourdieu n'écrit que sur la télévision (TV) : « à travers les différents

1 DEPS, « Pratiques culturelles des français à l'ère numérique. Éléments de synthèse 1997-2008 », octobre 2009.

2 Cette expression ayant longtemps décrit l'empire Britannique.

mécanismes qu'[il s'] efforce de décrire de manière rapide – une analyse approfondie et systématique aurait demandé beaucoup plus de temps – une télévision qui fait courir un danger très grand aux différentes sphères de la production culturelle, art littérature, science, philosophie, droit ; [il] croi[t] même que, contrairement à ce que pensent et à ce que disent, sans doute en toute bonne foi, les journalistes les plus conscients de leurs responsabilités, elle fait courir un danger non moins grand à la vie politique et à la démocratie. » Vendu à plus de 100 000 exemplaires et traduit dans 26 langues, cet essai est ce que l'on peut appeler un "best-seller". L'usage de cette expression marchande est loin d'être anodine, et c'est justement cela que j'essaie d'affirmer à mon tour : la Médiatique et son langage, par exemple, ont un pouvoir formateur sur les autres modes d'expression répondant a priori à d'autres politiques culturelles. La Médiatique a le pouvoir de s'accaparer les objets qu'elle médiatise et les autres semblent le plus souvent vouloir s'y conformer pour prétendre à être médiatisés. Même si c'est la dernière facette de l'analyse "sur la télévision" de Bourdieu, voilà l'une des choses entendues à propos du médiatique : en tant qu'ayant le « (quasi) monopole des instruments de diffusion », les autres productions culturelles aspirent à être retransmises par lui ou autrement dit à être médiatisées ; c'est « l'emprise du journalisme ». Ces productions extra-médiatiques n'ont presque aucune existence qualitativement parlant. Seulement la Médiatique qui régit le médiatique impose une forme, un format pour être précis, c'est-à-dire un temps (court), un espace et même un langage. Le contenu même d'une production doit être altéré si celle-ci veut augmenter ses chances d'être médiatisée, et une fois l'écran traversé, elle sera de toute façon transformée. « L'univers du journalisme est un champ mais qui est sous la contrainte du champ économique par l'intermédiaire de l'audimat. Et ce champ très hétéronome, très fortement soumis aux contraintes commerciales exerce lui-même une contrainte sur tous les autres champs, en tant que structure »¹, au su de son omniprésence temporelle et de son accessibilité domestique. Le télé médiatique est un Graal pour l'existence de sa production, la médiatisation en devient une forme de crédit suprême, de légitimité, et ainsi, le label "vu à la TV" est devenu un synonyme de "digne d'intérêt" ; « c'est un fait : de plus en plus, dans certaines disciplines, la consécration par les médias est prise en compte, même par les commissions du CNRS. Lorsque tel ou tel producteur d'émissions de TV ou de radio invite un chercheur, il lui donne une forme de reconnaissance qui, jusqu'à ce jour, était plutôt une dégradation. »² Le champ médiatique, s'il produit quelque chose, ne le produit que soumis au champ économique et ainsi, les autres champs sont deux fois soumis, deux fois non-autonomes. Ce qui engage ces soumissions successives, c'est la raison commerciale définissant la politique culturelle Médiatique, c'est-à-dire le fait que l'ensemble des critères de qualification et de disqualification en vue de la télé-diffusion est animé

1 Bourdieu, « Sur la télévision », p. 62.

2 "Au même endroit", p. 69.

par deux logiques commerciales que j'ai déjà exposées. La TV voulant plaire à son public-clientèle proposent des programmes qui doivent donner envie à ses clients publicitaires d'acheter du temps de promotion, avant ou après eux. Ces programmes ne doivent pas mettre en péril l'éthique du capitalisme marchand et doivent même en faire (en partie) la promotion, susciter le besoin de l'offre accessoirisée et consommable à la maison, sur place ou à emporter, depuis son plateau TV ou sur sa tablette numérique. Malgré la qualité potentielle d'un programme, la programmation médiatique est soumise, d'après Bourdieu, à une « censure invisible » : « l'accès à la télévision [la médiatisation] a pour contrepartie une formidable censure, une perte d'autonomie liée, entre autres choses, au fait que le sujet est imposé, que les conditions de la communication sont imposées et surtout, que la limitation du temps impose au discours des contraintes telles qu'il est peu probable que quelque chose puisse se dire. »¹ Les médias procéderaient également par un « cacher en montrant », à savoir cacher « en montrant autre chose que ce qu'il faudrait montrer si on faisait ce que l'on est censé faire, c'est-à-dire informer ; ou encore en montrant ce qu'il faut montrer, mais de telle manière qu'on ne le montre pas ou qu'on le rend insignifiant [...] »². C'est la « force de banalisation » des médias. Le médiatique choisit ses sujets en fonction des habitudes, afin d'être le plus consensuel possible et pouvoir répondre à cette masse tout public qu'est sa clientèle. Il use des « idées reçues ; ce sont des idées reçues par tout le monde, banales, convenues, communes ; mais ce sont aussi des idées qui, quand vous les recevez sont déjà reçues, en sorte que le problème de réception ne se pose pas. »³ Entendons qu'ici, peut-être, cela nous guette. Néanmoins, j'ai besoin d'en passer par ces évidences pour définir ce mode de politique culturelle qu'est la Médiatique et ce afin de définir la combinaison politique est à l'œuvre actuellement dans la production culturelle. Continuons.

Les productions médiatiques procèdent par « circulation circulaire de l'information » et ce dans « l'urgence et le fast-thinking », car prises dans les lois de la « concurrence », obnubilées par l'augmentation des « parts de marché ». Si un maillon de la chaîne médiatique parle d'un sujet, d'une "news", les autres, pour ne pas être dépassés par lui, doivent en parler aussi, et c'est ainsi qu'il y a nivellement et homogénéisation du contenu médiatique. Il faut faire mieux, plus vite et plus fort que ce que les autres ont commencé à faire ou projettent de faire. La Médiatique, c'est la répétition des formats. C'est pourquoi par exemple les chaînes d'information dites en continu, comme BFMTV ou i-Télé, sont doublement synchronisées, sur une partie du temps réel événementiel – ou "événementialisé" – et tout autant sur l'autre chaîne. On ne trouve jamais aussi facilement un journaliste que là où se trouvent les autres journalistes. C'est aussi pourquoi on peut aisément lire des tendances programmatiques, esthétiques et thématiques,

1 "Au même endroit", p. 13.

2 "Au même endroit", p. 18.

3 "Au même endroit", p. 30.

émergeant de la quotidienneté et déferlant par vagues sur l'ensemble du champ médiatique. La cuisine aura supplanté la chanson-TV-crochet qui avait submergé la télé-réalité strictement zoo-socio-expérimentale. Les unes de la presse papier fonctionnent également dans cette circularité, passant en relais quasi simultanés, en canon peut-être, d'un marronnier à un autre, des dessous de la franc-maçonnerie à ceux de la prostitution par exemple. Ces concurrences nivelantes ne tendent pas à tout homogénéiser selon un ton médium, mais poussent au contraire tout "sujet" au maximum, jusqu'à saturation. Tout fait médiatisé tend à être montré comme exclusif et événementiel, et ainsi, l'actualité est constamment catastrophisée. La Médiatique contraint à une temporalité partielle, un timing et un mode, celui de la concurrence à l'audimat. La Médiatique est une politique du chiffre tyrannique car la programmation et le financement sont synchronisés, simplement différés de 24 heures. Cette règle vaut pour le privé mais également pour le public qui se fixe également des objectifs quantitatifs, parce que les TV publiques doivent aussi vendre de l'espace publicitaire, parce que les producteurs des programmes diffusés par le public sont souvent privés, mais aussi parce que ce mode d'évaluation est habituel, structurant (presque au sens bourdieusien du terme), et qu'il n'en est pas vraiment d'autres d'envisagés dans une civilisation soi-disant démocrate, confondant tyrannie de la majorité (quantitative) et démocratie. « [...] les médias de masse se trouv[ent] être à la fois les principaux acteurs et les principaux dénonciateurs du climat général de mystification et de tromperie qui caractérisent les démocraties occidentales au stade du capital néolibéral et de son double langage. »¹ La Médiatique régissant ces médias de masse insuffle sans cesse un double mouvement, cherchant à ménager le loup, la chèvre et le chou alors qu'il faut faire traverser la rivière aux trois et que l'on n'a qu'une barque, trop petite pour emporter plus qu'une chose à la fois. La Médiatique, c'est à la fois le télé-médiat culturel et la TV, c'est du culturel et du commercial "en même temps", c'est de la distance directement, c'est un paradoxe culturel, c'est une médiation oxymoronique d'une culture anti-culturelle. Jean-Pierre Esquenazi parle du « troc télévisuel » : « Notamment, les séries télévisées sont, sans fausse honte et de manière parfaitement explicite, un objet indéniablement culturel et économique [nous l'avons vu, les producteurs médiatiques ne s'en cachent pas, ils font du « business »] ; leur production impliquera obligatoirement un accord économique-culturel entre différents partenaires. Plus précisément, l'histoire de la production d'une série sera toujours l'histoire de producteurs dépositaires d'un projet culturel et cherchant à le faire reconnaître comme projet également économique par des diffuseurs et des annonceurs. [D'ailleurs l'histoire, le récit interne de ces objets médiatiques est souvent tributaire de leur résonance économique. On poursuivra un scénario qui devait s'achever parce que l'histoire fonctionne audimatiquement, et au contraire, une histoire avortera pour des raisons inverses. On verra encore

1 Jean-Louis Comolli, « Fin du hors champ ? », dans *Images Documentaires*, n°57/58, 2006, p. 27

durer une révélation narrative pour qu'elle "se cale" sur le timing de diffusion saisonnier, et bien sûr, la dramaturgie doit s'adapter au rythme publicitaire l'entrecoupant. Enfin, on pourra même modifier la narration et donner de l'importance à une partie du récit parce qu'il plaît au public et que celui-ci l'a exprimé télématiquement, par les appendices relais de la Médiatique : SMS, tweets, blogs, etc.] [...] Il semblerait donc prudent de postuler que tout produit culturel a à la fois une valeur marchande et une valeur culturelle. Il est bien possible que certains marchands d'art ne s'intéressent qu'au prix des tableaux quand quelques visiteurs de la galerie sont impressionnés par la valeur culturelle. De même, l'on peut juger que les dirigeants de TF1 ne sont sensibles qu'au nombre d'esprits susceptibles de regarder les pubs de Coca-Cola pendant les interruptions publicitaires des "Experts", mais il est sûr que les téléspectateurs regardent la série pour d'autres raisons liées à la qualité du récit. Un produit culturel peut être "produit" pour certains et "culturel" pour d'autres, mais c'est bien l'assemblage de ces deux faces qui le constitue tel qu'il est. »¹ Même si, ici, Jean-Pierre Esquenazi étend son analyse à toute production culturelle – ce que nous ferons aussi plus tard –, on peut garder l'idée que les télédiffusions sont des productions populaires. Mais quel sens donner à ce populaire ?

En 1955, le critique d'art Lawrence Alloway introduisit l'expression déjà en gestation de Pop Art pour désigner le mouvement artistique britannique, puis aussi et surtout nord-américain, mettant en scène des objets de consommation courante et/ou des techniques et images promouvant de ces objets. Robert Indiana, James Rosenquist, Tom Wesselman ou encore le pionnier Richard Hamilton : le mouvement Pop Art englobe bon nombre de stars et de nombreuses conceptions artistiques et définitions du Pop Art lui-même. Le succès du Pop Art fut tel que d'autres mouvements artistiques en furent rapprochés, quitte à ce que cela soit contradictoire (on fait du Nouveau Réalisme le Pop Art français "au même titre" que la figuration narrative malgré leur différence manifeste, par exemple). Je ne ferai pas ici l'analyse du Pop Art artistique, mais je voudrais simplement noter que ces productions sont souvent considérées comme relevant d'une humoristique ou ironique ambiguïté entre apologie de la société de consommation (voire de surconsommation) et une moquerie critique, voire une grotesque dénonciation des principes et icônes de cette société. Mais laissons cela. Pop Art est l'abréviation de l'anglais *Popular Art*, signifiant « Art Populaire », faisant alors du Pop Art un synonyme d'Art pop'. Il est deux figures des plus emblématiques du Pop Art que j'ai soigneusement omis de citer dans la liste d'artistes ayant pris part à ce mouvement, à savoir Roy Lichtenstein et Andy Warhol. Même si le second, le "Pope of the Pop", a un patronyme aussi célèbre que celui de Picasso dans l'inconscient collectif culturel et que ses photographies sérigraphiées sur toile ainsi que son motif de Campbell's Soup sont des archétypes du Pop Art, Roy Lichtenstein, moins connu, a

1 Esquenazi, « Les séries télévisées, l'avenir du cinéma ? », pp. 49-50.

produit l'autre archétype de ce régime esthétique, à savoir les détails (notamment des portraits de femmes ou des bulles onomatopéiques) de bande dessinée (de *comics* pour être précis) semblant tellement agrandis qu'ils laissent voir leur trame d'impression (*ben-day dots*) par endroits. Ces tableaux prennent donc, par singerie, des allures de sérigraphies, des allures d'industrie de reproduction d'images à des fins publicitaires. Toutes ces productions archétypales du Pop Art sont "couvertes" de couleurs dites "vives", souvent primaires ou secondaires, en aplats ou piquées de points en trame. Se voulant « aussi artificiel que possible », à coup de « WHAAAM ! », « POP ! », « VARDOM ! » et autre « OH, JEFF... I LOVE YOU TOO... BUT... », à coup de répétition semblable à l'agencement des rayons de supermarché, ce Pop Art connut un grand succès populaire qui dure et qui s'est même intensifié jusqu'à aujourd'hui. Ce Pop Art archétypal semble se retrouver disséminé un peu partout, tel un motif traditionnel, c'est-à-dire sans signification particulière tant il fait partie du décor. Pour faire un clin d'œil séducteur à une production du télé (ici même de la TV), remarquez que le décor (justement) du plateau de l'émission « Les Z'amours », depuis 1995 jusqu'à aujourd'hui, est fait de "reproductions inspirées" des peintures de Roy Lichtenstein¹. Le centre Pompidou, dans l'une de ses vidéos à visée pédagogique intitulée « Roy Lichtenstein : les techniques », explique par la voix de Émilie Bouvard, conservatrice du patrimoine et historienne d'art, que le peintre « s'intéresse aux *comics* » parce que « ce sont des images que tout le monde reconnaît, qui plaisent à tout le monde ». Il en va de même pour Andy Warhol et ses portraits d'icônes. Il n'expose que des personnes "connues" et donc de l'habituel : Elvis, Mao Tsé-toung, Jackie Kennedy, Marilyn Monroe, Mick Jagger, Grace Kelly... Beyoncé... on ne sait plus lesquelles sont ses œuvres et lesquelles sont des pastiches. C'est un art qui fait partie du décor, une expression *kitchisée* dont l'image, digérée, est retournée de là où elle venait (et d'où, peut-être, elle n'était jamais vraiment partie tant l'ambiguïté entre campagne promotionnelle et révélation critique des mécanismes publicitaires est restée latente dans ces œuvres), à la publicité commerciale. Les portraits "à la Warhol" de Beyoncé sont l'œuvre de Pepsi ; Lacoste aura inscrit son nom dans une bulle lichtensteinne ; Coca-Cola avait déjà sa campagne publicitaire faite de panneaux-tableaux signés de Warhol, tout comme Campbell's qui "réédita" des affiches dérivées des fameuses sérigraphies ; Ray-ban ou Kitchenaid se sont également "warholisés" ; Perrier, Umbro ou encore Volkswagen se sont, eux, "lichtensteinisés"... Beaucoup plus récemment encore, la semaine dernière (et même sans précision de la date d'écriture, vous comprendrez alors la proximité incroyable des faits !), au détour d'une balade en ville, n'ayant que par deux fois levé les yeux, je suis tombé nez à nez, d'abord avec une campagne de pub' d'une marque de maquillage nommée Saga usant de "waouh" à la soupe Pop Art lichtensteinne, puis sur le décor temporaire ("de saison") des boutiques de la

1 Et en particulier de « M-Maybe » (1965) et de « Jeff » (1964).

marque vestimentaire féminine Sud Express mélangeant allégrement des reproductions warholiennes, des *ben-day dots* lichtensteins pour un « jeu concours Facebook » : « gagnez des pulls Sud Express d'inspiration POP ART [...] », un pull floqué d'un « Waouh ! » inscrit dans "une bulle pensive". Ce Pop Art *kitchisé* s'affiche partout, sur des t-shirts, des boissons, des coussins, etc. J'ai même possédé un chariot de course (pas d'hippodrome mais de supermarché) floqué de ce qui devait instantanément rappeler, multicolore, une "trame" de boîte de conserve Tomato Campbell's. Ce Pop Art est devenu aussi consommable que les objets et les techniques qu'il représente et utilise : l'image du Pop Art est populaire au sens du succès... esthétique et commercial !

Le 5 novembre 2010, l'enseigne Monoprix lance sa campagne de publicité « Non au quotidien quotidien » renouvelant le design de ses produits : « Non au Junk Design » pour promouvoir sa boîte de deux cheeseburgers ; « Ce matin, ouvrez les yeux sur quelque chose de beau » pour accompagner sa boîte de thé ; « Le lait, ça peut être beau » nous disait sa brique de lait ; et surtout (car c'est elle qui provoqua des réactions citationnelles) « Pourquoi se farcir de banales tomates ? » demandait la boîte de conserve de tomates pelées. Soi-disant en dehors de la volonté des "créa", d'après Florence Bellisson, la directrice artistique d'alors chargée de ce "relooking" pour Monoprix, une gigantesque boîte de tomates en conserve fut exposée sur le parvis du Centre Pompidou, et bien entendu, cela ne pouvait pas rater, avec les tomates en star et le design systématique déclinable en "toutes les couleurs", tous les ingrédients étaient réunis pour que l'inconscient collectif culturel "populaire" fasse le lien avec les Campbell's de Warhol. Le slogan principal de cette campagne de publicité (« Non au quotidien quotidien ») devrait me permettre de donner à comprendre ce populaire qui semble pouvoir qualifier le télé et donc orienter les sélections de la Médiatique. Ce refus du quotidien quotidien n'est pas une modification du mode de vie ni même seulement de la nature des produits consommés, non, ce qui est simplement proposé, c'est de continuer à vivre ces habitudes, ce quotidien, mais avec un autre packaging, un autre emballage, une décoration en plus. Et c'est sans doute cela qu'est devenu le Pop Art *kitchisé* à qui l'on a attribué la paternité esthétique et spirituelle de cette campagne ; le Pop Art n'est rien d'autre, plus rien d'autre qu'une décoration de notre quotidien. Et effectivement, le Pop Art fut nommé ainsi parce qu'il semblait plus accessible, plus reconnaissable (à en croire le Centre Pompidou, entres beaucoup d'autres) par "monde populaire", par "tout le monde", et ce parce qu'il utilisait les accessoires et les icônes de ce monde. L'image actuelle du Pop Art semble avoir fait permuter les deux vocables pour le faire exister en tant qu'art pop'. Alors que l'art et ses expressions artistiques tendent à extraire le public de sa condition habituelle, soit en le transportant vers un autre monde par l'évasion (par exemple en représentant autre chose que la quotidienneté d'une vie normale), soit en transformant ce quotidien par la caricature, la sublimation, le détournement, la distanciation

(même la peinture réaliste que l'on pourrait taxer de représentation-présentation déterritorialise en fait les conditions et statuts sociaux en faisant de la vie des quidams de la peinture d'histoire), ce Pop Art ou cet art pop' colle parfaitement au régime esthétique normalisé du quotidien, de même qu'au régime éthique consumériste décoratif et accessoirisant. Cet art pop' est la contradiction de la représentation artistique par la présentation, la mise en scène directe d'objets habituels, à peine décorés de façon "banalement excentrique". L'art pop', ce qui est populaire, ce qui a du succès, serait donc ce qui est habituel, ce qui est directement reconnaissable, mais tout de même relevé par une petite pointe d'originalité. Ce qui plaît à tout le monde serait ce qui n'est pas télé-esthétique, ce qui n'est pas à distance de nos habitudes, et cela rejoint l'idée que les productions médiatiques essaient d'être esthétiquement et sémantiquement consensuelles afin de pouvoir plaire à son public-masse. Le populaire de la télé-diffusion et de ses productions tiendrait donc à cela : la Médiatique sélectionne des productions populaires c'est-à-dire sans distance, au plus près de ce qui est connu par la masse. Toujours télé, le médiatique est le vecteur indirect ou à distance de ce populaire sans distance et ce, encore, dans un double mouvement. La Médiatique ne diffuse que ce qui est populaire, entendons, ce qui l'est déjà, ce qui a déjà fait ses preuves, qui fonctionne depuis longtemps ou ailleurs, par d'autres canaux. Et simultanément, tout ce qui est diffusé par les supports principaux de la Médiatique (comme la TV) n'en devient que plus populaire. De là ce paradoxe, la politique Médiatique, télé, serait celle de la diffusion à distance sans distance. La Culture – celle produite par la Médiathèque – croit souffrir du désamour du public. Sans cesse, la mission de médiation de la Culture vise à séduire le fameux Grand Public qui, lui, chiffres à l'appui, semble tout acquis à la Médiatique. Alors « D'art d'art », « C'est pas sorcier », c'est « Ce soir (ou jamais) »¹ si l'on veut faire des médias un médiateur culturel ou plutôt du culturel, de la Culture !

Comment procède la Médiatique pour faire œuvre de médiateur culturel ? Elle s'arrange, elle négocie. La culture dans les médias est plus qu'un sacerdoce, c'est une pénitence. La législation, la contrainte publique force les médias à diffuser de la culture et ce au nom du bien-être du public, comme on forcerait les menus enfant de fast-food à déclarer leur nocivité nutritionnelle à moins d'offrir des fruits et une salade comme passe-droits au débordement lipidique. Le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA) est clair là-dessus, les médias et la TV en particulier doivent se faire le relais de productions culturelles, et il va même jusqu'à évaluer leur présence dans les grilles de programmes. Ainsi, dans sa lettre n°103 datant d'avril 1998 intitulée « Culture et Télévision », le CSA définit (vaguement) ce qu'il entend par émission culturelle. Cette lettre fait office de référence sur ce sujet, tout comme le rapport de Catherine Clément intitulé « La nuit et l'été. Quelques propositions pour les 4 saisons. » remis au ministre de la culture et de la communication d'alors,

1 Émission TV sous-titrée « l'actualité vue par la culture ».

en tant qu'évaluation, analyse et proposition de l'offre culturelle de la télévision française, et en particulier de celle publique, à la date du 10 décembre 2002. Justement, Catherine Clément commente la « position prudente de la lettre du CSA qui, en 1998, botte en touche. Voici comment : “Ce qu'on désigne couramment sous le vocable "émissions culturelles" n'a en réalité jamais fait l'objet d'une définition claire. Certains s'en tiennent à une vision très restrictive, en réservant le qualificatif à la culture élitiste, les arts et spectacles vivants, théâtre, musique, opéra, ballet... D'autres, au contraire, considèrent que toute émission autre que de pur divertissement peut être prise en compte au titre d'une programmation culturelle susceptible d'apporter des connaissances. D'autres, enfin, proclament que tout est culturel, que tout est reflet de la culture d'un pays, d'une époque, et que la "culture" d'un groupe ou d'une catégorie sociale ne vaut ni plus ni moins que celle d'un autre groupe.”¹ Catherine Clément déplore que la programmation culturelle soit proposée « aux heures où majoritairement ils [les téléspectateurs] dorment. »² Elle décrit la culture à la télévision comme un oursin, coquillage épineux et donc comme difficilement manipulable, mais qui, selon elle, culturiste défendant la culture, serait « exquis à l'intérieur, une fois brisée la carapace. »³ Elle synthétise alors l'absence de prise de position officielle des commissaires de l'obligation du droit de cité dans les médias : « Il y aurait donc trois visions possibles des programmes culturels : la vision élitiste d'un côté, la vision globalisante de l'autre et, prise entre les deux comme le jambon dans le sandwich, une idée floue sur l'apprentissage des connaissances. Confortable, cette idée : on ne sait pas trop ce qu'est une programmation culturelle "susceptible d'apporter des connaissances", mais on a son idée, un peu molle. Sage indécision ! On laisse les deux tranches de pain dur, les excès, et on croque le jambon du milieu du sandwich. Ensuite, bonne pâte, on enchaîne : “Sans prétendre élaborer une définition de ce qui peut ou pas être reconnu comme culturel, il faut néanmoins se situer au sein de ces conceptions si diverses, de manière à isoler la programmation culturelle de l'ensemble des programmes.”⁴ Les « émissions à contenu culturel, scientifique, éducatif et de l'information par rapport aux émissions de distraction »⁵ nommées par le CSA de l'acronyme DISC (pour Document/Information/Service/Culture) sont censées composer 40% des programmes diffusés par les chaînes publiques, mais comme le rappelle le Sénat en s'appuyant sur les études du CSA et de Catherine Clément, les résultats sont « mitigés » (ce qui sous-entend que ces objectifs de mission culturelle ne sont pas atteints d'après des mesures statistiques). Au Sénat, en session ordinaire du 27 octobre 1998, le sénateur Jean-Paul Hugot fit l'exposé du rapport de la commission des affaires culturelles intitulé « État des lieux de la

1 Clément, « La nuit et l'été », p. 20.

2 "Au même endroit", p. 7.

3 "Au même endroit", p. 18.

4 "Au même endroit", p. 20.

5 CSA, « L'exposition des programmes culturels sur les antennes de France Télévisions. État des lieux et perspectives. », juillet 2014.

communication audiovisuelle » dans lequel il est écrit : « On pourrait appeler approche modeste et réaliste la seconde façon d'envisager les rapports de la culture et de la communication audiovisuelle [celle des chaînes généralistes publiques]. Il ne s'agit plus de fournir en quantité des programmes de qualité, mais de permettre la découverte, souvent fortuite, au hasard du zapping, de créations culturelles vers lesquelles tel public ne se dirige pas spontanément. Ceci revient à admettre la légitimité d'un manque de goût pour l'opéra ou pour la danse : on espère mettre en contact sans tenter d'imposer un modèle culturel. Dans cette optique, il est essentiel qu'une programmation variée, "Grand Public", attire vers la chaîne considérée le maximum d'audience. Seule une chaîne généraliste ouverte à tous les publics peut remplir cette mission. Inversement, une chaîne thématique à vocation culturelle telle qu'Arte exhale un fumet d'élitisme qui provoque la fuite du public : les films les plus "Grand Public" diffusés sur l'antenne d'Arte recueillent une audience modeste. » Catherine Clément met en exergue dans son rapport ce qu'elle nomme « proverbe, XXI^{ème} siècle » : « La culture dans la grille des programmes ? Elle ne me dérange pas, je la mets la nuit et l'été. » Le constat de cette spécialiste de l'audiovisuel est clair : « Le désamour s'installe. Parfois, il va jusqu'à la haine, au sens où l'entend Freud, l'inverse de l'amour : comme chacun sait, le couple amour/haine agite en profondeur nos affects. "On ne fait pas de la culture, nous, on fait de la TV". Admirable phrase ! Elle oppose deux mondes, et tranche la question. Ou l'on fait de la culture, ou l'on fait de la télé. C'est un antagonisme de principe. Peste ! »¹ L'institution publique, commissaire de la Médiathèque, contraint les médias à faire de la culture que l'on retrouve alors la nuit ou l'été (ou mieux, la nuit en été), dans les dernières pages des magazines, en troisième partie de soirée, dans les dernières minutes des chroniques, en sus, en superflu, en bonus. Par paronomase, je pourrais digresser vers l'anecdote marketing du cadeau bonus des lessives Bonux. En effet, en 2008, le "nouvel album" du groupe de musique culte Kool and the Gang ne fit pas sa sortie dans les bacs, ou alors si, dans ceux à linge, car il était offert dans les paquets de lessive de cette marque. Voilà ce que fait la Médiatique. On l'oblige à faire du culturel, alors qu'à cela ne tiennent, elle se sert de son rôle de médiateur pour subordonner les objets culturels à sa politique marketing. Dare-dare, il faut créer la confusion entre la matière culturelle médiatisée et l'immédiateté économico-culturelle offerte par les médias. En 2010, Jean-Bernard Cheymol et Sylvain Louradour voulurent dénoncer analytiquement le rôle de connotation positive barthésienne joué par l'incorporation des programmes culturels au sein de la grille médiatique d'entertainment. Dans leur article intitulée « Créer un contexte favorable à la publicité télévisée : le rôle de la confusion des genres dans D'art d'art. », l'étude exemplaire des mécanismes d'incorporation du culturel au mercantile médiatique se fait par l'analyse du "programme court" « D'art d'art » présenté par Frédéric Taddei et consacré à la vulgarisation du

1 Clément, « La nuit et l'été », p. 18

patrimoine d'art visuel en une minute et quinze secondes. Depuis 2002, l'émission est hebdomadairement et ponctuellement rediffusée. Même si les rediffusions peuvent répondre au proverbe de Catherine Clément, puisque diffusées en seconde partie de soirée, les premières diffusions interviennent, elles, entre le journal télévisé de 20 heures et le film de prime time, autrement dit à une heure de grande écoute sur France 2, une chaîne généraliste elle même très "écoutée". L'analyse critique de cette émission commence par la citation d'un autre journaliste : « Si le boum des programmes courts à la télévision résulte d'abord d'une logique publicitaire, il existe au moins un programme qui peut s'en défendre, c'est "D'art d'art". » [Alexandre Debuté énonce dans un article au titre pour le moins évocateur de sa conception de bonne stratégie de politique culturelle : « D'art d'art, la culture à petite dose. »] Cheymol et Louradour veulent eux, au contraire, montrer que cette émission est exemplaire pour donner à comprendre la confusion, ou en tout cas l'étroite connivence, entre programmes culturels à vocation pédagogique et publicités. Leur analyse, très étayée, pourrait être résumée par les points suivants. Premièrement, la place du programme court dans la grille est évidente, à l'heure où, d'après eux, le téléspectateur-client de la TV est un « consommateur postmoderne », c'est-à-dire qu'il connaît parfaitement les stratégies médiatiques étant donné le nombre incroyable d'émissions médiatiques se voulant décrypter le médiatique lui-même. Le programme court – "la pastille" selon le langage officiel – est un bon moyen de retenir le "téléspectateur émancipé", d'user de son droit de zapper au moment de la plage publicitaire. Depuis l'écriture de cet article, les lois de financement de la télévision publique ont changé et il n'y a plus de publicités au sens de la séquence après 20 heures. Les publicités des "grandes chaînes" ne sont donc plus synchronisées. Mais l'addition de programmes courts sur France 2 peut continuer son rôle de maintien de l'attention téléspectatoriale, car ces pastilles – comme la météo et comme le film suivant – restent "présentées par" un partenaire commercial dont il faut toujours faire la promotion. Mais continuons à relater leur analyse qui, effectivement, valait d'autant plus lorsque le programme était encadré par des plages publicitaires. Le format de ces pastilles, de ces confettis comme un petit moment dare-dare pour fêter la culture à la TV, permet de confondre dans sa durée, son rythme, son taux de répétition, son nom même et la présence des logo', cette émission avec un spot publicitaire. D'où la confusion entre programme culturel et programme publicitaire et, d'après eux, subordination de la médiation culturelle à l'autopromotion de l'existence du culturel par le médiatique. La présence des émissions culturelles dans la grille médiatique serait une valorisation de la grille toute entière, une sorte d'alibi répondant à la contrainte législative, mais également une valeur ajoutée à l'esprit du média diffuseur. Par la formule « Salut, c'est D'art d'art ! », ou encore « Quoi ? » sorti de la bouche d'un Van Gogh, sourd de s'être coupé l'oreille, par l'humour du détournement non-transgressif propre à la publicité, « D'art d'art »

ferait œuvre de désacralisation de l'acte de médiation culturelle et par là, du culturel lui-même. Les auteurs voient même dans les autres paroles du générique interminable de cette courte émission une référence à la marque Dior, avec « De l'art, j'adore » comme « Dior, j'adore », ou encore une conception de l'art comme « plaisir visuel immédiat sans détours cérébraux » avec « De l'art ? ... mmmh. » Le médiateur culturel Frédéric Taddéï, dans ses textes dont il est le co-auteur, insiste aussi explicitement sur les connivences entre procédés artistiques et procédés publi-médiatiques : pointillisme de Seurat préfigurant les pixels de la TV ; préfiguration des couvertures de magazines de type Vogue dans les portraits de la bourgeoisie par Ingres ; rappel de la carrière de publicitaire de James Rosenquist pour expliquer que les images de l'art ou de la publicité doivent être réussies et efficaces ; confusion entre valeur artistique et notoriété médiatique démontrant, avec l'Angélu de Millet, que les œuvres d'art sont intéressantes quand elles ont réussi, par la médiatisation, à perdurer. Il semblerait que la confusion entre production culturelle et spot publicitaire amène simultanément à désacraliser l'expression artistique et à valoriser l'expression publicitaire en la considérant comme au moins aussi intéressante et créative que l'art, puisque vous le voyez bien, elle procède de la même manière.

Il y a confusion entre l'art et la pub', du coup, il est normal pour la Médiatique de présenter les œuvres culturelles par le biais économique. Les médias donnent une image de la culture comme un monde de "gros sous" et d'enrichissement spéculatif sur "pas grand-chose" ou sur des choses qui nous dépassent, nous, le Grand Public. Dans la nuit du mercredi 19 au jeudi 20 mai 2010, cinq « Chefs-d'œuvre » ont été dérobés au musée d'art moderne de la ville de Paris. Même si l'on peut s'étonner que parmi les tableaux volés, il y eut un "Fernand Léger"¹, ou encore se questionner sur la sécurité de l'institution muséale, ce qui m'intéresse ici, c'est qu'en relatant le fait, les médias aient insisté sur la dimension financière de l'acte délictueux. En effet, même si furtivement, quelques titres d'œuvres et quelques reproductions ont été dévoilées pour illustrer les propos, les journaux, notamment dans leurs gros titres, se sont focalisés sur un prix-chiffre, « pour près de 100 000 euros [?!] », alors que, invendables puisque propriétés d'un musée, ces toiles valent effectivement zéro euro, ou plutôt rien... Elles n'ont pas de prix parce qu'en dehors du marché, et encore une fois – s'il était besoin de le rappeler –, une production culturelle ne vaut que le prix que l'acquéreur veut bien lui donner, sans autre règle que celle de l'offre ponctuelle et contingente. Voilà ce qui contribue à la construction de l'image du monde culturel. La culture est un monde d'argent comme les autres. Ainsi, France 2 persiste et signe en intitulant sa série de reportages sur le prix Marcel Duchamp, accompagnée de documentaires sur des stars de l'art contemporain, « L'art à tout prix ». Ici encore, le monde de l'art est

1 Ce clin d'œil marque le début d'une blague un peu lourde à propos du peintre spécialiste en tubisme parcourant l'ensemble de ce texte.

celui des collectionneurs argentés de l'ADIAF¹ et la pédagogie culturelle médiatée par le maillon médiatique consiste à nous donner à comprendre la valeur artistique mise en relation avec sa valeur économique : "pourquoi cela vaut-il tant d'argent ?" Malgré ce détournement incoercible de tout objet médiaté par les outils et les supports de la politique Médiatique, l'incroyable puissance des médias en font le miroir aux alouettes des productions culturelles espérant attirer le public à soi. Le théâtre français se trouve en mal de fréquentation, il veut booster son sex-appeal culturel, alors on crée la retransmission TV de la cérémonie des Molières ; idem pour la musique classique et "ses victoires". L'immédiat culturel de la télé-vision télématique engage un timing sur lequel n'importe quel événement culturel cherche à se caler, le plus souvent en synchronisant, et parfois en désynchronisant en réaction – mouvement tout aussi tributaire de l'hégémonie médiatique. Les politiques médiatiques ne peuvent pas faire sans la Médiatique, sans la prendre en compte. La Médiatique, c'est du temps, des formes, un conditionnement, une normalisation, une conformation, ou – pour utiliser l'un de ses mots – un formatage. Ainsi, "on" fait tous de la pub' pour notre événement culturel, on diffuse des flyers et on passe difficilement à côté de la rédaction (avec peu de textes et beaucoup d'images pour que cela puisse se lire vite, très vite) d'un dossier de presse, en espérant qu'un jour, on sera invité à la radio locale pour parler cet événement, et en rêvant qu'un autre jour encore, on sera relayé par la TV, la terre promise de la diffusion médiatique massive. Les produits de la Médiathèque se contraignent dès lors, comme les autres, à jouer le jeu des stratégies de communication, et le taux de médiatisation devient le baromètre capable de mesurer la valeur culturelle – si c'est médiatisé, c'est parce que ça plaît, parce que c'est populaire, et donc digne d'intérêt, de médiatisation, etc. –, circulation circulaire de l'information médiatique médiatisant incessamment le même type d'objets, les mêmes formes puisqu'on ne médiatise que ce qui est médiatisable, c'est-à-dire ce qui est déjà médiatisé. La Médiatique sélectionne la *répétition des mêmes*.

Coupure pub' :

« Nous disons oui à tout. / Tu dis oui, je dis oui, nous disons tous oui. / – Tu peux travailler dimanche ? – Oui Patron. / – Tu veux obéir aux ordres ? – Oui chef ! / – Tu veux venir faire du shopping avec moi ? – Oui, oui ! / Bien sûr que oui ! / Tous ensemble : je dis oui à tout. / Oui ! / Qu'est-ce que vous voulez ? De l'amour ? De l'argent ? Du pouvoir ? / Combien de fois avez-vous dit oui ? Cinq, Six, dix mille, oui ! / Vous êtes celui qui dit toujours oui ! / Bougez la tête, de haut en bas, de haut en bas. / Dans votre vie, vous dites tout le temps oui, mais avez vous déjà essayé de dire NON ? / Non au conformisme pour découvrir une voiture qui ne ressemble à aucune autre. »
(Publicité *Le pouvoir de dire non* pour la Citroën DS4, Créative Technologie).

1 Association pour la Diffusion Internationale de l'Art Français.

1. 2. 2. La Culture Pub'

« La télévision n'est pas seulement l'outil culturel le plus puissant, mais un objet de culture en elle-même [...] elle est le lieu d'expérimentation sans commune mesure avec tous les autres moyens culturels. Peut-être vaudrait-il mieux pour dissiper tous les équivoques parler de télévision de création [...] de télévision cultivée et de culture télévisuelle. » Cette déclaration de Thierry Garrel, alors responsable des documentaires programmés par la chaîne thématique et "élitiste" Arte, va me permettre d'essayer de définir en deux points ce que peut être la culture télévisuelle. Je dois néanmoins tout d'abord ré-insister sur la modération à apporter au propos introductif de cette partie. En tant que programmeur de culturel pour la chaîne Arte, Thierry Garrel ne manipule pas à proprement parler le cahier des charges de la politique culturelle dite Médiatique. C'est en cela qu'il peut transformer en synonymes "télévision cultivée", "télévision de création" et ce qui nous occupe ici, la "culture télévisuelle". Dans sa bouche, c'est la voix de la Médiathèque qui s'exprime, ne considérant pas sa forme comme un médium mais comme un médium au sens pictural du terme, devant être médiatée, certes, mais pouvant prétendre à être un opérateur culturel avant d'en être un producteur (cette fois au sens pécunier du terme). Seulement, même si la TV n'est pas comprise comme un médium créatif et artistique, en tant que format spécifique non assimilable à d'autres modèles de sélection, de diffusion et de classement éthique des productions dites culturelles, ou autrement dit en tant que culture, l'on peut parler de culture télé-visuelle ou plus justement de culture Médiatique que je nommerai ici Culture Pub'. Cette appellation par la citation directe du nom d'une émission de TV cultissime, elle-même compilation de retransmissions de productions médiatiques rangées par catégories auto-citationnelles (les publicités faisant référence au cinéma, les publicités évoquant la caricature télématique de nos rapports aux animaux, etc.), se veut déjà exemple essentiel, élémentaire de l'image diptyque de cette culture. Avant d'essayer d'en faire la démonstration, je peux nommer les deux facettes de cette pièce culturelle, ou plutôt nommer ses procédés car je les ai déjà énoncés plus tôt, *la Culture Pub' procéderait télématiquement et télémaquement*. Emprunté au "vieux" terme télématique nommant spécifiquement « l'ensemble des services, autres que les services télégraphiques et téléphoniques, qui peuvent être obtenus par les usages d'un réseau de télécommunication (télécopie, téléécriture, vidéographie, etc.) », énoncer que la Médiatique procède télématiquement est d'abord à lire strictement littéralement comme un retour à l'étymologie de la construction du mot valise de télématique, à savoir le télescope de télé- (préfixe quasiment phagocyté par la télévision et ses dérivés) et de -matique provenant d'informatique. Le médiatique dit alors sa nature multi-supports fonctionnant en réseaux, en réseaux fermés et en

réseaux fermés de télécommunication, dont les écrans privilégiés sont ceux du téléviseur et de l'ordinateur domestique ; la Médiatique, et donc la Culture Pub', fonctionnent télématiquement, à savoir en réseaux où la communication circulaire n'est pas seulement le médium, mais aussi le message.

Ulysse, roi d'Ithaque, et Pénélope ont un fils au nom étrange : Télémaque ou *Télémakhos*, « qui se bat de loin ». Comme souvent dans les mythologies fondatrices des narrations européennes, le prénom de ce fils est prophétique. Celui qui se bat de loin annonce qu'il sera tenu éloigné de son père devant mener ailleurs une guerre. Plus tard, diffusées à travers les âges, « Les aventures de Télémaque » deviendront un roman français de la fin du 17^{ème} siècle écrit par Fénelon. Celui-ci sera repris 18 ans plus tard par Marivaux, dans sa parodie du « Télémaque travesti ». Surréaliste télédiffusion, Louis Aragon écrira lui aussi les aventures de celui qui se bat de loin en 1922. La même année, "l'enfant de la télé-confrontation" prendra place, sous les traits de Stephen Dedalus, dans le roman « Ulysse » de James Joyce. En 1981, l'histoire du fils d'Ulysse sera télétransmise et diffusée sur téléviseur. « Ulysse 31 » est un dessin animé en 26 épisodes, télétransportant l'Odyssée d'Ulysse au 31^{ème} siècle où Télémaque, accompagné de son petit robot humanoïde Nono, devient le personnage principal d'une quête interstellaire visant à retrouver la Terre. De loin en loin, cette Culture Pub' confirme son transport télématique digérant les mythes et pastichant les chefs-d'œuvre. De proche en proche, la réappropriation télématique de la Culture Pub' mélange et confond les narrations légendaires de toutes les cultures et en fait autre chose. Cet autre chose justement semble parcourir l'ensemble des productions de cette culture spécifique, non télématiquement, mais télémaquement, à distance ; à distance, la Culture Pub' mène un combat idéologique. Plusieurs fois déjà, j'ai répété que le public de Médiatique était une clientèle, et même deux fois une clientèle – clientèle de cette politique culturelle mais aussi de l'autre clientèle des médias, à savoir les diffuseurs publicitaires –, ainsi, celle-ci se doit de diffuser des productions faisant force de confirmation d'une idéologie prônant la consommation capitaliste accessoirisée. Ces productions ont donc le plus souvent, en toile de fond, une réalité socio-économique édifiant en habitude le monde normal de ce matérialisme fragmentaire. Télémaquement, de loin, à distance, presque sans le dire tant cela est évident, la Culture Pub' sélectionnée par la politique culturelle Médiatique confirme un mode de vie spécifique, une idéologie : c'est cela son combat.

Passer par l'écran médiatique équivaut à passer de l'autre côté du miroir, être transformé et devenir plus grand, comme l'Alice du pays des merveilles pouvant attraper la clé. Seulement, une fois assez grand pour ouvrir la porte de ce milieu culturel si particulier, pour rentrer dans le monde médiatique, il faut redevenir tout petit, boire jusqu'à la lie la potion du formatage médiatique. Si "les autres" productions culturelles veulent exister par le biais médiatique, celles se voulant médiatiques, ayant d'abord réussi à se grandir en passant du stand up de cabaret

parisien au micro-programme humoristique sur Canal+ par exemple, ne sont alors plus que, télématiquement, une toute petite chose. La télédiffusion médiatique, consécration pour l'extra de cette culture, n'est que le premier échelon de l'échelle sociale de ce monde autonome. Ainsi, au sein du médiatique lui-même, être diffusé par certains canaux, dans certaines émissions, à une certaine place, devient une consécration intra-médiatique, et c'est par la retransmission, la diffusion circulaire de son image dans le giron médiatique, qu'une production de la Culture Pub' accède au statut archétypal de culte. Lorsque les autres émissions TV parlent de vous, vous rediffusent, vous caricaturent, vous analysent ou vous moquent, c'est que vous êtes une émission de TV qui existe pour cette Culture Pub'. Le monde médiatique spécifique nommé PAF (Paysage Audiovisuel Français), par un savant mélange d'estimations audimatiques et de notoriété historique, octroie à certaines émissions le pouvoir de synthétiser la Culture Pub'. Si la TV hertzienne et quelques chaînes acolytes ont inventé leur cérémonie de récompense, les surannées « 7 d'or », nommés ainsi en référence à un magazine de diffusion des programmes TV (Télé 7 jours), le PAF fonctionne quasiment comme une académie informelle. Être invité en star aux « Enfants de la télé », avoir sa marionnette aux « Guignols », devenir une séquence pastichée du « Petit Journal » ou de « TPMP » équivaut à l'adoubement médiatique faisant d'une production une référence. Ne sachant déterminer la naissance de cette Culture Pub' (sinon à y intégrer l'ensemble de l'histoire médiatique), il est difficile de lister de manière exhaustive ce que l'on peut appeler les "émissions médias". Le 3 septembre 2012, Le Parisien, journal médiatique, titrait « Les émissions sur les médias emballent le PAF ». Depuis l'émission d'analyse critique « Arrêt sur images », excommuniée pour anti-jeu par le PAF communicatif, en passant par « Médias le mag » sur France 5, jusqu'à « Telle est ma télé » sur l'une des obscures chaînes inaccessibles de TPS Star : la TV parle de la TV. « Parlez-moi médias » (France Inter) ; « Le grand direct des médias » (Europe 1) ; « L'instant M » (France Inter) ; « Regard sur les médias » (France Inter) ; « Touche pas à mon poste » (D8) ; « Morandini ! » (Direct 8) ; « Les enfants de la télé » (TF1) ; « Le Petit Journal » (Canal+) ; ou encore – toujours synchronisés, même dans leurs choix nominaux – « La semaine des médias » (i-Télé) ou « L'hebdo des médias » (BFM TV) ; à travers le temps et l'espace, les émissions médias, ou plus précisément des émissions diffusées médiatiquement et ayant pour objet de préoccupation les productions médiatiques, sont légion. Il est même quasiment impossible de cerner totalement ce qu'est une émission médias car il est difficile de ne pas prêter ce qualificatif à toute production télévisuelle médiatique tant la rediffusion est un outil omniprésent. À la TV et à la radio, on a le droit aux revues de presse d'aujourd'hui et de demain. À la TV, on rediffuse des "zappings" de ce qu'il ne fallait pas rater hier. Chaque presse écrite a ses chroniques attirés à propos des médias alors que certains magazines sont entièrement consacrés à la TV. Ce jeu de saute-mouton auto-réflexif est une

histoire sans fin. Dans chaque rédaction médiatique, peu importe le support, on peut trouver un référent médias, des spécialistes médias, une équipe de journalistes n'ayant pour objet d'investigation que ce microcosme médiatique et sa culture, la Culture Pub'. Le paysage audiovisuel de France et d'ailleurs (car les médias aiment également rebondir à l'international, de reproductions de formats en comparaisons et en "décryptages") est une cosmogonie autonome, une géographie étendue où le ciel est un reflet de lui-même ; un monde et son image en miroir. Pour continuer à se référer à l'Antiquité, on pourrait voir, si l'on y croyait, un complexe quasi psychanalytique au "fondement" de la Culture Pub', un narcissisme démiurgique où la vacuité des messages est comblée par la démultiplication des pastiches du même. Les médias créent leur histoire autant que les exégèses de celle-ci. Conséquemment, on pourrait comprendre que la politique culturelle Médiatique, en tant qu'établissant un ensemble de critères de qualification et de disqualification culturelle, est une critique de ces productions en vue de leur exposition ; la Médiatique est une Critique. Mais puisque l'une des caractéristiques intrinsèques de cette position critique est la production d'objets-miroirs exposant simultanément une production et son commentaire, on peut considérer que la Médiatique est une Critique et une critique de la Critique. Mais comme toute production culturelle, les critiques de la Critique (celles de la Médiatique également) ont plus de chances d'être partagées si elles sont médiatisées, et ainsi, les médias peuvent devenir le médiat d'une critique de cette Critique autocritique, et ce à n'en plus finir dans ce jeu de miroir aux alouettes télématique. Disons alors plus justement que la Médiatique confirme sa propension au télé ; elle ne montre jamais les choses directement car elle ajoute à la présentation la représentation de celle-ci. Et là où le procédé devient plus compliqué – et non complexe – à interpréter, c'est lorsque l'on entend que les télé-visions annoncent que, par ce télématique auto-réflexif, elles réduisent justement la distance d'avec leur clientèle.

Pris dans l'omniprésence de la déclaration de leur dévoilement, les médias se font les chantres d'une sorte de poïétique révélée et introduisent alors une lucidité bouleversant toutes les spéculations des politiques culturelles : la place du "télé-spectateur émancipé", la place du public de Médiatique, la place du public-clientèle se joue dans un entre-degré, une entre-politique, une ancre insondable à priori, celle du 1^o1/2. Mais laissons cela pour l'instant et revenons-en tout d'abord au jeu télématique responsable de cela. L'une des caractéristiques de cette Culture Pub' est sa paradoxale affirmation d'être productrice d'une culture dont la spécificité serait d'être anti-intellectuelle. La manifestation revendiquée d'être un vecteur de cultures populaires, voire de la culture populaire, se fait en opposition à ce que l'on y nomme l'intellectualisme. Il va presque sans dire tant la caricature est entendue que ce qui est nommé intellectualisme renvoie à ce qui a trait à la culture légitime – principalement Médiathèque – comprise comme savante et académiquement inscrite dans une histoire "ancestrale", patrimoniale, reléguant la

Culture Pub' à son projet d'entertainment compris comme machine de l'usine à rêves de la société des loisirs. D'abord issu de l'ancien français *entretenement*, le mot anglais *entertainment*, qui fait actuellement partie du lexique de la langue auxiliaire véhiculaire du monde télé-communicatif, signifie étymologiquement « entretenir ». À se souvenir des paroles de Patrick Le Lay, on comprendra que ce "projet" de la Médiatique ne doit pas être traduit par distraction mais plutôt par amusement, amusement séducteur afin de faire durer, d'entretenir le temps de téléspectature. La Médiatique se veut produire de l'entertainment amusant, entraînant, et il est convenu pour la critique de cette Critique comme pour l'autocritique positive de celle-ci, que les médias produisent du divertissement. Et justement, ce divertissement n'est pas celui intellectualisé par les lourdeurs de la culture savante, il n'est pas compris comme une vaine tentative de repousser la conscience macabre de l'existence humaine. Si la TV ou les écrans "systématiquement exploités par Windows" peuvent être comparés à des fenêtres ouvertes, ils ne le sont pas sur la rébarbative et culturelle histoire albertienne, mais effectivement sur autre chose, en réaction à cette pesanteur culturelle. Il n'est donc pas rare mais plutôt quotidien (ce qui me défait de l'obligation de la citation précise) d'entendre des animateurs TV déclarer, à la suite d'une référence "un peu trop culturelle", un peu trop savante, en tout cas pas assez télématique, c'est-à-dire ne se référant pas assez à ce qui est déjà médiatisé : "là, je pense qu'on a perdu la moitié des téléspectateurs" ; "ne zappez pas, on est aussi là pour rigoler" ; "avec ça, tout le monde va s'endormir" ; "c'était la minute philo" ; "on se croirait à l'école" ; etc. La Médiatique est télématique et en cela, par la répétition du même, de *best-of* en bêtisier et en zapping, la Culture Pub' s'oppose à une conception idéaliste de l'histoire que l'on pourrait dire hégélienne. La Culture Pub' ne s'inscrit pas dans une conception de l'histoire finalisée progressant vers une fin de l'histoire. Elle ferait plutôt suite à une construction marxienne rompant la linéarité historique avec et par les conditions socio-économiques. Pour décrire la conception historique postmoderne de la Culture Pub' dans laquelle la Médiatique épanouit sa régence, il est peut-être intéressant d'invoquer une sorte d'épistémè que l'on pourrait nommer actuelle, car bien plus que moderne, c'est la répétition de l'actualité qui fait son histoire omniprésente. L'histoire de la Culture Pub' résulte de la construction de nouveaux rapports de production culturelle, d'une révolution des moyens de cette production, de cette télécommunication productive semblant offrir au public la possibilité de modifier son rapport aux productions culturelles. Le public, en tant que client peut choisir et ainsi se prendre pour un coproducteur. La Culture Pub' est non idéaliste car non finalisée, mais si cette culture est post-moderne au sens de Lyotard, au sens de vase clos aux références particulières sans cesse répétées, où la ligne finalisée se serait infléchie pour se mordre la queue, sans "fin" et circulaire, elle est surtout post-matérialiste au sens où l'instauration de nouveaux rapports de production culturelle n'engage ni révolution économique, ni

lutte des classes, si ce n'est dans la hiérarchisation quantitative entre productions dites populaires et productions dénoncées à l'inverse comme élitistes. La Culture Pub' est un statu quo sans révolution faisant du matérialisme contre-idéaliste un matérialisme concrétisé, accessoirisé et consommable.

La Culture Pub' a donc ses figures cultes, ses références faisant autorité et définissant les modèles à suivre. Au panthéon de la Culture Pub', on trouve une œuvre cinématographique culte : « Star Wars ». Le cas est intéressant car, diffusée en deux trilogies, l'on pourrait aisément classer cette réalisation cinématographique hors du modèle Médiatique. Mais ce qui est significatif ici, c'est plutôt de parler de la "Star Wars production" qui, avec son logo, sa typographie et son iconographie, a largement dépassé le cadre narratif de l'épopée science-fictionnelle, du *space opera* se déroulant "dans un temps et des lieux forts lointains". Résumée, *kitchisée* au point d'être devenue une référence littéralement évidente (à savoir que l'on n'a même plus besoin d'avoir vu pour connaître), il est d'ailleurs toujours aussi étonnant de découvrir de nouvelles personnes n'ayant jamais vu cette saga, ou pire, ayant vu "un film, une fois, je ne sais plus trop..." Seulement voilà, cet étonnement n'est pas le mien mais celui de la Culture Pub' produisant justement des histoires où l'intrigue consiste à découvrir que l'un des personnages protagonistes n'est pas "comme nous", qu'il ne "vit pas dans le même monde" car il n'a jamais regardé « Star Wars » par exemple¹. Un petit personnage vert et vieux aux grandes oreilles pointues "à l'envers parlant non pas, mais un autre sens, un autre point de vue seulement utilisant pour les choses, avec sagesse, approcher", des "sabres" lasers ressemblant à des néons dont les bourdonnements varient au rythme des mouvements du combat de Jedi, une grosse peluche aux allures de Big Foot s'exprimant par grognements, de mignonnes petites peluches mignonnes nommées Iwoks, une princesse au nom de Leïa coiffée d'escargots de pâtisserie, une étoile de la mort, un nom : Skywalker, deux thèmes musicaux et surtout un personnage tout en noir avec une voix de respirateur artificiel nommé Dark Vador énonçant la réplique culte : « Luke, je suis ton père. », et voilà, c'est cela le combat de stars des temps actuels et de la Culture Pub'. Floquée sur des textiles de toutes formes – pulls, chaussettes, t-shirts, peignoirs de bain, slips, draps, etc. –, en figurines, en bandes dessinées, en dessins animés, en "version Walt Disney" et surtout en clin d'œil omniprésent en tant qu'archétype de science-fiction de rébellion républicaine ou même de manifestation de chef-d'œuvre de la "culture populaire", la marque du produit « Star Wars » est une figure majeure de la Culture Pub', consommable en dehors de son contenu, par sa seule image de référence médiatique. Quand on sait que la monade, le terme métaphysique désignant l'unité parfaite, absolue, la substance essentielle de toute chose

1 Par exemple, dans l'épisode 1 de la saison 4 de la série TV « How I Met Your Mother », l'un des personnages déclare : « Elle n'a jamais vu la Guerre des étoiles ?! Ted, les seules personnes qui n'ont jamais vu ce film sont les personnages dans la Guerre des étoiles ! C'est parce qu'ils la font Ted, c'est parce qu'ils font la Guerre des étoiles ! »

composant ce monde indivisible, est repris par le genre science-fiction pour désigner une architecture à l'échelle démesurée, sachant entre ses murs contenir une civilisation toute entière et être vecteur "d'énergie", l'on comprend pourquoi la Culture Pub' peut-être désignée comme monadique et comment « Star Wars » mais également « Dallas », « Star Trek », « Friends », « Les feux de l'amour », « Law and Order » et consorts sont des éléments énergétiques diffusés à travers tout l'organisme producteur de Culture Pub'.

Le 7^{ème} épisode de la 6^{ème} saison (ou autrement dit le 86^{ème} épisode) de la série animée South Park intitulé « Les Simpson l'ont déjà fait » est sans aucun doute didactiquement exemplaire pour donner à comprendre que l'originalité est une considération qui n'a pas lieu d'être en termes de création et que, selon mon interprétation particulière, il faut construire ses créations sans se soucier du fait que d'autres aient déjà fait semblablement. Mais pour ce qui nous intéresse ici, on peut remarquer que cet épisode en particulier est une description exemplaire du fonctionnement de la Culture Pub' télématique. Dix épisodes de cette autre série culte de la Culture Pub' que sont « Les Simpson » sont rejoués jusqu'à l'échec – la révélation de leur non-originalité, du "on ne peut pas faire ça car les Simpson l'ont déjà fait" – dont deux étant, déjà chez les Simpson, des citations de deux autres colonnes du temple de la Culture Pub', à savoir la série de films « Bad Boys » et la série TV « La quatrième dimension ». La série télévisée « How I met your mother » est également un exemple exacerbé de cette télématique. En plus de reprendre le format dit de soap inventé par le modèle Médiatique dont les rires pré-enregistrés sont sans doute la manifestation la plus ostensible, il est facile de comparer la situation narrative et les intrigues de cette production avec celles de la série télévisée « Friends », autre monument du genre. On y retrouve le même genre de caractères, la même situation d'amis trentenaires face à leurs soucis sentimentaux quotidiens. Comme « Friends » le faisait déjà, « How I met your mother » est auto-référencée, elle fonctionne en vase clos télématique puisqu'elle fait très régulièrement référence à des éléments extra-narration interne, c'est-à-dire à d'autres objets médiatiques, une autre série TV par exemple, ou à elle-même en tant que série existant comme objet télévisé, indépendamment de la narration. Cette série se met également en relation, en réseau avec des médias externes à la TV servant alors de relais à cette inscription. Ainsi, un site internet et deux livres (le Bro's Code et le Playbook), éléments fictionnels de la production, ont été publiés sur la toile et en version papier, mélangeant instantanément la production culturelle et ses objets dérivés. Dans ce mélange entre vie médiatique hors production culturelle et vie médiatique intra-production, le personnage de Barney Stinson est exemplaire. Celui-ci fut nommé par le magazine Entertainment Weekly en juin 2010 comme l'un des 100 plus grands personnages de ces 20 dernières années. Neil Patrick Harris, l'acteur jouant Barney Stinson, a été un enfant star de la TV de 1989 à 1993 (sans compter les années de rediffusion à l'international) en

incarnant le rôle du jeune docteur Douglas Howser, alias Doogie, diplômé de médecine à l'âge de 14 ans et exerçant à l'Eastman Medical Center de L.A.. Bien entendu, dans la série « How I met your mother », Barney Stinson déclare par exemple détester les enfants stars sur le retour ou encore emploie un enfant pour jouer le rôle de son fils, dans une mise en scène pastichant le salon et le scénario d'un épisode de « Madame est servie ». Barney Stinson est un personnage collectionnant (outrageusement aux dires de la morale de cette série) les conquêtes féminines. Et après la première saison de cette série, cela devient même le caractère principal et le leitmotiv de ce personnage et de ses narrations. Justement, un an après le début de la série, après la première saison, Neil Patrick Harris déclara dans le magazine « People » son homosexualité, contrastant tout aussi outrageusement pour son agent d'alors avec son rôle fictionnel. À cette époque, en 2006, il déclara être en couple depuis deux ans avec David Burtka avec qui il est marié depuis septembre 2014. Ce David Burtka, lui-même acteur à Broadway et dans « Les Experts », est devenu, en 2007, chef cuisinier et jury permanent d'un télé-crochet de cuisine pour lequel Neil Patrick Harris fut une "guest star" médiatique. Scooter, le personnage très ponctuellement interprété par David Burtka dans « How I met your mother », amoureux transit de l'une des amies de Barney Stinson, devient cuisinier d'une cantine scolaire. La Culture Pub' joue des résonances, des échos, voire des reflets entre les différentes sphères de la vie médiatique ; elle est télématique. En 2014, les médias ont fait réapparaître Bill Cosby, pseudonyme permanent de William Henry Cosby Junior, auteur, producteur, scénariste, compositeur et réalisateur américain spécialement de et pour la TV. Les médias m'ont rappelé qu'en 2006, Bill Cosby fut accusé d'abus sexuels et de viols pour lesquels il a obtenu un non-lieu. Mais huit ans plus tard, treize autres femmes l'accusèrent de les avoir droguées puis sexuellement abusées. En 1969, Bill Cosby fut le premier noir américain à créer une sitcom où tous les acteurs étaient noirs (selon la dénomination courante américaine) : « The Bill Cosby Show ». Cette année-là, Bill Cosby commença à créer la confusion entre lui et son personnage, ce qui confirmera avec la série aujourd'hui culte nommée, non pas du patronyme de la famille représentée (les Huxtable), mais du sien : « The Cosby Show ». C'est l'histoire d'un médecin gynécologue (et par anticipation, nous comprendrons aisément l'ambiguïté que cela créera médiatiquement) et de sa petite famille au sein de son foyer agité mais heureux. Par le truchement de Cliff Huxtable, Bill Cosby incarne un modèle de père de famille. Fort de ce rôle de patriarche pédagogue, le créateur de la série, Bill, obtint en 1976 un doctorat en éducation, se servant pour sa thèse du dessin animé dérivé du « The Cosby Show », le « The Cosby Kids », vendu comme outil d'apprentissage. Aujourd'hui donc, difficile de séparer le personnage civil du personnage fictif, ce qui engage les médias actuels à juger les accusations de viol au regard de l'image médiatique de Bill Cosby, c'est-à-dire comme si Cliff, le père de famille gynécologue, était accusé

de ces crimes. Cela n'est pas sans rappeler, au moins par clin d'œil, la confusion suggérée plus tôt entre l'image de John Keating et celle de Robin Williams, que l'on pourrait comparer à celle confondant l'image de Jennifer Aniston et celle de Rachel Green, et à tant d'autres rôles puissamment télématés par la politique Médiatique. Télématiquement, la Culture Pub' peut être comparée à un jeu de saute-mouton où cheptel et clientèle sont manifestement confondus, afin d'assumer, décomplexée, son rôle culturel anti-culturel pris en charge par la TV divertissante et populaire.

Je ne l'ai absolument pas vu mais j'ai visionné plusieurs fois sa bande-annonce, le film « Les Francis », sorti dans les salles obscures françaises en 2014, me permet d'éclairer encore un peu plus cette omniprésence télématique. Il va sans dire que cette production d'entertainment, même cinématographique, n'est pas du cinéma mais une production cinématographique. La narration est introduite par Seb, se nommant DJ Alpha et faisant instamment référence au processus de médiatisation : « DJ Alpha, j'sais pas si avez déjà entendu parler. » Les références télématiques sont systématiques, ainsi, sans commentaire ni argumentation particulière, je vais en faire la liste ici. Les deux gendarmes arrêtant les quatre personnages principaux sont deux acteurs de la TV, humoristes de l'émission de pastiche médiatique nommée « Palma Show ». Parmi les acteurs principaux, on retrouve Medi Sadoun, interprétant ici Mehdi, révélé au Grand Public, médiatisé par le programme court humoristique « Kaïra shopping », d'abord par les canaux de YouTube puis ceux de Canal+, ainsi que par la publicité en "featuring" avec Eric Cantona, dans un pastiche de sa propre émission. Fort de ce succès médiatique, Medi Sadoun œuvre dans le cinéma télévisable et s'est notamment distingué dans le film « Kaïra » ou dans le film « Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ? ». Héros parmi les héros, Jeff, joué par Lannick Gautry, est également un visage connu de la TV des années 2000. Thomas VDB (jouant Seb) est aussi un personnage du PAF, oscillant entre Canal+, MTV et Le Mouv'. Thierry Nevic joue "le méchant" corse, clanique et patriarcal, ce qui ne peut être qu'une référence directe à son rôle de Jean-Michel Pauli, protagoniste de « Mafiosa, le clan » entre 2006 et 2012. Les héros font du camping, ils annoncent « Du camping ; vous avez kiffé le film ou vous m'avez pris pour un berbère ? ». La sœur de notre méchant corse, celle qui joue « le canon », est incarnée par Alice David, médiatisée dans la série TV « Bref » en tant que « la fille » ou « la belle ». La description des paysages corses sous la pluie permet aux personnages de citer le film populaire « Braveheart », par comparaison erronée d'avec l'Irlande. Lorsqu'ils se retrouvent tous en combinaison aquatique pour faire du kayak, l'un des personnages se compare à « Candeloro », personnage sportif médiatique et animateur TV, ce à quoi il ajoute l'interdiction de photographier pour éviter d'être médiatisé par Facebook. Lorsque dans la rivière, ils se font canarder par les Corses, l'un des personnages s'exclame : « Putain les mecs, c'est délivrance », en référence au film de 1972, « Délivrance » qui, notamment grâce à son joueur de banjo au visage monstrueux, est une référence

des plus habituelles dans la monade télématique de la Culture Pub' (du « Projet Blair Witch » à « La classe américaine » en passant par « Big Fish » [film citationnel], « Indiana Jones », « South Park », « Highlander », « Shrek 4 » ou encore « Les Simpsons »). Jenifer, première gagnante du télé-crochet de TF1 « Star Académie » et jury de l'émission du même genre, « The Voice », joue son premier rôle dans ce film. On retrouve Jib Pochier, le "nain" de « Kaïra shopping ». « Allez viens gamin, c'était pour rire gamin. », le film belge « C'est arrivé près de chez vous » est ici médiatiquement *kitchisé*. Arrivés dans une bergerie, les personnages s'esclaffent « C'est 30 millions d'amis ici ! » (en référence au nom d'une émission TV) puis « C'est The Voice ! » une fois que l'une des brebis eut bêlé. Deux chiens, un noir et un blanc, apparaissent dans la bande-annonce et sont nommés Omar et Fred : « – Omar, c'est le noir. – Non, c'est le blanc. », le procédé humoristique tenant à l'inversion de la chromatique attendue en référence aux deux stars personnages de la TV (et en particulier du « SAV des émissions », une émission sur les autres émissions où prénoms des personnages et prénoms des acteurs se confondent). La bande-annonce se termine, alors que l'un des personnages, affamé, cherche subsistance en forêt, un de ses compères lui dit : « Hé, on n'est pas à Koh Lanta ! En Corse, 'y a pas de manioc, 'y a que des maniaques. » Du 22 mars 1995 au 16 mai 1997 eut lieu la première diffusion de la série TV « Sliders, les mondes parallèles ». Cette histoire de science-fiction nous fait suivre un groupe de quatre personnages, des "sliders" (comprenez des « glisseurs »), pris dans une quête-odyssée pour retrouver le chemin de leur Terre, passant de monde parallèle en monde parallèle. Ce qui me semble intéressant ici c'est de considérer la narration non comme une glisse d'uchronie en uchronie, de monde différent en monde différent, mais plutôt de caricature télématique en caricature télématique ; le pastiche de genre est l'une des manifestations courantes de la télématique. Ainsi, avec « Sliders », on glisse dans un fragment de Culture Pub' de 44 minutes, dans un film de guerre froide, ou dans un péplum, dans un western, dans une science-fiction rétro-futuriste, etc. La télématique remet en jeu indéfiniment ses propres caricatures et engage dès lors le télé-spectateur à ne plus vraiment pouvoir regarder une de ces productions – et par extension et phagocytage sans doute, n'importe quelle production culturelle – au 1^{er} degré, sans référence télé. « Palace » est une série TV diffusée pour la première fois en 1988 par les antennes de Canal+. Culte par ses séquences (Palace réclame ; Labo Palace ; Le professeur Rollin a toujours quelque chose à dire ; Soyez Palace chez vous ; Brèves de comptoir ; etc.) et par sa distribution (François Morel ; Jean Carmet ; Valérie Lemerrier ; François Rollin ; André Dussollier ; Jean Yanne ; Pierre Arditi ; Jean-Marie Bigard ; Roger Hanin ; Pierre Mondy ; Alain Chabat ; Gérard Lanvin ; Daniel Prévost et bien d'autres qui souvent sont passés par les médiatisations TV pour produire leurs objets culturels), l'un des passages mémorables de cette série, faisant à présent partie de la Culture Pub' télématique au point d'être autonome de son œuvre

originelle, est celle dite "Appelez-moi le directeur". Un client tatillon ne supportant "même pas" de retrouver le postiche du cuisinier dans son potage, fait systématiquement appeler le directeur pour se plaindre de l'inadmissible faiblesse des prestations du palace. Le directeur trouve toujours une explication aux manquements qualitatifs flagrants de son établissement, faisant passer cela pour des services exceptionnels supplémentaires, une valeur ajoutée, un plus. À partir de 2005 et jusqu'en 2014 au moins, la société commerciale d'assurance MAAF a repris et digéré cette séquence. Elle a "actualisé" les décors et les costumes du palace tout en préservant l'excentricité colorée d'origine et elle fit rejouer aux acteurs leur propre rôle, le client mécontent pour Marcel Philippot et le directeur pour Philippe Khorsand. Le pastiche de la MAAF poussa la déterritorialisation de la production culturelle humoristique jusqu'à faire rejouer d'autres acteurs de la série originelle comme Eva Darlan, Daniel Prévost ou Laurent Gamelon (après le décès de Philippe Khorsand, c'est d'ailleurs ce dernier qui reprendra le rôle du directeur). Comme dans la série, dans la publicité, le client est mécontent (ici de l'assureur et non du Palace) et fait appeler le directeur qui, cette fois – et c'est là la perte de tout le ressort humoristique – ne trouve pas une raison absurde à un manquement, mais déclare la réelle efficacité des offres de l'assureur commercial. Invariablement, la phrase de clôture de la séquence humoristique est reprise : « Je l'aurai un jour, je l'aurai ! » Ainsi, la télématique est capable de tout digérer mais comme nous venons de le voir, elle ne le fait pas sans fin, elle le fait toujours afin de remplir sa tâche économique. C'est ainsi qu'au procédé télématique s'ajoute le télémaquement.

En 2011, un peu toute l'année, c'était l'été dans un spot TV. Dans cette publicité, une vingtaine d'amis se retrouvent dans un jardin baigné de soleil, à l'arrière d'une petite maison à colombages, un pavillon tout de même réalisé dans les règles de la mode actuelle des lotissements, soigneusement crépi et affublé de jolis petits volets de bois. Une séance de barbecue est en cours et, dans ce monde où tout à l'air propre alors que nous arrivons *in medias res* au cours du repas, le barbecue ne fait ni flammes, ni fumée. Des enfants jouent dans l'herbe et on a dressé la grande table sur la terrasse. Nos grands enfants, les ado', nous font le plaisir d'être là, et parmi les adultes, on retrouve (même si l'expression est abusive puisque anticipatrice) trois visages bientôt familiers que l'on nommera N°1, N°2 et N°3. Un dialogue s'installe :

« Un ado' – Moi je dis halte à la dictature et vive le rock'n'roll. Il faut prendre le pouvoir.

Un autre personnage [plus âgé, calvitie, lunettes sur le bout du nez et accent du sud-ouest] – Mais on t'a pas attendu mon vieux !

N°1 – Tssst... Hé [à voix basse], on fait partie du réseau.

N°2 [toujours à voix basse] [avec une femme sur ses genoux] – Le réseau MMA.

N°2 et sa femme – Le réseau MMA !

Les membres du réseau – Chuut !

Un autre ado' [plein de tension, la gorge nouée par la nécessité d'en savoir plus] – Et alors ?

N°3 [revenant du barbecue] – Chez MMA, c'est nous les assurés qui avons le pouvoir

N°1 – C'est nous qui décidons des prix.

Tous ensemble – MMA l'a fait ! MMA l'a fait ? MMA l'a fait ! Eh oui... c'est qui les clients ? C'est nous ! »

MMA, « c'est le bonheur assuré », c'est « zéro tracas, zéro blabla ». Pas de longs discours, chez les assureurs, on est décomplexé et on assume totalement la comparaison d'un réseau de clients desquels on profite pour faire des profits, d'avec un réseau de résistance politique à je ne sais quel système de domination. Voilà ce qu'offrent, sans aucun doute avec humour vu l'idiotie du projet, les adultes à leurs jeunes en mal de rébellion, ce qui est attendu à leur âge, en tout cas d'après les stéréotypes pointés par ce spot. Mais disons que cela est entendu. L'organisme commercial proposant des assurances ne peut espérer réellement faire croire à qui que ce soit qu'elle agit en dehors de finalités capitalistes financières. Néanmoins elle veut battre le pion du jeu capitaliste exacerbé, enfant d'Adam Smith et de sa main aveugle où la règle entend faire comprendre que la compétition de chacun avec tous les autres est le salut du collectif. Les assureurs actuels préfèrent s'appeler mutuelles, quitte à être confondu avec un organisme de la sécurité sociale, public. Pour me permettre encore une citation cinématographique au sein de cette partie médiatique, je pourrais dire que ces assureurs actuels laissent entendre que, comme le John Nash¹ dans le biopic « Un homme d'exception », ils ont été touchés par la grâce illuminatrice du capitalisme néo-capitaliste, néo-conservateur, post-quelque chose et néo-autre chose, ou autrement dit coopératif et compassionnel ; la concurrence devant être comprise au sens littéral de concourir, à savoir courir ensemble. Mais ce que la TV nous apporte ici, avec les pub' MMA, c'est bien autre chose que le combat au corps à corps de la promotion commerciale habituelle. Ils veulent nous vendre des contrats d'assurance, c'est clair et sans ambiguïté, ils sont là pour vendre leurs biftecks, leurs brochettes, mais télémaquement, à distance, un autre combat est mené. En tant que publicités, les spots « zéro tracas » de MMA ne se veulent pas transgressifs, encore moins créateurs d'images sociales, et croient ainsi faire avec ce qui est normal. Depuis près d'une quinzaine d'années, les téléspectateurs peuvent suivre une saga, celle du héros, N°1, qui a multiplié les avaries et autres problèmes de santé sans s'engager dans le réseau MMA, alors que ses amis N°2 et N°3 n'ont eu de cesse que de lui conseiller d'y souscrire. Pour exposer les péripéties de la vie quotidienne que l'assureur se propose de pallier, les scénaristes ont dû inventer des situations initiales, une toile de vie habituelle aux trois protagonistes et à leurs famille, amis et collègues afin que l'identification d'avec le téléspectateur moyen soit des plus immédiates. Attention, cette saga de

1 "Dans la vraie vie", John Nash est un mathématicien et économiste ayant été gratifié du prix Nobel d'économie en 1994 pour ses travaux à propos de la théorie des jeux et notamment le concept dit de l'équilibre de Nash, une loi économique selon laquelle une fois les stratégies connues, il est profitable à tous les concurrents de s'entendre et de ne pas en changer.

spots publicitaires ayant cours depuis 2001 fait preuve de multiples ressorts humoristiques et autres effets comiques affirmant une certaine volonté de mise à distance des situations exposées vis-à-vis de la "vraie vie". Néanmoins, cela passe presque exclusivement par des jeux de mots ou par la gestuelle des personnages principaux, et ainsi, les décors, les costumes, les situations et les relations sociales construisant l'environnement de l'action se veulent, eux, tout simplement normaux. L'exposition de cette normalité médiatisée est évidemment normative, et c'est cela le combat à distance de la Culture Pub', l'exposition d'un mode de vie normal permettant l'épanouissement du néo-matérialisme concrétisé et accessoirisé, de l'idée néo-conservatoire au sein des habitudes quotidiennes. Ainsi, télémaquement, au travers de la saga MMA, on comprend que c'est en couple, avec sa femme, que l'homme doit vivre, qu'il a des amis mâles et que les femelles se fréquentent conséquemment amicalement. On comprend également qu'au sein de ces relations amicales, il est de bon ton de moquer l'autre à propos de sa relation maritale inextricable, "jusqu'à ce que la mort vous sépare". On comprend qu'entre hommes, on se soutient, on va se chercher à l'hôpital s'il le faut, mais que si l'on offre des fleurs, c'est comme des hommes, c'est-à-dire sans s'y attarder, sans même vraiment les regarder, presque en les jetant sur les genoux de son ami en chaise roulante. MMA nous donne à voir la maison normale, les vacances normales, la famille et ses animaux domestiques normaux, et même les conversations normales à propos de nos rêves et de nos rêves de retraite. Ensemble, ils font du foot', de la pétanque, du vélo, du ski, ils mangent de la fondue savoyarde et vont même une fois au musée, alors gardé par un vigile "noir", normalement. Télémaquement, la Culture Pub' est le vecteur confirmatoire du mode de vie normal et, encore une fois, permet au mieux la tenue de l'économie, des "règles de la maison", que je nommerais *Idéodom* : idéologie dominante et domestique néo-conservatrice à la sauce compassionnelle humaniste et ouverte d'esprit... un vrai feu d'artifices de bons sentiments. Le combat à distance de la Culture Pub', c'est la mutation des meubles (des accessoires que l'on peut déplacer) en immeubles, en architectures figées faisant passer les modes vestimentaires en une mode, voire en un mode. À distance, télémaquement, la Culture Pub' met en images l'habitude, ce que l'on fait "machinalement, sans réfléchir", un habituel poussé jusqu'à l'habitus (non bourdieusien) signifiant "auto-restriction par prétention sociale grégaire".

À notre première coupure pub', nous avons redécouvert le texte énoncé en voix off de la publicité pour un rasoir de la marque Philips au slogan enthousiasmant : « Self expression », traduit en français publicitaire par « Exprime ton style » (à l'aide d'une tondeuse). Le "format *edit*" de cette publicité de 30 secondes nous fait découvrir la vie de trois hommes. Chacun commence par se servir de sa tondeuse à barbe (ou torse) puis sort de chez lui pour expérimenter dans la ville la confrontation d'avec la multitude normée. « Express yourself everyday », telle est la devise de ce rasoir éthique et créatif. Ainsi, d'autres vidéos poursuivent, à la TV

ou sur le Web, ce spot publicitaire. Pour chaque homme particulier suivi, une vidéo-interview laisse s'exprimer en profondeur toute la singularité de l'homme. Les déclarations y sont évidentes : « j'aime bien multiplier les façons de m'exprimer » ("y compris quand je me rase le visage ou le corps"). Parmi les personnages, on suit deux artistes urbains. L'un fabrique de petites sphères-yeux (« Timm Schneider de Frankfort ») qu'il dispose par deux dans des endroits incongrus pour donner vie à la ville et à la vie. L'autre (« Matt Mili, membre de Guerilla Gardening de Brooklyn, NY »), pour les mêmes raisons sans doute, fleurit les endroits abandonnés et enlaidis par l'indifférence quotidienne (les voitures abandonnées, les endroits de décharge). On entraperçoit également un homme, travailleur du tertiaire, s'ennuyant avec ses collègues travailleurs financiers. Mais lui ne manipule pas seulement des billets, il les plie, il en fait des origamis (puisque'il est asiatique et que, télémaquement, les médias sont toujours confirmatoires de l'*Idéodom*), transformant les rectangles de papier en petites marionnettes rigolotes à partir des visages floqués dessus. Mon préféré (« Jeremy White, sign-spinner de L.A. »), l'exemple absolu de l'absurdité idéologique de la Culture Pub', est le premier des hommes que l'on suit. Même si cela n'est pas dit, il est ce qu'on appelle un "homme-sandwich", il porte une pub' à un carrefour, une flèche de carton aux dimensions approximatives de 1,2 mètre par 0,6 mètre incitant à acheter une automobile – ce qu'il propose aux automobilistes puisque cette société a pour habitude d'être tautologique. Il est donc employé à réaliser l'une des tâches sans doute les plus stupides de ce monde du travail néo-matérialiste et ce que nous donne à voir et à comprendre la Culture Pub', c'est qu'il peut se contenter de continuer à jouer ce rôle tout en vivant sa créativité, tout en s'exprimant : il est libre, il est émancipé et ne brandit pas simplement son panneau, il danse avec lui, il consomme (au sens du perfectionnement) sa pratique de promotion de la consommation au sens néo-matérialiste. Voici les codes que la Culture Pub' se propose de casser, voilà ce qu'elle nous dit : continuez à être des forces de confirmation, des forces positives du système dominant en pensant qu'il fonctionne en dehors de vous et limitez-vous à des micro-actions, des micro-ambitions, des petites pastilles posées çà et là, tel le frétillement d'un poisson sur la berge ; exprimez que vous respirez encore un peu de votre côté. Car « exprimez-vous vous-mêmes tous les jours » est sans doute une invitation sous-entendue à ne pas se réunir pour l'expression, à ne pas la rendre chose publique, politique. En achetant tous le même rasoir, vous serez sans doute indépendant. Télémaquement, la Culture Pub' fait aussi autre chose qu'inscrire le monde dans la normalité. Elle essaye également d'inscrire les produits normaux proposés à la vente (des voitures par exemple) dans l'exceptionnel, dans l'idéal désirable absolu et ce, finalement, en rabattant ses idéaux, en laissant entendre que par l'acquisition de ces fragments matériels de technologie automobile par exemple, l'on contribue à la construction d'un monde meilleur. La Culture Pub' combat à distance pour faire triompher un

*idéalisme matérialisé*¹. En 2010, la nouvelle Audi A8 est de sortie : « La technologie c'est comme l'art, l'ultime expression d'un savoir-faire. La technologie exprime une façon de penser. Innovante et créative, la technologie est un art. » En 2010 toujours, c'est cette fois l'enseigne automobile Lancia qui s'exprime : « On peut construire des murs pour diviser les villes, les nations, les peuples. Mais il est impossible de construire des murs pour séparer l'homme de sa liberté, parce que la liberté trouve toujours son chemin... pour la Paix. Ce film est dédié à Aung San Suu Kyi, toujours prisonnière derrière un mur de silence. » Avec à l'image, presque derrière cette voix off, sortant d'une voiture ou très proche d'elle, souriant, les prix Nobel suivants : Muhammad Yunus (2006), Mikhaïl Gorbatchev (1990) et Lech Walesa (1983). Et pour dire l'absence du prix Nobel (1991) auquel le "film" est dédié, on ouvre la portière arrière d'une voiture sur une banquette vide... et la voiture devient le bélier détruisant et traversant le mur de l'entrave, accompagnée de colombes et de violon. Notre deuxième coupure pub', la publicité "réapprenant à dire non", promeut la Citroën DS4. Les commentaires sont superflus. Je peux simplement rappeler la dernière phrase de la publicité : « Non au conformisme pour découvrir une voiture qui ne ressemble à aucune autre. », et c'est là, après une vidéo hybridant les codes des magazines de mode des années 2010 avec un clip vidéo de pop' musique, que l'on découvre la fameuse voiture reconnaissable comme telle en clin d'œil puisqu'elle ressemble absolument à toutes les autres. C'est une automobile sans aucune extravagance formelle, conforme.

Serge Freyrier est le rédacteur d'un blog intitulé « La stratégie du poulpe, le blog qui a les bras longs ». Un blog sans thématique ou sujet particulier, se voulant polyvalent et capable de « s'infiltrer » avec une « prudence avisée » un peu partout pour décrypter l'actualité et finalement surtout l'actualité médiatique. À droite des articles publiés, on retrouve des photos de ce Serge avec des stars médiatiques rencontrées çà et là dans Paris, dans des salons du livre ou dans des festivals, accompagnées d'aphorismes humoristico-socio-philosophiques de table de chevet : « Avec Spinoza, il faut se soucier [...] » ; « Comme Bourdieu, je pense [...] », « Dans la lignée de Spinoza, je pense que [...] » ; « En économie : [...] » ; etc. Le blogueur s'expose avec Omar Sy, deux des chanteurs du groupe IAM, des membres de Zebda, Charlotte de Turkheim, Ramzy, PPDA, Audrey Pulvar, Jean-Pierre Pernaut, Nelson Monfort, Sébastien Cauet, une actrice de « Plus belle la vie », Bernard Pivot, Jean-Marc Morandini, etc. Souvent en "selfie" avec ces stars médiatiques, puisque c'est à la mode, puisque c'est le mode actuel pour prouver que l'on était là, au bon moment, à l'instant événementiel de l'actualité, l'homme témoin médiatique s'en défend par avance : « Photos et selfies sont le témoignage d'une expérimentation sociologique de terrain, une confrontation à des situations impossibles à planifier... Témoins d'un instant, ils n'ont vocation qu'à symboliser le concept grec de *kairos*, être là au bon endroit, au bon instant. N'en déplaise aux procureurs du bon goût,

1 Cet agencement conceptuel fait l'objet d'une définition particulière dans le chapitre « Défricher : topies et utopies ».

ceux qui pensent détenir la vérité absolue... » Merci à Serge qui me permet, grâce au petit dieu ailé de l'opportunité, de travailler à la cohérence historico-référentielle de cette partie à propos de la politique culturelle Médiatique. Pour se présenter, sous la question « Who we are ? » dans ce blog rédigé en français, Serge Freydier, enseignant en sciences sociales, « Ulysse » de la toile, s'expose photographié avec un micro dont la mousse rouge est floquée du nom d'une émission télématique (d'une "émission média"), « Le Petit Journal ». Serge Freydier citant Max Weber à tout bout de champ doit sans doute s'adresser entre autres à moi lorsqu'il préfigure le risible de son entreprise pseudo-subversive, totalement "conformatée" médiatiquement. Ce n'est rien qu'un blog parmi l'innombrable, ce n'est rien que la conception d'un téléspectateur de la Médiatique, mais justement, sans autorité particulière, son avis me semble d'autant plus signifiant. « Cette publicité pour le rasoir Philips ne déplaît pas au poulpe ! Elle revendique l'innovation, la créativité face à une société urbaine encadrée par des procédures rationnelles [etc.]. » Il est possible de faire des commentaires sur ce blog. Ainsi, un internaute a réagi à son article intitulé « Express yourself everyday, la publicité Philips. Mettre fin au désenchantement du monde avec Jérémy, Timm et Matt. » Cet internaute veut expliquer à Serge que la créativité ne peut pas passer par l'achat d'un objet sériel produit par une multinationale quel qu'il soit. M. Freydier s'en défend : pour lui, cette publicité ne va pas « nous faire acheter le rasoir... l'essentiel est le clin d'œil au Street art inséré dans cette pub pour une vie moins barbant [...] ». Jeu de mot intéressant mis à part, j'essaie d'illustrer par cette démarche volontaire de téléspectateur séduit par l'esprit de la Culture Pub' et affirmant avoir conscience du message commercial (donc de son impossibilité d'en être la victime) et du fait que d'autres élitistes et intellectuels le critiqueront, que le dictat du médiatique est absolument paradoxal. Les médias et leur téléspectateurs militants, acteurs sur la toile ou au 36 quelque chose par SMS, affirment que la Médiatique ne manipule pas, mais offre de l'être, en toute conscience, *awareness*. À la lueur des écrans plasmatiques, le téléspectateur est émancipé, et à la lumière bleue du foyer de l'*Idéodom*, il devient lucide. Le spectateur de la Médiatique est un consommateur, et comme le dit la pub' d'une enseigne d'hypermarché : « c'est moi qui décide ». Contrairement au texte de la publicité dont Robin Williams était le narrateur, l'origine de celui de la publicité « Express yourself everyday » est bien plus sujette à controverse. Certains évoquent un discours de Churchill, d'autres une ré-écriture d'un discours de Martin Luther King, mais il semblerait que le texte de la version originale américaine soit attribuable à Ralph Waldo Emerson, poète étasunien, chef de file du mouvement transcendantaliste du 19^{ème} siècle. Cette réinjection de la Démocratisation culturelle dans la Culture Pub' me permet de revenir vers un littérateur que j'ai déjà évoqué dans une note de bas de page, Henry David Thoreau, celui de la vie dans les bois et de la moelle à sucer. Ce poète énigmatique, créateur de ce que l'on nomme aujourd'hui la désobéissance civile

ainsi que des vers introductifs de toute bonne réunion d'un cercle de poètes disparus, a vécu la vie d'un homme libre, à l'écart de la société dont la vie n'a été médiatisée que par quelques personnes l'ayant connu, comme justement Emerson avec qui il entretenait une correspondance épistolaire et qui rédigea en 1862 (année de la mort d'Henry David) un ouvrage du nom de cet ami, « Thoreau ». La Culture Pub', c'est du new-Thoreau, c'est de l'obéissance civile. La politique culturelle Médiatique s'expose comme bien plus démocratique que celle transcendante imposée par les institutions établies ou par les artistes. Le téléspectateur émancipé comprend les stratégies médiatiques expliquées par les médias eux-mêmes, et en tant que consommateur, c'est lui qui décide d'y obéir, d'en jouer le jeu. Télémaquement, de rebond télématique en rebond télématique, le public-clientèle de la Médiatique se mue en peuple, en peuple-légion d'une démocratie culturelle 2.0.

Coupure pub' :

« Avec LU, Ouvrons le Champ des possibles. »

1. 2. 3. #Wikiyouculture

Lundi prochain : En temps réel.

Pour conclure cette partie à propos de la #Wikiyouculture, et pour conclure du même coup cette construction du modèle de politique dite Médiatique, il me faut parler à rebours, revenir sur ce qui a été dit ces jours-ci. Et justement, le monde du Web, celui dont la TV est l'ancêtre¹, la nouvelle, la plus actuelle des hypertrophies du corps médiatique, s'exprime ainsi, à rebours. En faisant sans cesse "remonter" l'actualité, à l'inverse de celles d'un livre, les dernières pages d'un site Web, d'un blog, d'un mur Facebook ou tout simplement de la majorité des publications sur l'internet, apparaîtront en premier. Le début se retrouve alors à la fin (la fin n'étant sans doute pas une chose désirée) et l'actualité la plus actuelle est directement accessible. Le Web dont je vous parle, celui de la #Wikiyouculture, s'expose de manière anté-chronologique. Vous êtes en train de lire un sous-chapitre intitulé « Lundi prochain » et comprenez dès lors que le dessin interprétatif, non de la politique culturelle Médiatique dans son ensemble, mais d'une fraction exacerbée de celle-ci, sera calqué sur ce même rapport au temps. Puisque cette critique fait mine d'être soumise au formatage de la politique culturelle qu'elle décrit, en plus de nous plonger dans une sorte de retour vers le futur en temps réel de la publication de l'actualité (de ce qui vient d'arriver), sa rédaction en est (ou plutôt en a été, étant donné que je suis en train d'en écrire la fin) soumise à la réduction de l'expression à l'état de brèves chroniques. Cette singerie s'arrête pourtant ici car en ce lundi prochain, je veux commencer par vous présenter mes dernières opinions au sujet de cette politique, celles se voulant synthétisées en interprétations finalisées, ne confondant pas fin et clôture contrairement à ce qui est de rigueur au sein de la #Wikiyouculture.

La politique culturelle Médiatique, à fortiori dans son expression hypertrophiée qu'est la #Wikiyouculture, offre au spectateur d'être soumis à la tyrannie². Comme nous l'avons vu et comme il est convenu de le dire, la culture en général, tout comme les spectateurs de ces écrans de diffusion, sont soumis au dictat médiatique. La tyrannie que fait régner la Médiatique n'est pas une dictature, elle est littéralement celle des médias ou autrement dit la tyrannie du média, du médium, du moyen, du médiocre, la *tyrannie de la démocratie*. La politique culturelle Médiatique offre une place de sujet assujetti au spectateur. En tant que sujet, il est un individu libre, choisissant de répondre positivement aux médias lui offrant d'être manipulé. Pour nourrir le jeu télématique, en référence négative à Thoreau, l'on pourrait voir la #Wikiyouculture comme une offre à l'obéissance

1 D'après la phrase introductive de l'émission TV « Les Guignols » diffusée sur Canal+.

2 J'utilise le mot tyrannie pour décrire le régime gouvernementale de cette politique ; c'est évidemment par abus de langage, comme l'on dira des hommes qu'ils sont soumis à l'amour tyrannique par exemple.

civile. Le spectateur de la Médiatique serait – pour pasticher tout aussi ironiquement un autre "révolutionnaire" anti-Médiatique, Jacques Rancière – le spectateur émancipé absolu puisque les médias lui ont totalement donné à comprendre leur stratégie commerciale. En annonçant être le vendeur de quelque chose, en déclarant donc sa soumission aux lois commerciales, les médias régis par la Médiatique déclarent le pouvoir-client du spectateur. Être le client d'une politique culturelle, et conséquemment être client des productions culturelles que l'on "consomme", engage un statut contradictoire pour le spectateur où il serait autant vassal que suzerain, et ce en toute conscience du paradoxe, dans une politique alors oxymoronique. Client désigne chez les latins celui qui aura décidé de s'incliner (*clinare*) devant un patricien afin de se placer sous sa protection. Le client est le protégé, l'obligé volontaire d'un grand, d'un noble, d'un puissant exerçant un patronage bienveillant. Le client est fidèle, il est un "bon client" et on comprend alors la tyrannie choisie à laquelle se soumet le spectateur. Au sens contemporain du terme, le client est celui qui se fournit, moyennant finance, chez celui dont il est le client. Dans ce cas là, il n'est plus le vassal mais le roi auquel l'enseigne commerciale veut exprimer sa soumission pour le séduire. La clientèle, l'ensemble des clients (*clientes*), avait décidé d'obéir, moyennant une protection, à un *patronus*, et à Rome, le *patronus* était justement celui qui se fournissait chez ses clients, d'où l'utilisation anglaise du terme *patron* pour désigner aussi bien le patron que le client. La place du spectateur de la politique Médiatique est donc celle du patron soumis.

« – Georges ?! [Interpellant et interrogative, une voix off semblant provenir d'un haut-parleur de supermarché.]

– C'est moi... ? [L'homme s'arrête étonné en se pointant du pouce et celle qui semble être la femme de ce pousseur de caddie, coi, se retourne vers lui d'un regard déjà désapprobateur, car comme l'on comprendra, normalement, c'est elle qui décide.]

– Désormais [...] c'est vous qui décidez [la voix en aura profité pour lui parler de sa carte de fidélité de bon vassal en lui indiquant une action promotionnelle].

– C'est moi qui décide ?

– Ouiiiiii, c'est vous qui décidez maintenant. Oui... c'est bien, hein ? [connivence]

– [L'homme à sa femme d'un ton affirmatif] C'est moi qui décide.

– C'est vous qui décidez.

– Tiens, je vais me prendre ça aussi [un saucisson à la main].

– Ah oui, parce que c'est vous qui décidez !

– [En chantonnant et repris de concert par la voix] C'est moi qui décid-deee [...]. »

Comme une vraie bonne production de la Médiatique, celle-ci agit télémaquiquement et télématiquement, en jouant des plus admises caricatures à propos du couple, du statut de l'homme ou encore du client, en faisant appel à la voix d'un humoriste médiatisé par la TV¹, le tout pour nous vendre quelque chose. Mais ce qui est intéressant ici, c'est cette affirmation du « c'est moi qui décide » qui pourrait être le slogan de la politique culturelle Médiatique, critique des politiques

1 En l'occurrence Stéphane de Groodt que Canal+ a fait connaître aux téléspectateurs.

transcendantales – celles de la Médiathèque et de la Maïeutique (dont je vous parlerai sous peu) – et rappelant qu'ici, les décisions émanent du public lui-même en tant qu'il est client. Dans cette politique, la démocratie applique sa tyrannie, car le peuple est une clientèle, il a le pouvoir de décider ce qu'il veut consommer et ce qu'il ne veut pas consommer car trop cher ou pas assez à son goût. L'on pourra lui proposer des nouveautés, se moderniser, s'actualiser et ce sans jamais lui cacher la volonté de le séduire pour le faire consommer. Pour citer sans en avoir l'air la marque de supermarché diffuseur de la publicité sus-retranscrite, pour faire du placement de produit illégal, je pourrais conclure ce lundi prochain et cette semaine anté-chronologique par une ouverture de bon ton, au "carrefour" de la démocratie et de la tyrannie, au carrefour entre puissance et impuissance de la #Wikiyouculture.

De décembre 2010 à février 2011, eut lieu une révolution en Tunisie, que les médias occidentaux, romantiques et archaïques, auront souvent appelée "la révolution de jasmin". Les portugais avaient eu le droit à la révolution des œillets, les Enfoirés chantent « Le pouvoir des fleurs » (« changer les choses avec des bouquets de roses »), en Tunisie, on produit du jasmin, cela allait donc de soi. Sauf qu'en 1987, lorsque le dictateur Ben Ali (que ladite révolution fera tomber) pris le pouvoir, l'on avait qualifié cela de révolution au jasmin. la Médiatique, constamment en temps réel et télémaquement obnubilée, fait surtout par habitude et n'a sans doute que peu d'imagination. Encore une fois, en Tunisie, ils ont du jasmin, alors peu importe si cela était de mauvais goût, si cela ne sentait pas bon que de permettre la confusion entre la révolution de Ben Ali et celle anti-Ben Ali. Le 17 janvier 2011, le journal Le Monde proposa une autre appellation, par la plume d'Isabelle Mandraud, envoyée spéciale à Tunis et ayant enquêté pour cela sur la toile. D'après les "jeunes tunisiens" ayant organisé et mené cette révolution, celle-ci serait nommée sur le Web, dans cet espace de communication et de réunion primordial, « la révolution Facebook ». Bien qu'évidemment culturelle – comme toute action humaine sans doute – une révolution gouvernementale n'est pas à proprement parler (dans le contexte de cette thèse) une production culturelle. Aborder cette anecdote est donc bien une ouverture devant allégoriquement donner à comprendre la #Wikiyouculture, sa puissance et ses conséquences. Les médias nous l'ont dit, la révolution tunisienne du début du 21^{ème} siècle aura été une e-révolution, non pas une révolution virtuelle qui ne se serait passée que dans un monde digital ou numérique (selon l'usage imprécis que l'on voudra choisir), mais une révolution passant par la puissance de l'internet et en particulier de ce que l'on nomme confusément les réseaux sociaux. D'après la journaliste du Monde, les réseaux sociaux dans leur forme "numérique" sont apparus en Tunisie en 2004 et ont pris de l'ampleur en 2009. Dans ces espaces de communication virtuelle où l'on se reconnaît par connaissances partagées ou affinités déclarées (genre musical préféré, goûts culinaires, couleur favorite, etc.), l'organisation de ce qui est appelé

événement est facilité car la sélection du public se fait en amont. En Tunisie, "protégés" de la police de la dictature par l'usage des pseudo' dans leur profil internet, les tunisiens semblent avoir pu mener leur révolution politique grâce à ces formidables outils que sont internet et les réseaux sociaux. Cette e-révolution fut marxiste, non dans ses désirs mais en cela qu'elle a été un retournement des rapports de production. Grâce aux outils de l'internet accessible à tous, c'est ce tous, et donc chacun, qui a pu être l'organisateur, le leader de la révolution. C'est en cela que la #Wikiyouculture et la politique Médiatique sont des propositions révolutionnaires, car elles renversent les rapports de production culturelle ; le client, le consommateur est le réel producteur. En cela, il me faut reconnaître l'efficacité de ce type de rapports de production où les objets trouvent mieux, plus vite et plus fort, leur public. En Tunisie, au début de ces années 10, en plus de revendiquer ce que j'oserais appeler les incontournables "liberté" et "démocratie" et, bien entendu, le départ du tyran, l'on a manifesté et déclaré avoir repris le pouvoir, non pas parce que l'on ne supportait plus d'être privé de la poésie, de la magie ou de l'utopie (pour continuer à être caricatural), mais comme dans une lutte syndicale, parce que l'on voulait des emplois. Et dans cette lutte anti-chômage où les tunisiens désiraient plus de pouvoir d'achat afin de réduire l'écart matériel existant entre les touristes occidentaux clients de la Tunisie et eux-mêmes, si l'espace de communication qu'est l'internet a fait preuve de sa puissance, c'est bien parce en véhiculant télémaquement les valeurs esthétiques et morales de la #Wikiyouculture, à savoir celle de la société dite de consommation capitaliste. Si la e-révolution tunisienne a permis d'évincer quelques dictateurs du pouvoir et, à l'échelle locale, un changement des conditions matérielles individuelles, elle n'a sans doute pas été une révolution économique et politique, car maintenant que "c'est eux qui décident", les tunisiens (en en profitant peut-être plus directement et en en souffrant sans doute autrement) ont décidé de maintenir le même système idéologique capitaliste ou capitalo-touristique. Voilà ce dans quoi excelle la politique Médiatique, elle est le véhicule terriblement efficace d'un mode de vie et donc d'un rapport au monde, d'un rapport aux objets culturels qu'un emprunt dévoyé au marxisme encore appelle le matérialisme.

Dimanche : Wikimmentaires.

Bien plus rapide, bien moins cher, bien plus puissant, le hashtag a détrôné tout les autres canaux de commentaire. Pour dire son mot à propos d'une production culturelle, on "tweete", et pour marquer le thème de son billet d'humeur, on use du hashtag. La lettre du courrier des lecteurs et l'appel téléphonique au standard sont depuis des lustres relégués dans un monde archaïque où ils côtoient sans doute les pigeons voyageurs et les signaux de fumée. Depuis bientôt deux lustres, le SMS, le *short message service* que l'on peut envoyer pour quelques centimes de sur-facturation depuis partout où l'on peut porter son téléphone, a été supplanté suite à

l'émergence des plates-formes de micro-blogage et en particulier, non pas depuis l'envol d'un pigeon, mais depuis celui d'un oiseau bleu, Twitter. Le 23 janvier 2013, le journal officiel de la République française préconise l'utilisation du terme mot-dièse en lieu et place de l'anglicisme globalement partagé hashtag. Et voilà qu'une publication au journal officiel a été (pendant le temps très court d'un bourdonnement) un buzz sur la toile. Hashtag signifie littéralement marqueur (*tag*) dièse (*hash*, renvoyant à la fonction dite de hachage en informatique, une opération de formatage "de la taille d'un message", et n'ayant rien à voir avec l'apocope de haschich). Wikipédia énonce que « le hashtag (ou mot-dièse, ou mot-clic pour la version québécoise) est un marqueur de métadonnées couramment utilisé sur internet où il permet de marquer un contenu avec un mot-clé plus ou moins partagé. » "Sur" des choses tout aussi couramment utilisées sur internet d'après Wikipédia, comme les IRC¹ et autres réseaux sociaux, pour référencer et donc rendre facilement reconnaissable le contenu de son micro-message, on lui fait porter une étiquette, un marqueur, un tag formé du signe # auquel on accole une série de caractères alphanumériques. À coups de "LOL_le_JO" et autres "ringard_l'academie" précédés du signe #, sur la toile, on a ri, on s'est gaussé de ce qui était vu comme l'incompréhension de l'air du temps, du *Zeitgeist* actuel, de la part de la machine archaïque républicaine française. Non, sur la toile, on ne dit pas courriel mais email, et on continuera à dire hashtag. D'autant que dans la blogosphère (micro ou non), l'on utilise allègrement des anglicismes sans en connaître l'étymologie, mais à taquiner ce défaut, le journal officiel aura stimulé la pratique préférée des commentateurs en temps réel, à savoir apporter un bémol à la proposition. Ainsi, ils nous ont expliqué que le hashtag est bien ce que je vous ai décrit et non simplement le signe typographique ; le hashtag est une étiquette devant laquelle on a fait un gribouillis, un enchevêtrement de petits traits pour que celle-ci soit plus facilement identifiable. Le réflexe hashtag est celui d'une époque où l'air du temps est un *cloud*, un nuage de mots-clés, autrement appelé par les plus savants météorologues virtuels un tagadélique². À l'époque où un SMS est limité à 160 caractères (espaces compris), l'on a fait le choix de s'en priver de 20 au nom de l'efficacité communicationnelle, en limitant les tweets à 140 signes. Il n'y a pas de temps et d'espace à perdre pour identifier le sujet de l'aphorisme instantané. Voilà à quoi sert le hashtag : à signaler pour faire gagner du temps et éviter toute surprise. Alors malgré la traduction littérale et admise de hashtag, le bémol moqueur sera de dire qu'il n'est pas question de dièse. L'on parle de clavier d'ordinateur, de clavier alphanumérique, et malgré ce partage terminologique avec le piano par exemple, point de musique. Un clavier azerty francophone par exemple (comme les autres d'ailleurs, en majorité normalisés), ne présente aucune touche

1 *Internet Replay Chat*, discussions relayées par internet en temps réel... instantanées.

2 Ou plus précisément tagadelic pour désigner une application informatique permettant de mettre en image des statistiques bibliométrique. Je préférerais dans ce texte le mot tagadélique afin d'en faire une sorte de mode applicable encore mais pas simplement à l'informatique.

bémol, et il en va de même pour le dièse. En pressant simultanément la touche "Alt Gr" et celle notée d'un "3" en haut à gauche du clavier, l'on tapuscrit un croisillon. Le signe dièse musical, à savoir l'élévation d'un demi-ton de la note qu'il précède, est une sorte d'idéogramme donnant à lire par son dessin son effet. Ainsi, la fraction de portée qu'il dessine n'est plus horizontale mais s'élève, de biais. Voilà, en gros, le reproche que la blogosphère aura fait à la ridicule proposition de protection de la langue française dans les usages quotidien du Web par la République française. Voilà comment à coup de bémol, le dièse est devenu bécarre, neutre, sans accent, car c'est cela que font les wikimmentaires, les commentaires rapides, instantanés, courts, littéralement réactionnaires, des micro-messages du Web : ils neutralisent, ils nivellent.

L'explosion numérique (ici à comprendre en français comme quantitatif) des commentaires et critiques culturels par le biais de l'internet fait jouer, face à toute proposition, à toute production, cette même petite musique, ce gazouillis de tweets faisant ponctuellement bourdonner un type de réaction, mais sachant toujours, par la tyrannie du nombre, rendre moyenne la confrontation des commentaires, égalisant le nombre de "j'aime" et de commentaires négatifs. Et cette moyenne sera une force de confirmation de l'habituel, car en 140 signes, on ne peut répondre, on réagit. Les tweets sont donc réactionnaires. Ils s'envoleront par flopées lorsqu'une déclaration ou une production culturelle sera jugée majoritairement comme outrageuse, intolérable, car anormale. Et si la moyenne des commentaires à propos d'un même hashtag glorifie le thème étiqueté, se sera également, car la chose fait déjà consensus, qu'elle est déjà entendue, et les commentaires ne viendront donc que confirmer cela. Ainsi, c'est sans doute cela la plus grande action de cette stimulation des commentaires critiques, à savoir faire de cette hypertrophie presque incontournable aujourd'hui de toute émission TV par exemple et pour chaque événement culturel, de plus en plus souvent, un sondage d'opinion permanent. Grâce au tagadélique, l'on peut un peu mieux comprendre sa clientèle et par exemple confirmer ses idées reçues à propos de ses attentes. Le 4 juin 2012 a été dévoilé le portrait du 24^{ème} président de la République française par le photographe Raymond Depardon. Voici un autre buzz relayé à coups de tweets. Seulement le bourdonnement vrombissait déjà un jour plus tôt, car dans le monde anté-chronologique en temps réel où l'actualité est la fin autotélique, Twitter s'était fait le relais de ce que l'on appelle, dans les canaux médiatiques, une fuite. Alors "deux pardons" président : un premier parce que la surprise a sans doute été un peu gâchée par ce dévoilement à contre-temps (mais c'est justement la marque de fabrique de cette culture d'actualité), et un deuxième pour les critiques d'amateurisme à l'égard de votre portrait. Ainsi, hormis les #LOL_officiel détournant plus ou moins maladroitement le portrait en y ajoutant, soit une partie de déjeuner sur l'herbe, soit Sarkozy ou Chirac, des éléphants ou un homme nu, ou encore quelques graffitis numériques produits par une souris maladroite, hormis

cela donc, ce qui aura fusé ce sont les commentaires du type "mon enfant aurait fait mieux avec un appareil jetable". Dans la balance entre réduction à de l'amateurisme et reconnaissance du génie de Depardon, la critique esthétique moyenne du sondage d'opinion permanent qu'offrent le micro-blogage et la micro-messagerie instantanée aura fait émerger l'idée bien attendue que, lorsque l'on fait une proposition anormale, l'on ne peut que s'attendre à la désapprobation de la majorité.

Laissons-là l'un des trois premiers pouvoirs en se rappelant que, face à l'agencement "exécutif, législatif, judiciaire", l'on trouve ce que le monde médiatique aura certainement lui-même inventé, à savoir le quatrième pouvoir, les médias. Voilà le rôle que l'on veut donner aux médias et que, par exemple, les présidents de la République aiment à rappeler courant janvier, au moment des vœux à la presse. Voilà quelle pression exercent les médias et conséquemment la politique culturelle Médiatique. On craint les journalistes, mais aujourd'hui, à l'heure de la #Wikiyouculture où chacun, à tout instant, peut dire son mot, à l'heure où l'on ne sait plus rien médiatiser sans relayer le nombre de followers ou retranscrire les meilleurs commentaires, on craint le public, le Grand Public, qui n'est plus fait que de journalistes en puissance. En 2015 naît Meerkat, une application pour téléphones mobiles permettant, non plus de tweeter quelques mots, mais de poster une vidéo. Le nom et le logo' font appel à l'imaginaire éthologique, aux suricates, à savoir une petite bête aux aguets, se dressant sur ses pattes arrières et agissant en groupe pour que cette surveillance de tout instant puisse se faire dans toutes les directions. À 360°, tout autour du globe, les suricates du Web sont toujours prêts à filmer un accident par exemple et se faire les reporters de l'actualité en temps réel. Plus besoin de car régie, une application mobile suffit à faire de vous l'un des acteurs du quatrième pouvoir. Les chaînes TV dites d'information en continu auront renforcé cette offre médiatique, à savoir cette offre de participation à la confusion client/diffuseur, car elles ont un besoin incessant de nouvelles images. L'un des génériques d'i-Télé, donnant à voir en images et sans paroles (car celles-ci sont sans doute moins instantanées, moins choquantes à leurs yeux) la vivacité éditoriale de cette chaîne d'actualité, ne débute pas par l'action d'un caméraman qui filme, mais par celle d'un spectateur-contributeur captant un instant grâce à son téléphone pour que, de relais en relais médiatique, ses images soient diffusées par i-Télé. La #Wikiyouculture va plus loin que la simple proposition de l'art participatif aux spectateurs motivés par l'idée de participer un peu au spectacle ; mieux que de l'interactivité, cette culture est directement produite par le consommateur. Une "émission médias" ayant la cote en cette première moitié des années 10 nommée « Touche pas à mon poste » (que l'on a réduit pour plus d'efficacité communicationnelle à l'acronyme « TPMP ») lance, par la voix de son animateur star Cyril Hanouna, un nouvel hashtag presque à chaque nouveau "sujet" abordé. Les commentateurs ne sont alors plus seulement

sollicités pour donner leur avis, mais pour directement créer du contenu culturel. Ainsi, « TPMP » s'est un jour insurgé. À l'automne 2014, et donc à l'époque de la rentrée et des prix littéraires, suite à l'adoubement de Patrick Modiano par l'académie du Nobel de littérature, des journalistes ont demandé à la ministre de la culture et de la communication fraîchement investie, si elle avait lu "le dernier Modiano". À cela, elle a répondu quelque chose comme "vous savez, avec mes responsabilités, je n'ai pas le temps de lire". Je n'ai jamais lu Patrick Modiano, je ne saurais lui en faire le reproche. Par contre les animateurs de « TPMP », cette émission où la seule évocation du mot philosophie saurait provoquer des huées et des cris, cette émission confondant vulgarisation et grossièreté, accompagnés par la blogosphère moyenne et majoritaire, se seront offusqués de la déclaration de Fleur Pellerin, comme si c'était "n'importe quoi", "inadmissible" car, c'est convenu, un ministre de la culture, ça lit, "parce que les livres, c'est ça, la culture". Voilà ce que l'on peut se permettre d'appeler un wikimmentaire, un commentaire vite fait à propos de ce qu'est la culture.

Samedi : Blogalisation.

Blogueur, blogueuse, blogage, blogable, blogitude, moblog, blogiciel, audioblog, vidéoblog, photoblog, blogogeoisie ou blogeoisie, bloguien, etc. comme autant de riches et « intuitifs » (selon Wikipédia) vocables qui font et fondent un monde : la blogosphère. Le terme même de blog est un jeu de langage, il est la contraction tronquée de Web et log. *Log* en anglais renvoie au journal ou carnet de bord. Weblog ne semble pas être plus inattendu que blog mais peut-être que, par souci d'économie, le "w" et le "e" ont été abrogés pour désigner l'un des premiers best-sellers du Web interactif, du Web permettant la création de contenu par tous et pour tous, les blogs. Un blog est un ensemble de pages internet où le blogueur ou la blogueuse délivre, voire crée du contenu. Ce contenu est dit enrichi par de l'hyperlien (à savoir, en général, des renvois vers d'autres recoins de la blogosphère) et il est commenté par les visiteurs. Si l'on veut croire au Web comme un lieu de création Grand Public, c'est sûrement aux blogueurs qu'il s'adresse. En effet, contrairement à une "page perso", le blog est facile d'accès et ne nécessite pas une grande virtuosité informatique pour construire son espace d'expression. Car bien que la "page perso" offre sans doute un champ des possibles créatifs plus important, celui qui ne maîtrise pas le langage HTML aura davantage de difficultés qu'en utilisant les outils simplifiés et traduits en langage courant du blog. Le blog, c'est donc le carnet de bord de nouveaux explorateurs, de ceux passant par exemple par Internet Explorer. Le blogueur expose quotidiennement l'avancée de son exploration dans l'espace inter-net voire du *World Wild* (« monde entier »). Le blogueur navigue et même surfe dans l'espace du Web sans limite, dans une découverte hasardeuse, zappant d'hyperlien en hyperlien. Le blogueur passe par un navigateur (Firefox, Safari, Opera, Chrome, etc.) que les institutions de la

francophonie invitent à nommer butineur, brouteur, ou fouineur par exemple, des termes rappelant le caractère intuitif de la sérendipité informatique. La blogalisation des productions culturelles seraient alors la version 2.0 de la culture, avec tout le caractère ringard et inexact de cette appellation aux yeux sans doute des webmasters et spécialistes du net, et donc avec toute sa caricature désignant l'interactivité, à laquelle on ajoutera la propension à la confusion entre production culturelle et carnet de bord, jusqu'au journal intime. La blogalisation, c'est l'expression de l'hyperlocalisé à l'échelle du globe. Et d'hyperlien en hyperlien, c'est la mise en réseau, en toile d'araignée, 3w, de soi d'avec d'autres soi par recoupement de goûts, d'affinités et de communautés (copinage et/ou commerce). Puisque l'expression de soi ainsi que le spectacle de l'expression d'autres soi semblent avoir un public, un régime esthétique en est né. Je le nommerai le *réalitisant*. « C'est une révolution. [Gilles Unglik, co-directeur de la pharmacie GSK, le dira pour nous autant à propos du produit dont il fait la promotion que des conséquences du régime esthétique *réalitisant*.] C'est un dentifrice vraiment différent [à savoir « Sensodyne répare et protège »]. [...] On est sur une vraie bonne nouvelle [...]. » Pour mimer la réalité, pour faire du *réalitisant*, pour jouer à nous faire croire plutôt que pour nous faire croire que l'intervenant n'est pas payé par Sensodyne et que cette pub' n'en est pas une, l'on exacerbe la basse définition de l'amateurisme et du "tourné à la maison". L'interview est faite de plans en mouvement maladroits, le cadrage est toujours de travers et le montage son est approximatif, rognant sur la fin et le début des syllabes à la jonction des "cuts". Cette proposition est exemplaire mais l'on retrouve du *réalitisant* de plus en plus, un peu partout dans le Web vidéographique ou à la TV, et ce de manière exacerbée dans les programmes dits de *scripted-reality* (« réalité scénarisée »), à mi-chemin entre la télé-réalité et la fiction, présentant le plus souvent des sortes de reconstitutions documentaires de faits divers où les acteurs improvisent à partir d'une trame rudimentaire entre situation initiale et dénouement. Conséquemment, ces programmes aspirant toujours au médiocre de la tyrannie de la démocratie, en choisissant des acteurs que l'on pourra nommer également ainsi, offrent une pauvreté langagière stupéfiante, des changements de rythme dramatiques, etc. Telle une révolution annoncée par Sensodyne, le *réalitisant* des réalités scénarisées prend place depuis 2011 sur France 2, dans un programme au titre prophétique, « Le jour où tout a basculé ». Un autre programme de France Télévisions règne depuis 2004 sur l'"access prime time", la série « Plus belle la vie » diffusée sur France 3. Là encore, il n'est pas question de mauvais jeu d'acteur ou d'amateurisme, mais de *réalitisant*, de jeu comme des amateurs, comme tout le monde. La #Wikiyouculture blogalise des productions se faisant les mimes d'expressions intimes spectacularisées où le client ne se reconnaît pas directement mais peut se reconnaître en train de jouer. Le blog, ce n'est pas la vie, mais la vie spectacularisée, la vie transformée en objet culturel. La blogalisation, c'est la

satisfaction de la basse définition, le passage de Godard à Godard, du travail de Jean-Luc, fait de décisions esthétiques radicales et singulières, à celui de Fred, réalisant pour et à la TV, les plus beaux effets de saturation chromatique, de ralenti, d'accélééré, de zoom, de dé-zoom et de cadrage à travers l'anse du trophée de l'événement sportif filmé afin de tirer le portrait de l'un des spectateurs passionnés... bref, tous les rêves d'un réalisateur d'un film de vacances, de ses vacances, ayant accès au logiciel After Effects pour son montage.

Vendredi : Les intouchables.

La légende raconte qu'en 2007, Grégoire Boissenot, connu sous le sobriquet de Grégoire, s'est inscrit sur le site My Major Company. Arrivé "à 347" producteurs-amateurs en 2008, il s'envola avec les 70 000 euros requis pour la production de son album et devint ainsi le premier artiste musical produit par le public en France... toujours d'après la légende. Normalement nommée dans la langue auxiliaire globale, My Major Company ou MMC est une plate-forme de *crowd funding*, ou autrement dit de financement participatif. Avec des contributions allant de 10 à 6 020 euros, l'album « Toi + Moi » de Grégoire sorti le 22 septembre 2008 et "s'écoula" à plus d'un million d'exemplaires. Après les vidéos sur YouTube et les salles d'expo' perso' de Myspace, la #Wikiyouculture propose à ses clients de jouer au rôle de producteur. Warner Musique Groupe s'occupera de la distribution des albums dits "physiques" de Grégoire, mais avec MMC, et le travail d'étude de marché et la pré-promotion sont assurés. « Toi + moi + eux + tous ceux qui le veulent + lui + elle + tous ceux qui sont seuls [...] je sais, c'est vrai, ma chanson est naïve, même un peu bête mais bien inoffensive, et même si elle ne change pas le monde, elle vous invite à entrer dans la ronde [...]. » La critique interprétative des paroles de sa chanson-tube ne me semble même plus nécessaire après la retranscription de ces quelques mots, Grégoire a tout dit, sinon à décrire le clip vidéo disponible sur la toile, rejouant, ou mimant, ou "réellement" réalisé comme le clip de n'importe quel chanteur de la #Wikiyouculture, c'est-à-dire face à une caméra munie d'un objectif d'un "assez grand angle" telle une webcam fixe, devant laquelle le chanteur se trémousse et chante. Ici, contrairement à l'habitude, il n'est pas seul même s'il peut être une habitude de faire jouer ses copains dans ses clips faits à la maison, car avec une chanson au titre aussi simpliste, cela était mathématique, il fallait bien que s'additionnent d'autres personnes, seules face à la caméra, voulant « laisse[r] faire l'insouciance ». MMC comme toute entreprise sélection de la #Wikiyouculture ne peut pas – car elle ne le veut pas – être à l'origine de l'émergence d'une singularité culturelle. Cette sélection culturelle ne veut pas proposer d'actions, d'événements, d'œuvres ayant l'ambition de changer le monde ; elle se contente de faire tourner la ronde dans laquelle la majorité se plaît à entrer. Faite de naïveté consciente d'elle-même, autrement dit de lucidité et d'affirmation de sa bêtise en tant qu'hymne déresponsabilisateur, ces productions

culturelles sont inoffensives car elles sont des forces confirmatoires. La #Wikiyouculture, en tant qu'expression stricte de la tyrannie de la démocratie où chacun peut dire son mot et desquels on fera une moyenne, ne sélectionne et donc ne laisse finalement entendre que l'habituel, le convenu, le normal et l'attendu. Si l'on en croit la légende, ce « Toi + moi » est la première production ayant réussi à répondre au critère de ce projet politique, et quand on y pense, comment aurait-il pu en être autrement ? Comment MMC ou toute autre offre de ce type aurait pu produire autre chose qu'une chansonnette invitant chacun à entrer dans une ronde où plus jamais il ne sera seul, une gentille ronde insouciant, inoffensive mais heureuse ? Voilà qui semble assez indépassable, voire intouchable.

En 2012, Olivier Nakache et Éric Toledano devinrent les réalisateurs du film le plus longtemps classé n°1 au box-office hebdomadaire français. Avec près de 20 millions d'entrées, leur film « Intouchables », sorti en 2011, est le deuxième plus gros succès français toujours en termes de box-office. « Intouchables » est également le film français le plus vu hors de France en 2012, ravissant la place à une autre gentille comptine, à savoir « Le fabuleux destin d'Amélie Poulain ». « Intouchables » est loin d'être indénombrable puisqu'il appartient à cette culture dite numérique de la #Wikiyouculture offrant au spectateur une place de client qu'il faut compter. Ainsi, il accumule encore d'autres records à l'échelle mondiale, à l'échelle européenne, ou sur d'autres échelles de temps, toujours en rapport avec la fréquentation au guichet (*box-office*). Au volant d'une Maserati quattroporte, le noir de banlieue du film – car il est bien question de cela dans ce monde normal – roule à toute vitesse, transformant l'asphalte en piste de course et les autres véhicules en obstacles à slalomer. Bientôt, la police poursuit le bolide, et c'est là que notre jeune conducteur bien social, mais normalement anti-social, à savoir considérant la police comme une force de contravention financière réduisant les libertés individuelles, lance à son passager, un riche handicapé, un : « 100 euros que je les mets dans le vent. » Les agents de police finissent par les rattraper, et c'est alors que les deux compères manigancent un petit stratagème. Le handicapé doit jouer l'exagération de sa condition physique en ajoutant un peu de bave et de tremblement à sa paraplégie pour que notre "cassos" puisse indiquer aux fonctionnaires ridiculisés que le passager est malade et qu'il faut de toute urgence l'amener aux urgences. Et voilà qui est fait, ils peuvent continuer leur route tout comme le film qui sera un long flashback mettant en images leur rencontre et la naissance de leur amitié, alors que normalement (et le terme n'est pas à prendre à la légère) tout, socio-culturo-économiquement parlant, les opposait. Le film fut un succès dit populaire incroyable, nous l'avons vu en chiffres, mais également en éloges critiques normales. Comme pour Grégoire, chacun aura pu affirmer que le film était peut-être un peu naïf, mais que, comme la chanson « Toi + Moi », en plus d'être inoffensif, il faisait du bien à la société, à l'heure des divisions et des clivages. Voilà comment, avec l'humour, l'on peut rencontrer l'autre même s'il confond un

œuf Fabergé avec un œuf Kinder... cela n'était que conventions et la fracture sociale d'être colmatée à coups de gentillesse et de bonne humeur. Trop riche, trop pauvre, trop noir, trop handicapé, le film nous montre même une lesbienne, autrement dit tout ce que la majorité considère à la fois comme inadapté et comme moralement inacceptable de pointer en tant que tel. « Intouchables » a voulu nous faire toucher du doigt l'indicible pour qu'enfin l'on puisse mieux vivre ensemble, toi + moi, nous + vous. Tel le morceau de sucre qui aide la médecine à couler dans un Walt Disney, cette production nous a fait tourner en rond et enfoncer des portes ouvertes dont on venait tout juste de fabriquer les embrasures, rien que pour le film. Sans affection positive particulière pour l'institution policière, la première scène du film m'a semblé aller étrangement à l'encontre des campagnes publicitaires pour la sécurité routière, alors que le reste du film aurait pu être produit par un ministère délégué aux handicaps et aux affaires sociales. Bienvenu chez nous, chez les ch'tis par exemple (premier en termes de box-office, devant « Intouchables »), mais qu'est-ce qu'on a fait au bon dieu pour avoir droit à ce genre de productions culturelles ?

Eh bien justement, on a invité le public à être client, et donc à être le dieu tout puissant décidant depuis chez lui, depuis ses habitudes, ses traditions et ses gentils défauts qui font le charme de nos régions, de la teneur morale et esthétique de la culture. Sous le règne de la #Wikiyouculture, sa volonté est faite sur la toile (de cinéma comme sur le Web). Les intouchables sont hors caste d'après l'usage indien du terme. Dans le milieu cinématographique, et plus particulièrement le cinéma "polar", les intouchables sont des mafieux si haut placés que rien ne peut les atteindre. L'affection toujours populaire des gentils magouilleurs qui, à tout niveau, de Berlusconi à Tapie, en passant par Balkani, jusqu'au petit maire d'une petite ville que l'on trouve dans toute région et qui aura su, pour sa ville, faire construire (plus ou moins légalement) des casinos et des centres aquatiques, les intouchables désignent des gens haut placés dans leur échelle d'action réussissant toujours, de procédure en vice de forme, à s'arranger, à négocier avec la justice. C'est sans doute cela, sans doute cette même tyrannie démocratique qui aura fait de Berlusconi un homme d'état ou de Balkani un député maire indétrônable, cette même attirance pour les gentilles bassesses et un désir normal de contournement de la loi qui font que les valeurs véhiculées par « Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ? » et celles du tyran moyen coïncident. "On est tous un peu bête, tous un peu raciste, tous un peu tricheur, alors autant l'assumer pour gentiment se tolérer et vivre ensemble"¹. Le directeur des postes sudiste a voulu tricher en se faisant passer pour un handicapé afin d'obtenir une mutation, il deviendra le plus gentil des héros du quotidien grâce à sa rencontre d'avec un ch'ti alcoolique par politesse. Les intouchables sont repoussants, ils sont en dessous de tout, mais également hors caste car traversant

1 Ce que déclare par exemple Christian Clavier dans une interview accordée au journal Le Point, le 21 mai 2014, intitulée « Ma France à moi ! » : « En France, c'est même un sport national : il faut être intellichiant et ne parler que du fond, même quand il n'y en a pas ! ».

toutes les couches socio-culturelles, et surtout, les intouchables sont hors la loi, hors la jurisprudence de ceux construisant une société. Les intouchables sont des mafieux qui, littéralement, n'obéissent qu'à la loi de la famille leur semblant évidente et universelle. On a toujours fait comme ça, et ça n'a jamais posé de problème !

Jeudi : Mémoires virtuelles et messagerie instantanée.

Le Web, l'outil de la #Wikiyouculture, est l'interface actuelle par excellence. Il fait appel aux nouvelles technologies, technologies que l'on dit également virtuelles. C'est grâce aux nouvelles technologies que l'on a accès au monde virtuel, et quoi de plus actuel (au sens de plus présent) que les "réalités virtuelles" ? Voilà encore un des services de l'internet qui renforce la croyance en l'illimité et la liberté absolue qu'offrirait cet outil. Mais c'est peut-être justement cela, cette tension entre l'actuel et le virtuel, qui ne permet pas au Web de passer de l'état de média à celui de médium. Sans arrêt rapproché voire confondu lorsqu'il est question de cyberspace, il est amusant de penser que, par définition, "virtuel" est opposé à "actuel". En effet, virtuel signifie ce qui est en puissance, en devenir, tandis que est actuel ce qui est présent, effectif. Et c'est pourtant par cet oxymore que se définit le Web, comme un espace virtuel tendant à être le média le plus actuel. C'est là que se joue ou même se résout (temporairement) l'hésitation de définition du Web, soit comme espace de communication, soit comme lieu de création. Le Web se flatte d'être virtuel, et donc serait en devenir ou potentiellement, virtuellement, un lieu de création. Seulement, ce virtuel n'est peut-être pas celui de la potentialité, mais, puisqu'il est actuel, dans l'actualité, il est peut-être plutôt celui de la stricte information, n'offrant jamais de temps ou de la distance. Depuis 2011, une application pour plates-formes mobiles (smartphones, tablettes, etc.) nommée Snapchat propose à ses utilisateurs un service éphémère, ou plus précisément, une limite de temps de visualisation du message photographique ou vidéographique qu'il aura envoyé. L'un des 350 millions de destinataires quotidiens pourra ainsi voir ce contenu sur une période allant de une à dix secondes avant que celui-ci ne soit supprimé des serveurs de Snapchat. L'application eut un tel succès qu'à partir de 2013, Facebook, Google et le géant chinois Tencent auront essayé d'acheter l'application pour plusieurs milliards de dollars. Au sein de la #Wikiyouculture, nul besoin de regarder – à savoir de revenir voir une chose pour la garder –, nul besoin de temps, dix secondes suffisent. De la même manière, Twitter propose une application nommée Vine sachant quotidiennement permettre le buzz en proposant d'héberger, et donc de diffuser, des vidéos dont la durée maximale est de six secondes (l'application Instagram de Facebook propose, depuis, en réaction concurrente, d'héberger des vidéos qui, elles, durent au maximum quinze secondes). Le *virtuel-actuel*, ou le virtuel sans cesse actualisé, n'est pas dans le projet, contrairement à la création, il est dans le présent, le temps réel, la mise à

jour, et il n'a peut-être pas l'ambition de prendre des temps et de ponctuer l'espace par des propositions de lieux ; le Web ne semble pas être dans la construction mais dans l'instant. Encore une fois, la toile propose des espaces (présentés comme illimités) de diffusion d'informations, notamment pour la création artistique, mais c'est seulement "notamment", et surtout ce sont des informations "relatives à" et non une diffusion de la création elle-même... en tout cas en ce qui concerne l'extrême majorité des diffusions.

Les services "tout compris" de l'internet en font un espace illimité, tant au niveau temporel (on peut rester aussi longtemps qu'on le souhaite sur la toile de l'actualité), qu'au niveau de la diversité des propositions. Disons grossièrement que l'on trouve de tout sur la toile. Internet et les "box" séduisent de plus en plus, ainsi, il n'est plus beaucoup (dans le monde occidental bien sûr) de fiches administratives ne demandant pas de mentionner son adresse mail, depuis la préfecture jusqu'aux pétitions en passant par la carte de fidélité chez son coiffeur. Il n'est plus beaucoup non plus d'émissions TV, de journaux, de radio, ou même de filières universitaires, ne possédant pas leur (ou leurs) Facebook, Twitter et autres blogs. De la même manière, quelle marque commerciale n'a pas de site internet ? Bêtement, on pourra oser dire qu'internet, que le Web est partout, et surtout on pourra remarquer que la pratique en ligne du tout compris déborde largement du Web. Le tout compris et le "un peu de tout, beaucoup, *wikiwiki* (très vite) et surtout sans hiérarchie (apparente...)" fait des "eMules". Sans aborder ici les évidents et cruciaux relais de cet ordre se jouant entre le Web et la TV, nous pourrions ici tenter le parallèle avec la première exposition du centre Pompidou-Metz. L'exposition « Chefs-d'œuvre ? » (s'étant tenue du 12 mai 2010 au 12 septembre 2011) a tenté de présenter dans de gigantesques box – quatre espaces d'exposition superposés, à savoir une nef et trois galeries – un échantillonnage de "l'ensemble de l'histoire des arts". Cette exposition a concentré près de 800 titres dans une sorte de scénographie. À l'instar du postmoderne mix que propose le Web, Pompidou-Metz a tenté une non-hiérarchisation des genres, des disciplines et même des chronologies. Ainsi, presque pêle-mêle, en tout cas pour le spectateur lambda et donc majoritaire, on pouvait découvrir, mélangés, du design, de l'artisanat (un lustre en cristal de Baccarat par exemple), des maquettes d'architecture et surtout beaucoup de noms d'artistes avec des "œuvres secondaires", pour rappeler les "vrais chefs-d'œuvre" – tout ceci n'a bien entendu de sens que d'un point de vue commercial, du *bankable* et aussi de l'ambition de cette exposition, peut-être. Une indexation, un catalogue, un inventaire de grands noms (*name dropping* pour en revenir au langage du Web) où rien ne pouvait se passer, rien ne pouvait arriver, sinon, comme sur YouTube is Myspace, l'affirmation que ça y est, "on l'a vu !" Et donc, comme sur le Web, tout y était mélangé, et par exemple, on pouvait découvrir, sans explication particulière, parmi un mur d'œuvres, un dessin du "graphiste" Antonin Artaud ou deux productions du "peintre" Guy Debord... Malheureusement pour la création, mais

peut-être heureusement pour la diffusion "Grand Public", c'est dans ce même esprit que l'on retrouve les informations sur le Web. Sauf que sur la toile, il n'y a pas de curator, pas de commissaire d'exposition, la mémoire est virtuelle... au sens de non organisée et non prévue pour être partagée dans le temps. Le partage d'informations se fait en temps réel et il n'a pas d'intentions de construction de savoir à long terme. Pourtant, la mémoire du Web n'est pas celle virtuelle d'un ordinateur (celle instantanée, la mémoire RAM), toutes les informations du Web sont bel et bien inscrites, gravées dans une mémoire physique. Si l'on entend virtuel comme opposé à matériel, alors internet n'est pas un monde virtuel. Il est fait de composants électroniques, de câbles, de plastique, et d'autres choses que chacun aura bien identifiées en essayant de démêler ses rallonges électriques pleines de poussière sous son bureau spécialement acheté pour faire trôner sa tour, son moniteur et sa box. D'ailleurs, s'accumulent quelque part sur des serveurs les nombreux blogs qui sont aujourd'hui à l'abandon, et il existe ainsi "des tonnes de déchets" informatiques et personne pour gérer l'archivage, la mémoire des cyber-productions, sinon en temps réel... par des moteurs de recherche et autres annuaires guidés, entre autres tout du moins, par des "prérogatives" financières.

Chaque internaute possède, pour ses explorations, une adresse IP ou, en anglais, une adresse *Internet Protocol*. Sur le Web, chaque adresse de site internet est précédée de l'appellation de son protocole de communication, le plus répandu étant http et son dérivé sécurisé https (avant les coquets 3w, on remarquera le http://). Bref, tout ceci est bien une histoire de protocole. Plus que le monde du virtuel, le Web serait plutôt celui du cyber. Tout comme virtuel, le préfixe cyber- est l'objet de mille et un mythes fantastiques lui prêtant des parentés avec tout ce que l'on retrouve dans une bonne caricature de film d'anticipation (comme le cyborg, combinant cyber et organisme). Pour le Web, on parlera également avec facilité de *cyberspace* ou, en français, de cyberspace. Seulement ce cyber n'a pas à voir avec le futur mais avec l'automation. Le Web, même 2.0, est donc bien un monde prédéfini, et si aujourd'hui il est l'outil principal de productions de communication, celle-ci est cadrée, prédéfinie, protocolaire. Ceci confirme un peu plus encore notre pressentiment : le Web 2.0 ne se veut pas réellement être un lieu de création. Il est en effet plus aisément compris et pratiqué comme un espace de communication où les formes proposées sont formatées au point d'être jugées intuitives tant elles semblent coller aux schémas culturels dominants voire préconscients. On pensera bien sûr aux modèles de construction des pages « blog » faciles d'utilisation du fait de leur pré-remplissage et des rubriques déjà organisées. Plus particulièrement, les profils que l'on retrouve dans l'ensemble des réseaux sociaux nous rappellent bien les critères de définition de l'identité et de la singularité de chacun. Les profils tendent au CV et répondent à la standardisation des individualités ; et pour se reconnaître dans ce village blogalisé, rien de tel qu'une standardisation de la personnalité en critères qui tendent à l'objectivation. Néanmoins, il est vrai que l'on

ne peut pas se plaindre de la réduction du nombre d'informations qu'il est permis d'inscrire dans les réseaux (de blogs comme sociaux) ; en effet, les "questions fermées à réponse courte" permettent d'exposer un nombre important d'informations personnelles. C'est plutôt au niveau de la forme, ou autrement nommée en informatique du format, que la réduction se joue. On pourra additionner sans problème d'innombrables informations sur soi, mais le format de présentation de celles-ci est, au moins par défaut (c'est-à-dire presque toujours), quasi identique pour tous les utilisateurs. Tous les profils, qu'ils soient délivrés par Facebook, Skyrock.com, Gmail, etc., proposent voire imposent les mêmes options de remplissage (photo/image, patronyme, pseudonyme, sexe, âge, affinités, etc.). Le Web cyber, se présente comme hyper (hypertexte, hyperlien), mais au-delà de cette présentation de l'au-delà, la créativité de l'internaute se limite le plus souvent aux décochages du paramètre par défaut, ce qui lui offrira la liberté exceptionnelle de pouvoir ouvrir son champ des possibles au choix d'une des polices de caractère proposée, d'une palette de couleurs préprogrammée ou d'un alignement à gauche, à droite, centré ou justifié. Finalement, toute la "singularité" du blogueur ou du "profilé" se joue dans le choix de sa photo/image de présentation, autrement dit dans un espace d'une taille de 3 à 5 cm par 2 à 4 cm selon le moniteur. Il est une expression pour dire que l'on est connecté au réseau internet : être en ligne. C'est être bien disposé, (et pour oser un mauvais jeu de mots) de façon bien net'. Être en ligne, c'est être discipliné, et c'est donc peut-être avoir bien rempli les cases de son profil en n'en omettant aucune signalée de l'astérisque obligatoire. Être en ligne, c'est être tous au même niveau, bien lisses, bien nivelés. Sur le Web, encore une fois, tout ce que l'on peut lire est une traduction d'un langage globalisé et administratif, réduisant évidemment à l'extrême tout débordement du cadre administratif (le langage HTML compris dans le protocole de communication http par exemple). Le nombre de blogs comme le nombre de profils se compte en millions (pour la France tout du moins) et l'extrême majorité d'entre eux passe évidemment par des plates-formes pour construire leur espace (Overblog, Skyrock blog, Blogger ou encore Canablog). Le blogueur ou le profilé utilise également la plupart du temps un système de gestion de contenu, lui permettant, par défaut, d'automatiser sa mise en page, quotidiennement. Plus loin encore, on pourrait comprendre la standardisation des modes de vie comme influant sur celle des modalités de représentation sociale. Ainsi, le Web semble "tout doucement" s'imposer comme l'outil de communication individuel le plus adéquat à notre système sociétal ou à notre société de la réduction des possibles au profit de l'augmentation/accumulation des options/applications pour surfaces de diffusion (et autres smartphones).

Mercredi : Hébergement et utopie.

Nous le verrons dans trois jours, le Web est un espace globalisé, blogalisé, ou

autrement dit un espace mondial centré sur des hyper-localisations, une sorte d'énorme journal intime où chacun peut écrire ses pages et les publier. La #Wikiyouculture a un médium privilégié, le Web. Dans sa version 2.0, il semble admis qu'il offre à chacun la possibilité et la liberté d'être des créateurs. Seulement, si le Web est bel et bien borné (comme toute chose matérielle), s'il est pour ainsi dire un lieu, il est un lieu gigantesque, une maison unique dans laquelle tout utilisateur peut être hébergé afin de profiter des tableaux de liège, des portes de réfrigérateurs ou encore de celles des toilettes pour publier ses info' perso'. Ce lieu pourrait être représenté par une maison aux dimensions démesurées, à l'image de certaines attractions de parc à thème où l'on mime du mobilier pour géants. Finalement, pour essayer d'être plus juste et en tentant de détruire le moins possible tout ce que j'ai affirmé jusque-là, on pourrait penser à l'expression faisant du Web "un village mondial", ou en tout cas son outil de communication privilégié. Avec cette métaphore, nous pourrions dès lors nous trouver dans une sorte de "village témoin", ces faux villages offrant l'occasion d'être visités avant acquisition immobilière... un village virtuel en somme. Bien sûr, toutes ces maisons seraient toujours à échelle gigantesque permettant ainsi d'héberger les milliers de millions d'internautes. Tout ce monde serait circonscrit par un joli petit enclos définissant le cyberspace, un lieu de visite aux dimensions d'espace. Comme tout bon village de démonstration, on retrouverait dans le Web-village des maisons de tailles et de caractéristiques différentes. À l'entrée, la maison Google serait évidemment la plus grande, tellement grande qu'il serait plus facile de la traverser plutôt que de la contourner pour visiter le reste du village ; la maison Google serait comme une maison d'accueil proposant des cartes du village et même des visites organisées dans certaines superficies du Web... D'ailleurs, on pourrait entrer dans cette maison par de multiples endroits, l'entrée principale du moteur de recherche mais également la porte-fenêtre du navigateur Chrome, les Velux-visiospace de Google Earth et de Google Maps, etc. Il y aurait des villas témoins comme Facebook et des résidences en travaux, voire partiellement abandonnées, tronquées ou annexées par l'hébergement mitoyen... Le Web est bien une histoire d'hébergement et donc, paradoxalement, c'est un espace tellement ouvert qu'il n'offre pas la possibilité pour l'expression de se fixer afin d'être créatrice, tout en étant finalement un lieu bien trop fermé pour permettre la liberté utopique de la création : un monde de l'hébergement et de la location du "nom de domaine", de l'hébergement provisoire. Le Web est donc un média, un espace (de diffusion) alors que la création a besoin d'être utopique, d'être dans un mouvement de recherche de lieu pour s'exposer. Mais sur la toile, il n'est pas de lieu à chercher, rien qui ne soit sans lieu (utopique). Sur le Web, il n'est pas question de déterritorialisation et encore moins de reterritorialisation. Non, dans le cyberspace, on a son domaine, son emplacement bien hébergé...

Si l'on recherche sur la toile « qui est Alberti ? », ou même une définition

historique admise de « qu'est-ce que l'art ? », on tombera facilement sur le fameux "l'art ou la peinture [la création artistique] est une fenêtre ouverte sur le monde [ou l'Histoire, d'après la citation originelle]". Et, à propos du Web, on retrouvera aisément cette même image : on nomme fenêtre « un élément de l'interface d'un programme, une zone rectangulaire de l'écran servant à l'affichage de tout ou partie d'un logiciel » ; et que dire du mot "fenêtre", qui, traduit en anglais, est le nom du plus important système d'exploitation, Windows. Système d'exploitation ?! Avec de tels vocables, l'occasion est trop belle pour s'interdire le plus intolérable rapprochement, mais celui-ci serait sûrement d'une grande malhonnêteté intellectuelle, sûrement. Si l'on observe l'étymologie d'hébergement (et tout contenu sur le Web est hébergé quelque part), cela a à voir avec la protection (et les hébergeurs internet ont entre autres fonctions de protéger les contenus). Héberger, c'est camper, abriter à titre provisoire. Voilà sûrement pourquoi le transitoire Web ne peut être un lieu de création. Certes, l'ouverture apparente de ce village a engendré une explosion de la production, ou en tout cas c'est certain, de la diffusion de contenus à prétention créatrice ; le village, les maisons étaient là, alors pourquoi ne pas les décorer ? Le Web est organisé ou plutôt administré (économie, gestion de la maison) par des hébergeurs, des fournisseurs d'accès et autres serveurs. Ainsi, comme à l'auberge, à la billetterie ou au bar, les spectateurs, visiteurs et autres créateurs qui font les lieux et les moments de création ne sont, sur le Web, que des clients : un internaute est un client ! D'aucuns pourraient alors rétorquer que toute production culturelle est payante, ne serait-ce que par le biais des impôts ou de la redevance télévisée... Aucun musée n'est vraiment gratuit, ni même aucune production artistique dans l'espace public. Mais tout de même, sur le Web, le paiement de son forfait et de son matériel informatique sont des dépenses plus proches de l'achat individuel que de la contribution collective. Ce ne sont tout de même pas les mêmes rapports à la gratuité ou à l'achat. Ainsi le Web et sa liberté s'achètent, se négocient, se monnaient, tout comme l'espace d'hébergement pour sa production de contenus : payant ou semblant gratuit en échange d'encarts publicitaires... Sur le Web, on ne peut pas s'approprier l'espace, il se loue et c'est le cas pour tous. Mais ce nivellement bien qu'effectif au niveau des contenus l'est beaucoup moins lorsque l'on regarde qui détient les baux. Certes, d'une certaine manière, tout le monde loue et personne n'est définitivement propriétaire, seulement, certains louent beaucoup et sous-louent à la majorité des internautes – aux fameux créateurs de contenu. Le *you* (de YouTube) ou le *my* (de Myspace) deviennent dès lors bien illusoire, à l'instar de l'ouverture de la fenêtre de l'internet qui se "vente" d'être non hiérarchisée, mais où pour l'extrême majorité des consommateurs (clients) surfers, les chemins sont bien tracés à coups d'hyperliens financiers et de remontées commerciales dans le classement des moteurs de recherche. Aujourd'hui, sur le Web, la créativité se joue dans l'expression de soi ; le Web est un formidable outil d'exposition hyper-individuel ou

communautaire, couplé avec des services presque didactiques d'épanouissement. Pour mieux comprendre peut-être ce à quoi sert, ce que l'on fait actuellement du réseau internet, autant lire les premières lignes d'un mail invitant les étudiants chercheurs de l'université de Strasbourg à un séminaire émis par le service "Avenir" de cette université : « le réseau et les réseaux sociaux pour dynamiser sa recherche d'emploi et mieux piloter sa carrière professionnelle. Objectif : permettre aux étudiants de bien comprendre l'esprit réseau et de mettre en œuvre une démarche efficace pour le constituer, le cultiver et le développer tout au long de leur vie. Sensibiliser les participants à la réalité du marché et du recrutement aujourd'hui pour les former à une utilisation optimale des réseaux sociaux professionnels sur internet. [...] ». Entre social et individualisme, conservatisme et libéralisme, concrétude et immatérialité, l'internet non virtuel permet avec efficacité de tirer le portrait d'une société paradoxale : le néo-conservatisme.

Mardi : VEC/REP.

« Ces mots nouveaux rendus nécessaires par l'émergence de nouvelles technologies anglophones contrebalancent l'inertie de la langue française. »¹ "Car com chac1 le c bi1, le franC ne pe pa invenT 2 nvx mo. Dailleur on apel sa o passag D néologism. Mé bon, c pa grav. Evidamen lé new Tkno son anglofone, é merci bcp à l'anglé pr la trouvail D mo composé é c contraction (blog é ts c dériV par ex). Mécanism bien sur jusk la étranG o franC. Mdr, lol ! ;-)" Sans vouloir prétendre au dynamisme des anglicismes, c'est en français – et donc avec toute la lourdeur que cet archaïsme impose – que j'affirmerai que c'est par les mots que l'on peut dire et donc construire notre monde. J'oserai dès lors émettre quelques petites distinctions linguistiques pour tenter de comprendre le statut de la #Wikiyouculture, ou le monde du VEC. VEC pour Voir, Entendre et Communiquer, ce que l'on pourrait opposer à REP, c'est-à-dire Regarder, Écouter, Parler. Je décrirai ici le Web comme étant simplement un véhicule, un VECteur d'informations, de communication, ouvert à tout le monde, où l'on peut tout voir et tout entendre. Le Web ne serait donc pas le lieu du regard, et regarder, c'est bien s'appliquer à voir, c'est veiller, prendre garde à et y revenir. Regarder, c'est avoir de l'égard pour, c'est retenir. Le voir lui, est dans le transitoire, dans le fameux intuitif (puisque sensoriel) non focalisé, et permet alors le visionnage du mouvement du jour (Dailymotion). De la même manière, malgré toutes les interfaces d'écoute que propose le Web, peut-être que celui-ci est davantage un espace où l'on peut tout entendre mais qui, pris dans la *wikiwiki*, ne permet pas d'entendre avec application, ou autrement dit d'écouter. "Au finish", cette distinction entre attention et transitoire me permet d'affirmer encore un peu que le Web est un espace de flux constants, incessants, un espace "basé sur" (*based on*) l'instantanéité. Il serait donc un espace de communication et non de paroles, un outil aux fonctions phatiques ; « euh, slt ! sa va ? Qu'est-ce que

1 À propos de l'émulation linguistique propre au monde du Web, citation extraite de l'article « Blog » de Wikipédia.

tu devien depuis ce temps ? T'en es où ? ». D'ailleurs, si l'on se penche sur une certaine terminologie désignant des phénomènes du Web (ou nés de lui), on remarquera une propension à l'imitation bestiale ou en tout cas renvoyant bien au chant des oiseaux et autres animaux fantasmés comme un mode de communication simple et efficace où un cri, une sonorité équivaut immédiatement à une information. Quelque chose fait le buzz sur la toile (d'araignée), et buzzer, c'est bien bourdonner. Encore, depuis l'an 2000, les ordinateurs "buggent", d'ailleurs, aujourd'hui, même les personnes buggent ("t'as buggé ou quoi ?"). Le bug, c'est le cafard, l'insecte qui vient court-circuiter les machines. On peut aussi gazouiller sur Twitter (twit-twit-twit-twit). Outre la réduction du nombre de caractères exigée et programmée par les services de communication tels que Twitter, leur appellation renvoie bien aux onomatopées, à la réduction du langage en bruit, en fond sonore constant (comme le bourdonnement des buzz quotidiens), peut-être encore à des interférences diffuses et incompréhensibles, ou même que l'on ne cherche plus à appréhender. Dans la continuité, on ne fera plus attention aux mots, à leur signification propre en utilisant par exemple indifféremment voir et regarder, entendre et écouter, communiquer et parler, mais aussi en confondant des actions telles que celle de voir quelqu'un et lui écrire ("je l'ai vu sur MSN", "je l'ai croisé sur Facebook"). Le slogan de Dailymotion, qui à l'instar de YouTube est un espace où règne le voir et l'entendre, est « Regarder, publier, partager... ». Le Web est bien l'espace de la basse définition, qui pour être rentable, restreint, réduit tout au maximum, au micro (micro-blogage). On en revient presque au télégraphe tout en abrégé, comme si chaque lettre économisée était du temps, et donc de l'argent mis à profit. On réduit les informations à des dépêches AFP par messagerie instantanée, on réduit tout à des signes de communication, à des panneaux de signalisation jusqu'à se réduire à son simple contour, détour, son profil.

Lundi : Par défaut.

#Wikiyouculture : une culture de la basse définition pour tous. La politique Médiatique, c'est la légitimation du goût. Si c'est ce que l'on préfère, la culture le sera et le fera. Non loin de la ville de Talange et du festival « Hommes et Usines » que nous avons rencontrés plus tôt, se trouve la ville Hagondange. À l'occasion des municipales de 2014, le futur élu, ou plutôt sa liste (même si l'on oublie souvent que, à ces élections, on ne vote pas pour un homme) ne put faire l'économie d'une proposition intitulée « programme culturel ». Force des traditions et "hasards du calendrier", les fêtes catholiques et païennes de Pâques étaient proches de ces élections. Animés en n'en pas douter par la #Wikiyouculture, les membres de la liste ne proposèrent qu'un seul événement : l'organisation d'une chasse aux œufs. Quelques mois plus tard, alors que l'hiver commençait à poindre, il était l'heure d'annoncer la saison culturelle 2014/2015 et, à Hagondange toujours, selon les mêmes spéculations spectatoriales, l'affiche format abribus faisant la promotion

locale de cela figurait, non pas un extrait photographique d'une pièce de théâtre, d'un orchestre en train de jouer ou de je ne sais quel tableau d'une exposition à venir, comme il est de coutume pour ce genre d'affiche, non, ici les sélectionneurs culturels n'ont que faire de ces habitudes normalisées, ici la norme est de faire avec ce que la majorité aime (ou en tout cas d'essayer de faire ainsi), c'est donc un gros plan sur quelques boules scintillantes d'un sapin de Noël qui était affiché. Durant une semaine, je vais essayer de vous raconter comme un blogueur l'existence d'une version exacerbée de la politique Médiatique que je nomme #Wikiyouculture poussant à son paroxysme l'idée que les spectateurs forment une clientèle qu'il faut satisfaire, et que le meilleur moyen pour cela, pour répondre à leurs attentes est, soit de faire mine de faire comme eux, soit de faire directement avec leurs productions. La #Wikiyouculture est une politique culturelle où le principe démocratique devient monstrueux au point de ne plus pouvoir provoquer autre chose que l'inertie de la ronde.

La Maïeutique

Le 13 février 1968, André Malraux prononça un discours d'inauguration de la Maison de la Culture de Grenoble. Après les auto-congratulations d'usage à l'adresse du ministère et tout en présentant la collaboration naissante de "l'Internationale Maison de la Culture" entre la France et l'empire soviétique, le ministre se prend à décrire ce qu'est la culture occidentale actuelle face à la mondialisation. Par son observation des transformations des moyens de diffusion, des lieux et des institutions culturels, et conséquemment des politiques culturelles, André Malraux comprend et déclare la transformation de la place du spectateur : « Jean Vilar a fortement agi sur le public du Théâtre National Populaire, mais ce public a fortement agi sur l'œuvre de Jean Vilar. Ici, les spectateurs, qu'ils le sachent ou non, sont aussi des acteurs. » Voilà qui est détonant à bien des égards. Maintes fois ici, André Malraux incarnait la politique Médiathèque, considérant le public comme une *patientèle*, mais comme nous l'avons vu également, la Démocratisation de la Culture et la politique culturelle malrucienne sont à distinguer. En effet, si les rencontres entre politique gouvernementale, morale contemporaine et pensée singulière de l'écrivain André Malraux ont "accouché" des principes de la Démocratisation de la Culture, il ne faut pas omettre la "gestation consensuelle" qui précéda cette naissance institutionnelle. En lien ce que déclarait André Malraux, la politique culturelle, voire les politiques culturelles regroupées ici sous le nom de Maïeutique, seront comprises par et pour leur conception du spectateur, tel un *praticien*, acteur, actif. Puisque les politiques culturelles institutionnalisées, de représentation publique ou privée, viennent d'être analysées et interprétées comme octroyant des places totalement ou semi passives aux spectateurs (en conscience ou pas), dans cette partie, je m'occuperai, non d'une politique culturelle monolithique et cohérente, mais d'un agencement de micro-politiques culturelles, presque confondables avec des "lignes artistiques", souvent propres à un seul individu, un seul créateur, un seul penseur et trouvant leur application "d'ensemble de critères de sélection et de définition d'une place pour le spectateur" dans des actions culturelles tout aussi singulières et ponctuelles. Il est question ici de comprendre cette autre place du spectateur comme praticien – une place qui ne saurait être simplement donnée, octroyée, ou que sais-je encore, à celui-ci. Cet ultime volet des politiques culturelles est à plusieurs battants, quasiment indépendants, potentiellement combinables, mais ne recouvrant pas nécessairement le même champ des possibles, alors que chacune des trois postures

stéréotypées – le Culturisme, l'Élitisme et le Permittivisme – envisage le public comme un ensemble de praticiens, et c'est cela qui en fait un mode. Entre Thomas Hirschhorn et Vincent Macaigne, en passant par Michel Foucault, entre Culturisme et Permittivisme, en passant par un Élitisme, la politique culturelle Maïeutique est plurielle – elle ne saurait d'ailleurs que le revendiquer si "elle existait vraiment". Donner, recevoir, accueillir, offrir, échanger, partager comme autant d'actions et même d'interactions avec lesquelles les maïeuticiens culturels doivent jongler pour faire naître la culture.

En juin 2013, suite à quatre tables rondes s'étant tenues entre 2010 et 2011, les élus du collectif culturel de l'ANECR¹ ont co-réalisé avec le CIDEFE² un ouvrage intitulé « L'Archipel Sensible. Politiques des Arts et de la Culture. Des manières de faire notre monde : l'Art, le Travail, la Parole. » Avec comme références non autoritaires (puisque le leitmotiv de ce texte est justement l'émancipation vis-à-vis des « sachants », « clans d'experts » et autres « paroles autorisées ») Jacques Rancière et Theodor Adorno, ces communistes culturels lancent une sorte de "Que faire ?" léninien ; "Que faire ?" ou pour citer leur éditorial : « Peut-être faut-il [...] ». Ils doutent au début, « [...] dans le doute (aimer ce doute, surtout) », et doutent encore à la fin, « point d'arrivée (à vrai dire seulement entraperçu) ». Et pourtant, ils ne doutent pas de tout. Ils ne doutent pas, en tant que maïeuticiens, de la capacité de chacun à être créateur culturel, à être praticien artistique, ce qu'ils affirment avec force citations (toujours déclarées comme non autoritaires) : « "Chaque citoyen est un homme qui fait œuvre : de la plume, du burin ou de tout autre outil." Jacques Rancière. *Le Maître ignorant* (Fayard, 1987) » ; « "manières de faire le monde" (Nelson Goodman) » ; « ce que Bernard Stiegler appelle "le réarmement des savoirs" » ; « ce que Jacques Rancière appelle "l'égalité des intelligences" » ; « "l'art répare l'injustice perpétuée de la société contre l'individu" Theodor W. Adorno. *Autour de la théorie esthétique* (Klincksieck, 1976) » ; puis encore une citation de Rancière, puis une d'Adorno, puis Rancière, puis encore Adorno, etc. Ainsi, dès les premières lignes de cet ouvrage de "militants programmeurs/producteurs culturels", les intentions et les conceptions politiques sont affirmées : « peut-être faut-il envisager les choses autrement que sous l'angle de l'accès du plus grand nombre aux grandes œuvres – une vision un peu descendante, des sachants vers les ignorants. La problématique la plus décisive est celle du dialogue, du partage des regards. » Comme il y est textuellement exprimé : « Sur la nouvelle rive entraperçue dans les pages de ce document – qui va de la démocratisation à la démocratie culturelle [...] », mus par des principes maïeuticiens culturistes, les marins du « bateau de fortune » naviguant au cœur de cet « archipel sensible » ne veulent pas croire à une autre place pour le spectateur que celle de coéquipier, de compagnon voire de camarade de galère. Pourtant, leurs conclusions sont extrêmement claires à propos de leur ambiguïté, comme annoncé

1 Association Nationale des Élus Communistes et Républicains.

2 Centre d'Information, de Documentation, d'Étude et de Formation des Élus.

dans l'éditorial : « Quelle est la finalité ? C'est l'épanouissement, l'émancipation. [...] Il faut apprendre et comprendre toutes les formes nouvelles de la vitalité créative, que ce soit celle des artistes ou celle de nos concitoyens. [...] nous devons construire, sans cesse : la capacité de voir et de donner à voir. » Le cap reste celui-ci jusqu'au bout, jusqu'au chapitre intitulé « Pour une conclusion » : « la culture n'est pas ce que certains apportent aux autres mais ce que tous apportent à chacun. [...] La création n'appartient à personne [ou autrement dit, nul besoin de spécialistes culturels, d'artistes et consorts... seulement...]. Certes, l'artiste professionnel a parcouru plus que d'autres les chemins de l'autonomie – son expérience est précieuse, irremplaçable. » L'archipel sensible désire des artistes dans sa cité mais elle attend d'eux d'être strictement des passeurs, alors pour prévenir toute méprise et entretenir un peu plus l'inintelligibilité du discours soi-disant radical : « une société émancipée n'est pas une société où tout le monde serait artiste, savant ou dirigeant politique, mais où la qualité humaine et citoyenne passe par l'expérimentation par chacun des processus de production de l'œuvre, de l'ouvrage, de la parole et de la décision politique. » D'ailleurs, la certitude de départ est bien celle-ci : « que l'œuvre de l'artiste peut changer l'homme, qu'en y ayant accès, sa vie sera plus dense, son esprit critique plus vif et sa capacité de révolte plus forte. » Pourtant, dans le même texte, pour la même politique culturelle : [la retranscription des tables rondes ne spécifie pas systématiquement qui parle, ici l'on comprendra que c'est un maïeuticien culturel] « Tout à l'heure, quelqu'un a dit, en aparté, qu'il faut "aller vers les gens"... Est-ce la bonne formule ? C'est encore l'axer comme s'il fallait donner. Y en aurait-il qui seraient symboliquement plus dotés que d'autres ? Qui se plaint ? Personne. Pour ma part, l'important c'est d'être capable de recevoir, d'être assez ouvert, d'être assez libre pour s'ouvrir la possibilité que les autres vous fassent parvenir leur richesse singulière. Non pas donner mais entendre. », ou autrement dit « Il s'agit pour chaque citoyen d'être davantage en capacité de donner [...] que de recevoir... » ou alors non, c'est l'inverse, ou alors encore non... finalement ces maïeuticiens bien intentionnés font la différence entre ceux qui habituellement donnent et devraient recevoir et ceux qui habituellement reçoivent et devraient donner. Ainsi, produire de la culture, mettre en place des moments et des lieux culturels, c'est-à-dire activer une politique culturelle, consisterait en cela : « donner à tous la possibilité que leurs dons soient reçus ». Pour la Maïeutique, le choix semble fait. S'il y a don, et donc action, il va du public vers la culture, et alors l'objet culturel, la production effectivement sélectionnée par la politique culturelle Maïeutique, doit être l'exhausteur de ces richesses en gestation chez chacun. Il n'est pas question de donner accès à la culture mais plutôt, par l'action culturelle, de révolutionner les carcans hiérarchiques, à savoir combattre les prohibitions convenues, dépasser les milieux autorisés en permettant l'expression des publics afin de rendre possible la puissance pratique de chacun. Nos camarades communistes s'attellent à décortiquer et articuler la citation de

Rancière déjà retranscrite ici, invoquant le faire œuvre nécessaire de chacun par l'un des trois « faire », par la plume, le burin ou la pioche. Ils considèrent que ces « trois domaines », les « arts » (ou les "savoir-fabriquer"), les « savoir-dire » et les « savoir-faire », sont les terrains vers lesquels il faut amener, ou plutôt ramener, les publics. Les ramener, les amener à nouveau sans qu'il ne soit besoin d'y amener quelque chose d'autre comme la singularité de la proposition d'une œuvre d'art, car ces trois savoirs sont pour les maïeuticiens, au nom de « l'égalité des intelligences », des « capacités partagées », simplement étouffés par le « travail-rouage » terrassant les peuples dominés, « mainmises » des « spécialistes » ou des « marchands » [« selon des hiérarchies de pouvoir ou de profit »]. Par « la conviction que l'œuvre de tous les hommes peut elle aussi contribuer à changer le monde », la politique culturelle Maïeutique – ici spécialement culturiste – veut croire que le spectateur est un praticien en puissance, un artisan des "faire", en se laissant aller jusqu'à la métaphore prolétarienne métallurgiste des fers à forger pour qui voudrait fabriquer un monde en s'émancipant « des choses données et de la domination des experts et des contremaîtres ». Comme le font les auteurs de cet ouvrage en rappelant l'étymologie grecque *poïen* du mot faire, l'on peut considérer la politique culturelle Maïeutique comme poïétique, ou plutôt comme aspirant à réactiver la poïétique. Conséquemment, les conseils sont dispensés, les critères de qualification et de disqualification de la politique culturelle sont énoncés : « la fin de l'œuvre [d'art, d'artiste] ne serait-elle pas la condition de l'émancipation ? » Dans l'archipel sensible, celui spéculant la place du spectateur (c'est-à-dire tout producteur culturel projetant l'exposition de son travail) « doit être friand », « il lui revient de recueillir » – au bas mot – toute la puissance de la vie : « l'expérimentation d'adolescent » et ses « interrogations existentielles » ; « l'expérimentation spontanée de l'enfant » offrant « de sentir le frémissement originel » ; « la connaissance des personnes âgées » ; « les richesses des horizons culturels des populations d'origines lointaines » et pêle-mêle, tout le reste, à savoir « les intuitions trop méconnues de tous ceux, si nombreux [...] » que l'oppression sociétale fait taire. Ces vertueuses inclinaisons à contredire la « dissolution du symbolique » causée par l'interdiction normale de manipuler ces trois outils de productions (les trois "faire") semblent difficilement contestables, il en va de bons sentiments partageables voire évidents. Ainsi, si la politique culturelle doit œuvrer contre la dépossession des "savoir-exprimer", la question reste entière quant à la forme que doivent ou peuvent prendre les objets culturels qu'elle sélectionne pour être exposés au public-praticien.

C'est là qu'il me faut à mon tour invoquer le penseur faisant mine de rien autorité à l'esprit de l'archipel sensible, l'incontournable Jacques Rancière. Appelant de ses vœux le « spectateur émancipé » dans son ouvrage du même nom paru en 2008, l'esthéticien engagé voulant prévenir toute dictature esthétique de fond comme de forme décrit sa proposition qu'il nomme « l'image pensive », à

savoir produire une œuvre qui porterait en elle, non un point de vue exposé au débat, mais la simple capacité à susciter la mise au travail intellectuel du spectateur, ou plutôt sa capacité à la production imaginaire ; « l'image pensive » comme un déclencheur de pensées. L'on comprend aisément la logique raisonnable de Rancière. Si l'on aspire à ne pas dicter au point phobique de refuser toute prise de pouvoir risquant la domination, et donc même le pouvoir expressionniste de l'expression artistique qui se veut être bêtement la mise en images (l'imaginaire) singulière des pensées d'un individu exposée à un public, il va de soi qu'il faut éviter que l'œuvre d'art ne prémâche sa propre interprétation ou même qu'elle en permette une, d'interprétation. L'inévitable risquerait de se produire : elle aurait une sémantique, un sens particulier. Ainsi, par précaution intellectuelle, mieux vaut radicalement ne rien signifier pour éviter que le spectateur opine face à l'opiniâtreté sémantique, à savoir qu'il manifeste son accord d'avec ce qui est exposé à force de mise en intelligence des signes composant l'œuvre. Ne rien affirmer pour ne pas risquer d'imposer : voici la précaution intellectuelle de la Maïeutique. [Je me permets ici, par anticipation, un petit crochet, un détour par la deuxième partie de cette thèse en suggérant que "l'on comprendra" très vite que lorsqu'on se réunit autour de rien, c'est le rien qui en ressort, sinon des discours sur l'absence de discours ; l'interprétation fait avec ce qu'on lui donne, et si c'est la vacuité, alors ce sera les vacances de la pensée. Je développerai également mon incapacité intellectuelle à concevoir une œuvre exempte de point de vue et la capacité d'un tel monstre à être la clôture de l'art. Enfin, je me confronterai à nouveau à l'absurdité du besoin d'art pour penser ou pour imaginer, car cela est en propre la capacité de toute chose et donc ce de quoi une œuvre d'art doit se mettre à distance, "s'émanciper".] Le recueil d'expériences "insulaires vibrantes" accueille, en bon ouvrage maïeutique, la parole de beaucoup et symboliquement de chacun. Entre autres entretiens, l'on peut y lire « question à Jean Ganiyre, écrivain occitan et conseiller général de la Dordogne ». Artiste et politique, l'écrivain conseiller est deux fois producteur culturel, il fabrique et sélectionne. Maïeuticien attentif, il sait que « bien entendu, la défense des langues régionales porte en soi un potentiel de sclérose identitaire ». Il en est conscient et s'en défend, ce n'est donc pas sur ce territoire-là que je l'attaquerai. Faisant du travail de la langue un outil politique de conscientisation et du travail du dialecte une expérimentation du devenir minoritaire, la démarche politique me semble même intéressante, d'autant qu'il sait prendre de la distance vis-à-vis de cette puissance : « On parle parfois à propos des locuteurs de langues régionales "d'exilés de l'intérieur", "d'étrangers chez soi", ... il ne faut pas exagérer : c'est là un peu un exil de luxe. Mais cela aide à comprendre les angoisses des peuples menacés dans leur identité. » Ce qui m'intéresse alors pour comprendre les œuvres que veut produire la politique Maïeutique, c'est la conviction de cet écrivain animant des ateliers d'écriture en occitan que les langues régionales « s'élèvent contre une désappropriation [...]

intériorisée ». Ici, les œuvres sélectionnées ne sont pas tant les productions littéraires occitanes que son œuvre d'animateur culturel visant à rappeler à chacun sa propre capacité à pratiquer l'écriture et à en faire œuvre exposable : « ces gens [son public-praticien] sont comme décomplexés », « ils n'ont plus peur », « cette langue, qui correspond bien souvent à quelque chose de profond chez eux, relié à l'enfance, à la filiation, leur permet de retrouver la capacité d'écrire ». Le maïeuticien poursuit : « quand il l'a (re)trouvé [la langue occitane], le conteur cévenol Jean-Pierre Chabrol s'est exclamé : “Je jouais de la flûte et je découvre que j'ai un orgue dans le grenier !” ». Voilà ce qui fait œuvre pour la Maïeutique. Sans vergogne, le mot a été répété : il s'agit de retrouver, de faire retrouver au public-praticien la capacité avec laquelle il vient déjà, chargé, à la rencontre de l'œuvre culturelle, réceptacle vide et ignorant, prêt à la simple rencontre. Les maïeuticiens rêvent d'un public ayant le don « d'ubiquité », à la fois spectateur et créateur, où les praticiens ne sont finalement que spectateurs d'eux-mêmes. Par provocation, j'oserais même comparer cela au slogan d'une compagnie de fast-food symbolisée par un grand M, comme un clin d'œil au nom de nos trois politiques culturelles, « Venez comme vous êtes. » C'est cela que la précaution et l'humilité maïeutiques osent demander à son public pour, tolérante et ouverte, curieuse et bien-pensante, éviter tout risque d'anathème pour cause de présomption fasciste.

« Alcibiade : Par les dieux, Socrate ! En vérité je ne sais plus, ma foi, ce que je dis ! [...] Quand tu me questionnes, ce que je pense est en effet tantôt ceci, tantôt autre chose. »¹

Alcibiade est bouleversé car Socrate le met face à la pire des ignorances : ne pas savoir et croire que l'on sait. Le "maître ignorant", la sage-femme² qui n'enfante pas mais se contente de faire accoucher est le plus sage des hommes car – et toute la culture occidentale humble et précautionneuse semble s'entendre là-dessus – il ne fait qu'aider l'autre par l'épreuve de la rationalité et ne sait qu'une seule chose, qu'il ne sait rien. À Alcibiade qui finit par déclarer que le juste et l'avantageux se confondent et que c'est ainsi qu'il faut œuvrer politiquement, le maître ignorant répond toujours par l'interrogative : « Mais quoi ? Cela, n'est-ce pas toi qui le dit ? Et moi qui pose des questions ? » L'archipel sensible se veut être le recueil des paroles de quatre tables rondes mais également d'une série photographique de Natalie Victor-Retali. Dans le préambule, Vincent Rouillon fait référence métaphorique à cette "exposition photographique". Le temps d'un centième de page, le focus est fait et la mise au point est parfaite : « la bataille culturelle [doit] contribue[r] à "révéler" (au sens photographique du terme) » l'ensemble des initiatives poétiques visant la libération de la « servitude de la consommation » et de la « domination des sachants ». On l'oublie souvent mais le Socrate platonicien, le personnage conceptuel construit par Platon (celui de « la République » excluant

1 Extrait du texte « Alcibiade » de Platon.

2 Avec un langage non sans poids et résonance historique discutable, mais ayant tout du moins voulu éconduire l'héritage patriarcal religieux des fonctions médicales liées à l'accouchement, un ou une sage-femme peut être appelé maïeuticien.

les artistes de la Cité), le maïeuticien, fonde sa technique philosophique non pas rationnellement mais sur l'idée réflexive et contextuelle que, d'aporie en aporie, d'impasse décelée en hypothèse contredite, chacun peut construire à tout instant de justes réflexions. C'est cela que l'histoire contemporaine aura voulu retenir. Mais notre Socrate platonicien est mystique. Le maïeuticien croit en des vies antérieures et seule la « réminiscence » de ces savoirs cachés en soi, ou autrement dit leur "révélation" (photographique ou non) dans son âme permet à ses interlocuteurs d'accoucher de ce qu'ils savaient déjà. Face à Ménon, Socrate cherchera même à prouver l'existence de cette réminiscence en faisant accoucher de véritables théories mathématiques un jeune esclave qui ne saurait, de par sa condition, en avoir la culture.

Cet archipel sensible dans les mers duquel nous venons de faire également trempette est effectivement doté de gardes-côtes maïeuticiens et nous pouvons à présent hisser le drapeau de ce bateau autoproclamé de fortune. Aux antiques couleurs platoniciennes, la bannière est deux fois maïeutique. L'ouvrage de politique culturelle énonce ni plus ni moins dès le début ce qui se révélera être ses conclusions : les maïeuticiens ne peuvent condamner les artistes, mais ce qui les intéresse, c'est la puissance praticienne des spectateurs. Ils font donc des artistes les meilleurs des animateurs politiques (dont on doit limiter l'expression directe...). Le projet de la Maïeutique, le rêve du maître ignorant de Rancière, qui ne saurait donner l'instruction car elle est une chose que l'on prend, est un public-praticien qui, comme l'Alcibiade de Socrate, ne saurait accoucher d'autres choses que de connaissances cachées en lui, d'autres choses que de cette fameuse richesse humaine de la vie, de l'adolescence, de l'enfance ou de l'exotique que la culture doit révéler. Seulement, en tant que platoniciens non-assumés, les tenants militants indépendants et "anarchistes-sociaux" de la politique culturelle Maïeutique sont des sachants culturels, parfois ou souvent même des artistes, et donc des "mal à l'aise". Alors comment et pourquoi ces producteurs culturels anti-acculturation œuvrent-ils ? Par Culturisme, Élitisme, ou Permittivisme ? Qu'ils croient en elle et la maternent, qu'ils dispensent "purement et simplement" ou qu'ils n'en puissent plus au point de vouloir l'avorter, les maïeuticiens culturels font œuvre, ils produisent et se produisent. Politique culturelle hétéroclite, voire esthétiquement contradictoire, c'est l'impossibilité de concevoir le spectateur autrement que comme un praticien, un collègue, un confrère (au sens administratif comme au sens héréditaire) maïeuticien avec lequel on opère, on s'opère et on opère la société, avec lequel on se dispute, qui nous semble en grève ou duquel on apprend, duquel on est proche ou que l'on voit comme un traître, c'est cette conception qui regroupe ces actions culturelles en une seule politique. Voilà ce que l'on va voir ensemble, voici ce que vous allez "comprendre", ce qui vous sera révélé ou plutôt ce que vous allez partager car ces "vérités" esthétiques sont sans doute déjà cachées en vous...

1. 3. 1. Les Culturistes

L'air est humide, la vue embuée. Dans une étuve à vapeur, deux culturistes se détendent après l'effort.

Socrate – Nous étions rentrés du gymnase la veille au soir et, comme je fus longtemps absent, c'est avec plaisir que j'ai renoué avec mes occupations habituelles. Je me suis donc rendu dans la salle des machines pour soulever quelques poids, et là je suis tombé sur une foule nombreuse. C'est là que je vis, à la chaise romaine, Chéréphon et, plus loin, au pupitre à biceps, Critias, fils de la Callaischros, ton cousin à toi Charmide, fils de Glauchon¹.

Charmide – Comme ton histoire est intéressante ô Socrate, s'il te plaît ne t'arrête pas, raconte-moi encore.

Socrate – Non mais c'est bon maintenant Charmide, il suffit. Le charme de ce placebo² thrace aurait dû se dissiper maintenant. Je n'ai fait cela, te séduire et éprouver tes apories, que pour t'entendre et te voir user par toi-même de ta sagesse, de celle toute socratique, toute maïeutique sachant qu'elle ne sait rien.

Charmide – Mais que veux-tu dire Socrate ? Je ne comprends pas.

Socrate – Mais je ne sais pas euh... tiens, par exemple, toi qui es si beau, si bien fait de ton âme et de ton esprit qu'aucun athénien ne saurait te résister, toi qui as construit un corps capable de remporter toutes les compétitions du Péloponèse et d'ailleurs, avec un corps dont les formes d'une parfaite beauté, donnant l'impression à ses spectateurs qu'il est sans visage, tu dois t'intéresser à la culture et à l'art, à ces domaines du beau et de l'expérience esthétique. Eh bien voilà, il se trouve qu'il y a peu, durant une série de squats, mon ami belge Jean-Louis Genard me dit ceci : « L'idée de démocratisation de la culture est intrinsèquement liée à l'imaginaire de l'État social, c'est-à-dire à un imaginaire de l'accès à un bien à la fois commun mais inégalement réparti ou accessible, ou, si on veut, à un imaginaire du droit-créance, ces droits qu'ont les citoyens, que l'État leur donne accès à des biens considérés comme faisant partie intrinsèquement des conditions de la dignité humaine. Or, en quel sens peut-on considérer que la culture est un tel bien commun ? »³ Mais comme tu le sais sans doute, à cette question à laquelle la Belgique morcelée a pu répondre par initiatives locales linguistiques et géographiques, la France, "le pays de la culture", celui où nous-mêmes nous sculptons et exposons nos corps, dit ceci dans son préambule constitutionnel : « La Nation garantit l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation

1 Le début de ce dialogue est un pastiche maladroit du dialogue platonicien « Charmide » dont des noms, lieux, faits et expressions sont recontextualisés dans une salle de culturisme afin d'illustrer la logique maïeutique.

2 Dans le « Charmide » de Platon, un peu gêné, Socrate avoue à son interlocuteur à la fin du dialogue que la potion d'origine thrace qui lui a proposé n'était que pure invention, presque tromperie destinée à détourner leur conversation des maux de tête vers les maux de l'âme.

3 Genard, « Démocratisation de la culture et/ou démocratie culturelle ? Comment repenser aujourd'hui une politique de démocratisation de la culture ? », 2011.

professionnelle et à la culture. » La nation française et son pouvoir étatique veut garantir à tous la jouissance des arts en vertu de la Déclaration universelle des droits de l'homme, et ce conséquemment à l'instar de la plupart des états nations démocratiques. Alors en bon rhéteur maïeuticien, didactiquement, dialogiquement, ou, pour faire grec, peirastiquement¹, je te pose la question : que penses-tu de cela toi qui crois en moi et en elle, en la culture et sa sagesse, au point d'avoir voulu te soigner par une potion et d'accepter que je l'accompagne, même chaque jour, puisque c'est par la répétition que la vertueuse pédagogie opérerait, que je te chante une incantation pour que tu en sois capable et digne.

Charmide – La suggestion interrogative de ton ami belge me laisse entendre que, peut-être, il ne faudrait pas laisser entre les seules mains du politique le pouvoir de faire vivre la culture dans la Cité, car le peuple public n'a pas à opposer à l'institution qualifiée identiquement ce droit à la culture et à la forcer à débiter des événements et autres objets artistiques comme l'on offre du pain et des jeux. Le public ne devrait pas être un créancier mais un créateur culturel. Alors je pense à un autre de mes amis (car, oui, je suis grec, culturiste mais grec, et je connais bien le fameux Lysis à qui tu as fait accoucher de la connaissance de la *philia*, notre si chère amitié), un autre francophone qui, justement, habite à Paris et a l'un de ses projets en périphérie urbaine et sociale de la capitale du pays de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, de la culture et du bon goût : le musée précaire Albinet de Thomas Hirschhorn, réalisé en 2004. En décembre 2005, sa chère amie Yvane Chapuis des laboratoires d'Aubervilliers me compta le récit de leur odysée au quartier du Landy. Effectivement, l'épopée fut périlleuse. Entamé d'après eux le 10 août 2000, le projet fut verni en avril 2004. Entre temps, de négociation en négociation avec les pouvoirs publics et les institutions muséales, leur histoire fut une compilation de courriels et de lettres motivant ce projet. En février 2003, Thomas Hirschhorn rédigea sa propre lettre de motivation, autrement appelée note d'intention², où, je crois, l'on peut trouver une réponse à ta question, à la problématique et au désir selon lesquels l'art et la culture devraient être reconquis par le peuple public. Culturiste, emporté par sa foi et ses expériences créatives, le bodybuilder Thomas Hirschhorn envisage sans doute sa mission au pied de la lettre et veut s'activer pour construire le corps culturel en activant le corps social de l'énergie que l'art peut justement dégager. Bouleversant d'espérances sincères et d'enthousiasme euphorique, l'artiste-travailleur-soldat (ainsi qu'il se présente) écrit : « l'art peut changer la vie est une affirmation non-utopique, car active ». Quasi anaphoriquement, il le répète : « l'art et la philosophie, seules, sont capables de changer la vie ». Et c'est dans « l'espérance » et par « l'action » contre ce qu'il nomme la "passivité cynique" que cet acteur veut faire jouer l'art et son public. Le

1 Technique maïeutique consistant à construire ses argumentations à partir de ce que son interlocuteur croit déjà.

2 Reproduite au début de l'ouvrage coécrit avec Yvane Chapuis « Musée Précaire Albinet » (publié en 2005).

projet est des plus univoques : « je veux construire avec des matériaux simples et rapides à bâtir un musée, un endroit qui peut accueillir des œuvres d'art originaux d'artistes, qui eux-mêmes par leur travail ont voulu et (ou) ont changé la vie ». Yvane Chapuis raconte : « bâtiment de fortune construit au pied d'une barre d'immeubles dans un quartier périphérique de la ville d'Aubervilliers, ce musée a présenté des œuvres majeures de l'histoire de l'art occidental du 20^{ème} siècle »¹. Culturiste elle aussi, la co-directrice d'alors des laboratoires d'Aubervilliers me le confia : « ce projet improbable s'est fondé sur l'amour de l'art et la volonté de le faire partager à des personnes qui, pour des raisons essentiellement sociales, économiques et culturelles, ne s'y confrontent pas ». Cette « intime conviction que l'art peut et doit transformer le monde » partout et même « au-delà des espaces qui lui sont consacrés », « que l'art est une question qui peut concerner chaque individu » ainsi que le fait de déclarer que la « culture commerciale [...] sévit d'autant plus sévèrement dans certaines zones que l'art y est totalement marginalisé » pourrait confondre le projet du musée précaire Albinet avec une entreprise de médiation culturelle Médiathèque des plus institutionnelles visant, dans ce cas précis, à démocratiser durant huit semaines, tour à tour, hebdomadairement, Marcel Duchamp, Kasimir Malevitch, Piet Mondrian, Salvador Dalí, Joseph Beuys, Andy Warhol, Le Corbusier et Fernand Léger. Seulement « le musée a été construit et a fonctionné avec l'aide des habitants du quartier », c'est là le travail de désinstitutionnalisation du culturel par la déterritorialisation de l'art et de la monstration qu'engage ce projet. Grâce à sa notoriété d'artiste d'art contemporain accompli, grâce à sa foi partagée avec Yvane Chapuis en la culture et par leurs efforts de bodybuilders, nos culturistes ont pu avoir accès aux fameuses « œuvres originales » de ces stars de l'histoire de l'art tant désirées. Mais l'artiste précise bien : « il n'est pas important que ces artistes sont, aujourd'hui, célèbres, et très connus ». Missionnaire culturiste, il veut que ces œuvres le soient également, qu'elles remplissent leur « mission spéciale », « une mission non pas de patrimoine, mais une mission de transformation [...] c'est pour cela qu'il est indispensable que ces œuvres soient déplacées, du contexte du musée dans ce musée précaire en dessous de l'HLM de la rue Albinet », « dans un contexte non muséal patrimonial ». Thomas Hirschhorn ne fait donc pas œuvre Médiathèque puisqu'il veut "réactualiser", "activer" ou "réactiver" ces œuvres d'art en les subtilisant, le temps d'une action culturelle, au douillet confort du matelas muséal patrimonial institutionnel où elles somnolaient. Et c'est par la confrontation « à la réalité du temps qui s'écoule aujourd'hui de nouveau », au contexte socioculturel particulier de la "cité", que l'art agit sur les habitants et que "l'habiter" – les façons habituelles d'habiter, de pratiquer autant son habitat que le reste de son environnement – agit sur les œuvres empoussiérées, c'est ainsi que ce projet maïeutique prend ses distances d'avec la médiation Médiathèque. Les laboratoires

1 Les citations d'Yvane Chapuis ont extraites de l'avant-propos de l'ouvrage coécrit avec Thomas Hirschhorn « Musée Précaire Albinet » (publié en 2005).

d'Aubervilliers ont tenu un journal au sujet de cet autre laboratoire esthétique qu'a été le musée précaire, et dans lequel Rachel Haidu précise : « ce n'est pas passif un patrimoine : les œuvres sont là pour développer une activité. Le concept de patrimoine – un ensemble de biens, matériels ou non, hérités de et appartenant à une personne ou à un groupe de personnes, mais le plus souvent liés à l'état – est très précisément mis en question par le musée précaire. Les habitants du Landy ne sont pas simplement invités à se réapproprier les œuvres, à aller les voir dans leur propre quartier, à regagner, même temporairement, une légitimité qui leur est généralement daignée. Ils sont surtout invités à diriger et surveiller une institution dans laquelle ces œuvres sont montrées. Aussi peut-on imaginer le regard, nourri d'un sens actif d'engagement collectif, qu'il pose sur les œuvres présentées. [...] Loin de l'acceptation passive d'un patrimoine, forme convenue de regard proposé par l'institution »¹, Thomas Hirschhorn propose une action artistique où esthétique et politique, social et culturel, se combinent, se confondent ou se transforment à tel point qu'il est difficile de savoir si c'est l'accueil de l'œuvre de Malevitch qui aura permis à une quinzaine de jeunes habitants de suivre une formation de régisseur au Centre Pompidou et à d'autres encore d'être employés pour le gardiennage, la surveillance, la gestion des locaux et à la buvette, ou si c'est l'inverse, si c'est cette offre d'emploi et d'insertion sociale qui aura permis à Warhol ou à Beuys d'obtenir la "chance" d'être exposé dans ce bâtiment de fortune. Et surtout, comment distinguer l'un de l'autre et estimer la priorité d'une des deux actions dans l'œuvre de Thomas Hirschhorn ? Si détaché de l'institutionnalisation culturelle dominante, l'artiste déclarait déjà deux ans plus tôt : « les gens d'ATTAC font leur travail, j'essaye de faire le mien. Je suis un artiste. J'essaye d'utiliser l'art pour dire ce que j'ai à dire, pour ce qui m'est propre, et j'essaye d'agir librement. L'art c'est mon outil. Ce que je dis, c'est : dans ce quartier, vous avez aussi besoin de l'art. C'est la raison pour laquelle j'ai décidé, il y a treize ans, d'être un artiste. On a besoin de l'art et on a besoin de philosophie, mais on a pas besoin de la culture. »² Dans ce même entretien intitulé « L'art est affirmation », l'artiste s'était exprimé à propos de son régime esthétique : « j'utilise mes matériaux parce qu'ils ne représentent pas une plus-value, ils n'ont pas au départ un surplus de valeur artistique, ce sont des matériaux qu'on peut utiliser pour faire de l'art comme je le fais. Mais on peut les utiliser aussi pour faire une cabane dans son jardin, un meuble ou autre chose. Ce sont des matériaux que je choisis politiquement pour ce qu'ils sont et aussi pour ce qu'ils ne sont pas. Ce ne sont pas des matériaux nobles. » En effet, si tu avais pu visiter cet abri muséal local, tu aurais du premier coup d'œil reconnu la patte de Hirschhorn : des morceaux de carton, du plastique, du ruban adhésif havane (aisément appelé scotch), du plexiglas et un peu de bois, le tout pour une dizaine de

1 Extrait du texte « Les Utopies précaires de Thomas Hirschhorn » par Rachel Haidu dans *Le Journal des Laboratoires*, n°3, décembre 2004.

2 Extrait de l'entretien avec Fabian Stech intitulé « L'art est une affirmation » dans « J'ai parlé avec Lavier, Annette Messager, Sylvie Fleury, Hirschhorn, Pierre Huyghe, Delvoye, D.G.-F., Hou Hanru, Sophie Calle, Ming, Sans et Bourriaud », 2007.

milliers d'euros quand on sait que le projet en aura coûté 300 000. C'est pour ainsi dire avec trois fois rien que le sculpteur et des groupes d'habitants volontaires auront bâti cette architecture revendiquée comme précaire. Ajouté à cela des typographies en capitales brandissant des harangues citationnelles à propos de la puissance créatrice et transformatrice de l'art, des cartels "scotchés" à même le "mur", et voilà du Hirschhorn tout craché : sa propre esthétique du sale, son esthétique soi-disant non-esthétisée, le choix fut donc le même qu'en 2002 et ce justement parce que pour ce maïeuticien, pour ce projet maïeutique, ce qui compta ne fut pas la sculpture, l'objet artistique, mais la collaboration créatrice, la co-action dans la rencontre entre la population-public et les artistes. Avec ces matériaux se voulant "accessibles" à tous, avec comme prérogative de faire des habitants les directeurs du musée et avec la volonté de faire de ce lieu d'action culturelle un lieu de pratiques expressives et de rencontres événementielles, par la rencontre qu'Hirschhorn aura spéculée comme importante, bouleversante, presque kantienne¹, avec ces échantillons originaux de puissance artistique, l'œuvre du musée précaire Albinet en aura sans doute été une de dé-spectacularisation. Dans cet espace d'exposition, on pouvait trouver ce que d'aucuns appelleraient des chefs-d'œuvre. Mais rue Albinet, durant deux mois, on trouvait aussi (et surtout) une machine dionysiaque : « le musée précaire permettrait de montrer ses produits, ses activités, car il s'agit de produire (d'être actif) pendant la durée des expositions. Le musée précaire Albinet produit. Le musée aurait un endroit pour discuter, pour rester, pour être et il aura un petit bar, un petit snack, tenu par les habitants de la cité »², sans compter la bibliothèque, l'organisation de voyages en groupes thématiques (vers la Cité radieuse de Le Corbusier durant l'exposition de celui-ci par exemple), les conférences d'histoire de l'art, les "débats", l'atelier d'écriture des jeunes adultes, celui d'arts plastiques pour les enfants et les « repas communs ». Bodybuilder de l'extrême, c'est la fameuse praxis qui intéresse Hirschhorn. Invité incontournable de l'exposition du Centre Pompidou titrée par anglicisation chic (ou tic ? ou toc ?) du concept nietzschéen anti-apollo-nien, comme aujourd'hui de tout événement artistique ayant les moyens de l'inviter, l'artiste suisse est l'incarnation actuelle de l'énergie de cette praxis³ s'opposant au raisonnable. Ce qui compte, c'est l'action, l'énergie chaotique bouleversant l'harmonie apollonienne sclérosante, la mort des musées, tombeaux patrimoniaux, la révolution au panthéon par le disharmonieux dionysiaque pour « changer la vie ». Dix ans plus tard d'ailleurs, en 2014, la « Flamme éternelle » du maïeuticien Hirschhorn brûle toujours. Au Palais de Tokyo, il aura entassé 16 500 pneus et invité 180 artistes penseurs pour

1 Une expérience esthétique sublime, une rencontre que l'on pourrait dire teintée de l'aura si chère à Benjamin.

2 Extrait de la note d'intention reproduite au début de l'ouvrage coécrit avec Yvane Chapuis « Musée Précaire Albinet » (2005).

3 En témoigne la typographie gribouillée et exposée comme telle de sa note d'intention répondant à la mode actuelle lisant comme vertueuse l'urgence de la création animant les vrais artistes auxquels on octroie le droit de quelques manques d'exigence formelle.

partager, dans l'action impromptue et non planifiée, le chaos créateur dionysiaque avec d'ex-spectateurs transformés comme au Landy en confrères praticiens. « Certains que ce chaos donnera naissance à des instants de grâce, [il a] "simplement créé un récipient, une situation qui invite les autres à être présents et donne envie d'être actif avec sa pensée" »¹. Dans ces récipients artistiques, d'après lui, ou culturels, l'"actionniste social" Hirschhorn cherche à mélanger les saveurs expressives de chacun, tous également participant, créateur, praticien. Lui ne fait que proposer des prétextes, créer des occasions pour la rencontre, l'échange et l'accueil. En 2014, il en a alors presque terminé de rédiger ses banderoles jusqu'au bout. Elles restent en suspens comme une petite musique incitant le praticien en devenir à tout simplement le devenir. Petite musique, combat dionysiaque, puissance nietzschéenne et, au détour d'une barricade de pneus que le suisse non-neutre, politisé, compara symboliquement à celle de la place Maïdan, voilà que l'on peut entendre la naissance de la tragédie nous titiller la praxis. Coûte que coûte, l'artiste devient le travailleur-soldat permettant au public de passer outre les artistes pour en être ; les maïeuticiens ont envie à tout prix que l'on fasse des trucs. Au Landy, Thomas Hirschhorn a fait des habitants du quartier, du public de son œuvre, des praticiens et ne sera plus pour sa part que nommé « initiateur du musée »². Initiateur et médiateur ou presque même animateur socioculturel, car depuis ce projet, sa règle est d'être présent à la rencontre du public. Il connut plus tôt quelques désagréments³ alors qu'il pensait que ses œuvres pouvaient se suffire à elles-mêmes. Il aura conséquemment décidé que d'être là, à l'inverse, suffit et ce presque sans autres œuvres.

Socrate – Tu penses donc que cet Hirschhorn, que ce culturiste offre une réponse positive à cette question de la possibilité de contradiction de la délégation culturelle. Le peuple-public y serait souverain, programmeur et consommateur. J'ai entendu ton éloge de l'engagement anti-institutionnel de l'artiste, et pourtant, rue Albinet, n'est-ce pas des institutions, le CNAC, le FNAC et le Musée National d'Art Moderne qui ont permis, grâce à la notoriété de l'artiste, l'existence même de ce musée alternatif ? Et où ont brûlé les flammes caoutchouteuses de ces barricades sinon dans l'aile ouest du Palais de Tokyo institué en centre d'art contemporain ? De plus, Malevitch, Mondrian, Dalí, voilà qui est "léger", politiquement sans doute, pour qui voudrait rencontrer la puissance transformatrice d'un art engagé, entre abstractions spirituelles ou décoratives et mièvreries figuratives, n'est-ce pas là une insidieuse tentative camouflée par du ruban adhésif d'une entreprise normative de Démocratisation de la Culture patrimoniale, une sorte d'entubisme culturel ? D'ailleurs, cela me rappelle une des manies d'Hirschhorn et sa série que j'oserais

1 Extrait de l'article « Thomas Hirschhorn crée l'émeute au Palais de Tokyo » publié par Emmanuelle Lequeux dans la rubrique Culture du site internet Le Monde, le 08 mai 2014.

2 Expression utilisée dans l'article « Albinet c'est fouuuuu ! » publié dans le mensuel « Aubervilliers au quotidien », n°140, juin 2004, reproduit dans l'ouvrage de Hirschhorn et Chapuis « Musée Précaire Albinet », 2005.

3 Son installation avignonnaise « Deleuze Monument » (2000) fut vandalisée.

nommer Monument. À "Deleuze", à "Spinoza", à "Bataille" ou plus récemment encore à "Gramsci" – chantre lui aussi de cette fameuse praxis¹ – Hirschhorn ne semble-t-il pas avoir une certaine propension à l'hommage, voire à l'adoration sinon à la vénération de certaines figures intellectuelles qu'il porte aux nues, sur piédestal partout où il le peut, d'Avignon à Kassel en passant par New-York ? Même précaire esthétiquement, ou plutôt justement par le précaire, coûte que coûte, de bric et de broc, n'est-ce pas là la manifestation énergique et acharnée d'un intellectuel s'escrimant à patrimonialiser sa pléiade panthéonique personnelle ? Ce que je te demande Charmide, finalement, tiendrait en cela : la dépossession culturelle à l'endroit de la souveraineté étatique ou institutionnelle au nom de la réappropriation des politiques culturelles par leur destinataire devenu "auto-réflexif" par ubiquité praticienne destinataire et destinataire, n'est-elle pas ici canalisée par l'institution d'une autre culture légitime, celle alter, différente mais tout autant dispensée par des artistes culturistes ?

Charmide – Je comprends ta crainte ô Socrate. Ta sagesse m'aura permis d'éviter les apories, comme toujours. À lire Hirschhorn et son amour culturiste pour l'art et les œuvres qu'il aura choisies pour son musée précaire, à lire à la lettre sa note d'intention, on ne peut que s'incliner et croire que c'est cela qui l'anime, cette rencontre d'avec l'art sublime, et pourtant je suis obligé – pour ne pas trahir son action maïeutique de transformation du spectateur en praticien – de le contredire. Je lis alors les lettres de remerciements² datées du mois de juin 2004 adressées par quelques praticiens tous neufs à ce Thomas et je ne peux que le croire parce que je le vois. Aïcha Niakate écrit « ce que nous pensons. Je pense que Thomas a eu une bonne idée car les jeunes s'amusent et les adultes admirent les œuvres. Les jeunes ont moins de problème avec la justice car ils travaillent et non plus le temps pour faire quoi que ce soit. Les femmes du quartier ont eu leur part. Elles sont vraiment très contentes et le musée précaire Albinet leur permet de vivre une aventure qu'on ne vit pas dans d'autres quartiers. » « [...] et du fond cœur » puisque c'est ainsi qu'Aïcha termine sa lettre au sujet de ce que tous pensent. Dans ses remerciements, Ghislaine Grau explicite la nature maïeutique de ce projet : « [...] en apportant tant de choses fantastiques, de la joie, de l'amour, de l'amitié, et plus encore, vous avez permis à des gens si différents de se rencontrer, de lier des liens [...] ». Voilà de quoi ce travail artistique a accouché, de « valeurs humaines ». Il est clair que les chefs-d'œuvre ont été des catalyseurs, des prétextes, des exhausteurs et pour finir, des révélateurs des richesses culturelles de chaque praticien. C'est à la rencontre d'eux-mêmes que les praticiens ont œuvré. Bâti ce musée, installer des œuvres, organiser des événements comme autant d'actes culturels permettant d'entremettre des moments de repas communs où chacun apportera ses épices, après lesquels on montrera ses costumes et ses danses pour

1 Son concept retenu par l'histoire étant « la philosophie de la praxis ».

2 Ces lettres de remerciements sont reproduites dans l'ouvrage de Hirschhorn et Chapuis, « Musée Précaire Albinet », 2005.

réaliser à proprement parler le projet, à savoir faire de l'espace culturel un lieu comme à la maison, un lieu de réappropriation d'un fameux "savoir-exprimer" soi-même. Ce que le musée précaire Albinet a produit, ce sont des échanges épistolaires affectueux et des rencontres de même nature à l'initiative d'un artiste sans que celui-ci ne fasse excursion intrusive et ne dicte des points de vue ou autres entreprises dominantes. Cette culture sociale pourrait peut-être même être nommée lutte des classes culturelles, où les dominations doivent être renversées pour égaliser des statuts spectatoriaux et artistiques, voire amenuiser celui de l'exposant extérieur qui, intervenant d'ailleurs, ne risquerait que le mésusage par ignorance exotique. Les culturistes doivent œuvrer socratiquement à un *gnôthi seauton* social où l'important est la connaissance de soi pour soi. Ceci est le luxe des classes dominantes que d'avoir l'oisiveté de la réflexion identitaire. Les opprimés, eux, n'ont ni le loisir de le faire, ni la légitimité de l'exposer artistiquement. Et c'est à contredire cette affirmation qu'a œuvré un autre culturiste international, Augusto Boal, avec son théâtre dit de l'opprimé. La qualification conceptuelle du spectateur par le théâtre de l'opprimé est sans doute la meilleure des réponses que je puisse apporter au problème de ton ami Genard tout en m'offrant également la possibilité de verbaliser autrement le projet de Hirschhorn. L'homme de théâtre brésilien Augusto Boal proposa le mot valise de spect-acteur pour transformer voire transmuter la définition du spectateur d'un Jean Vilar (peut-être résigné) faisant de cet "homme-assis" un individu actif prenant part à la dramaturgie, la mise en scène, et même l'après-théâtre, la critique voire la programmation. Dans ses deux formes principales, à savoir le théâtre forum et le théâtre image, les actions théâtrales "de l'opprimé" pourraient être réduites ainsi : par l'improvisation, un groupe d'acteurs – potentiellement aguerris à la tâche mais aussi potentiellement amateurs ou non-acteurs – met en scène, ou autrement dit "monte" une scène courte sur un sujet d'actualité sociale propre au contexte dans lequel ils vont jouer la pièce (la lutte des sans-terres au Brésil, les oppressions de castes au Bangladesh ou toute autre situation d'oppression socio-culturelle dans une géographie localisée). Par un jeu "réaliste" – au sens où les émotions symboliques doivent être perçues comme vraisemblables et où les situations dramaturgiques doivent être reconnues comme vécues et même quotidiennes par les spect-acteurs –, les jouants exposeront leur morceau de vraie vie et d'oppression où, sans surréalisme aucun, à la fin, l'opprimé l'est et l'opprimeur gagne. C'est là que le forum débute, que la "scène invisible", quand elle est jouée dans la rue par exemple, est révélée comme étant du théâtre, là que la statue du théâtre image s'écroule, là que le maître du jeu sollicite la participation du public afin que la dramaturgie soit infléchie. Les spect-acteurs sont invités à partager, à débattre et à essayer de comprendre et à proposer des modifications du déroulement fatal de la narration pour que, justement, à la fin, les opprimés ne le soient plus. Les opprimés mis en scène étant parfois ceux qui vivent les actions

représentées et la représentation étant faite à destination de ceux-là, l'on peut comprendre le théâtre de l'opprimé comme un jeu didactique, un exercice réflexif visant à provoquer la construction collective de solutions concrètes. Comme dans le musée précaire, sinon encore plus, point de spectateurs passifs. Ici on joue, on rejoue, on discute, on se dispute à des fins artistiques culturistes, à savoir croire en la puissance de la culture, afin de changer, non pas celle-ci, mais de changer la vie. Là encore, il n'est pas question d'exposer au public des points de vue extérieurs, de lui "offrir quelque chose", sinon le lieu, l'espace et le temps – un théâtre – pour qu'il exprime enfin ce qui se cache au fond de lui et puisse alors s'émanciper par la lutte symbolique. Le travail de l'artiste culturiste est donc bien de contredire la domination institutionnelle sur les affaires culturelles et, en se privant d'expression singulière, ce cortège de croyants a la certitude de construire un archipel sensible où le public-praticien, où les spectateurs pourront enfin s'épanouir par l'auto-émancipation culturelle. En se privant d'expression singulière, il propose encore une fois aux spectateurs d'en être un lui-même, d'être l'un de ses confrères. Renvoyant à un archaïsme politique dominateur – l'art politique d'affirmation de points de vue par les créateurs – Augusto Boal expliquait : « le théâtre politique d'avant était univoque, il donnait les bonnes réponses. Ce que nous essayons de faire aujourd'hui, c'est de poser les bonnes questions, la meilleure d'entre elles étant à mon sens : quelle question voulez-vous vous poser ? [n'est-ce pas là un projet bien univoque comme le musée précaire ?] »¹ Au "forum du théâtre des opprimés", au sein du "musée précaire de la construction du lien social" : « Nous sommes tous des acteurs : être citoyen ce n'est pas vivre en société, c'est la changer. »²

Socrate – Je crois Charmide, qu'encore une fois, en toi, tu as su trouver la vérité. Tu me parles d'un art de classes, d'une œuvre artistique sociale ou même peut-être d'assistance sociale. "Précaire", "opprimé", "de fortune", à t'entendre, j'ai l'impression que cette lutte pour la désinstitutionnalisation de la politique culturelle ne saurait se jouer que dans ces fameuses zones que les initiateurs du musée d'Albinet nomment comme désertées par l'art. Ne serait-ce que là où la culture a disparu, où l'inculture règne, que cette réappropriation est possible ? Et alors, si je veux te croire, sur le statut de prétexte des œuvres artistiques exposées, et donc sur la distance d'avec une politique Médiathèque, ces culturistes n'œuvrent-ils pas pour une acculturation à la culture elle-même, au réflexe culturel, c'est-à-dire à habituer ce public à être praticien culturel, à passer par elle, par le théâtre, par les arts plastiques pour s'exprimer ? Alors qu'en est-il des autres classes ? Qu'en est-il pour ceux déjà normalement cultivés ? La question est-elle réglée ? Est-ce aux institutions de leur dicter à quels événements culturels se frotter ?

1 Citation extraite de l'article « Mort d'Augusto Boal, l'activiste du "théâtre de l'opprimé" » publié par Jean-pierre Thibaudat sur le site de l'OBS avec Rue89, le 05 mai 2009.

2 Extrait d'une intervention publique de Augusto Boal à l'UNESCO datée du 27 mars 2009.

Charmide – Le poids de l'institution dans le domaine culturel est également soulevé par les culturistes s'exposant aux praticiens élevés dans l'habitude spectatorielle. En Avignon – puisque c'est ainsi qu'il est de bon ton de localiser cette cité emmurée et surtout, car il est question ici de la partie d'un festival surnommée "IN" –, en 2014, j'ai vu des culturistes travaillant à soulever ce poids. Tout au long du festival normalement "cloîtré" dans les palais prestigieux et les lieux du culte théâtral avignonnais, une pièce itinérante s'éloigna du public du dedans. Un Othello, une variation pour trois acteurs du texte shakespearien revisité par Olivier Saccomano et mise en scène par Nathalie Garraud, partit en tournée, motivée par des intentions finalement assez proches de celles des deux culturistes dont je te contais les récits plus tôt. De la salle des fêtes de Saze à la salle des fêtes de Roquemaure en passant par des centres socio-culturels, des espaces culturels, des complexes sportifs et même un festival alter nommé « Contre-courant », les intentions étaient bien d'aller à la rencontre de publics que tu dis à acculturer. Il ne m'est donc pas nécessaire d'en dire plus à ce sujet, sinon que ce soir, avant que je les vis, ils eurent l'occasion de vivre leur instant de gloire culturiste acculturant, en jouant au centre pénitentiaire du Pontet. Pour ma part, culturiste certes, mais esthéticien avisé, c'est aux portes de la ville, au plus proche des lieux familiers de la culture que j'eus l'occasion de les rencontrer. Extra-muros donc, dans une zone commerciale et industrielle, presque au milieu de voitures d'exposition, ils jouèrent leur Othello à la concession BMW Mini Foch automobile, le 12 juillet 2014. Bien sûr, tu comprendras, Socrate, que je te décris cette pièce car elle me semble exemplaire, et ce surtout parce qu'elle usa – assez brillamment je crois – des poncifs du genre. Si chez Augusto Boal, le premier, le deuxième et même le troisième mur du théâtre ne tinrent pas tant l'extérieur de la pièce composait sa structure, c'est ici avec le quatrième, celui séparant les acteurs du public, avec lequel ils jouèrent pour faire de nous, non de nouveaux praticiens, mais plutôt des praticiens à nouveau en tant que public avisé confronté à un classique revisité déjà vu et revu se demandant quels codes on essaye de brouiller. Culturistes entraînés, les trois acteurs de cette variation firent une belle prestation, nous impressionnant dans leur engagement physique, leur énergie à faire tenir le texte shakespearien tout en soutenant de bout en bout la métaphore économique actualisée de cette création. Mais avant de se montrer comme entraînés, il fallut être entraînant, et c'est ainsi que « Othello, variation pour trois acteurs » fut une création maïeutique culturiste particulière, ce jour, à la concession automobile. Notre expérience transformatrice de spectateurs en praticiens, de vieux spectateurs pétris d'habitude en spect-acteurs s'engageant dans un effort physique pour aller voir cette représentation tint avant tout à la contextualisation géographique de la pièce nécessitant sa délocalisation. Le public du dedans de cette culture cultivée, même habituée au festival d'Avignon, sinon à habiter les environs, connaît assez mal les zones commerciales alentour. Sans précautions particulières, ni plans adjoints à la

réservation, il fallut déjà trouver l'endroit de la représentation, munis de la seule adresse, puis l'atteindre, ce qui semble des plus anodins mais qui, dans le contexte d'un festival intra-muros, bouleverse de beaucoup le confort habituel du spectateur du IN. Une fois le lieu atteint, l'on se retrouva hors heures ouvrables dans une zone commerciale désertée parmi des berlines et des cabriolets rutilants et finalement déjà tout bouleversés et ravis de raconter son périple aux autres spectateurs. C'est déstabilisant car inhabituel, c'est incongru et cet inconfort semble effectivement stimulant. Ensuite, dans la concession automobile, certes des plus aseptisées au su du standing de la marque, mais tout de même parmi des pneus et des enjoliveurs, nous prîmes place, en cercle, sur l'un des sièges des trois rangées circonscrivant l'espace de jeu rudimentaire accessible depuis trois allées ; en cercle, ou plutôt en double hémicycle, en double amphithéâtre représentant la forme convenue de la réunion, de la discussion, du débat, et non du théâtre pour spectateur passif. Alors, depuis ces trois allées, en va-et-vient, allers et retours, de plus en plus intensément, les acteurs exposèrent leurs performances physiques revisitant l'histoire du maure de Venise, en lui retirant de beaucoup des psychologies amoureuses pour mettre en exergue les intrigues économiques et les luttes culturo- raciales faisant de la pièce un conte pédagogique à propos de la naissance du "capitalisme marchand" basé sur le crédit, la confiance, la trahison et la spéculation. Avant que le jeu ne débute, ou alors non, avant que la variation ne débute, l'on nous a distribué de "véritables" tracts de militants altermondialistes anticapitalistes se donnant des airs de simples constats de bon sens quant à l'absurdité systémique et à la barbarie économique dont la Grèce actuelle était victime en cette période de crise financière et de dette étatique. L'Othello de Shakespeare se déroule principalement à Chypre, île déjà en proie aux revendications conflictuelles en tant que comptoir commercial idéal entre le Moyen-Orient et la Méditerranée. De culture grecque, cette île – à fortiori pour des maïeuticiens – semble pouvoir faire idéalement le lien métaphorique, presque analogique, avec la situation économique contemporaine, avec la concession automobile BMW. D'ailleurs, c'est quasiment sans concessions que la troupe accepta cette escale particulière dans leur itinérance. La marque automobile, en tant que partenaire financier du festival, a dû revendiquer son droit à quelque chose. Cela dérogea à la règle de ce spectacle et pourtant, cette allégorie critique du capitalisme pris, je crois, d'autant plus de sens jouée au cœur symbolique de l'une des industries principales du système qu'elle dénonce, à fortiori d'origine allemande, lorsque l'on sait que le créancier principal européen de la Grèce est justement la république fédérale "germaine". Cette version actuelle d'Othello, la tragédie du maure de Venise, respecte la fin attendue du genre, et bien sûr chacun meurt, ou presque, ici sur une bâche bleue floquée de douze étoiles dorées en cercle... Une fois les souffles coupés et les applaudissements passés vint le temps de la rencontre, du début et de l'accueil de la critique par l'ensemble des protagonistes – à la scène et à la direction. Et voilà que le double hémicycle est invité à s'animer,

à dire son mot, à pratiquer l'expression publique de ses ressentis esthétiques, sémantiques, etc. Exercice encore une fois inconfortable, comme celle de la recherche du lieu de représentation, comme l'absence de salle dans la pénombre où le spectateur se sent d'ordinaire chez lui, comme l'absence de décors et de jeux de lumière, comme la prise à partie politique par l'actualisation d'un classique, l'offre du débat, de la prise de parole est un exercice qu'une partie du public a fui et pendant lequel la plupart des autres sont restés muets. Cependant, l'action culturiste a tout de même été là, on a voulu nous bousculer, faire de nous des praticiens à nouveau et ce par différents engagements physiques. Face aux spectateurs cultivés, pour travailler à le décultiver en l'activant, durant ce même festival, encore une fois dans un lieu non-conçu pour la représentation théâtrale, à l'hôtel des Monnaies, eut lieu « Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas »¹. Pièce aux préoccupations identitaires identiques, la narration dystopique se voulait être la métaphore d'une crise économique. Une fois entrés dans ce lieu "non habituel", les spectateurs devenaient figurants d'un spectacle dit déambulatoire. Passant d'étage en étage, les spectateurs activés jouaient le rôle de spectateurs d'une conférence, d'un groupe de touristes en visite ou autres otages victimes d'une attaque alter-économique. Malgré l'anticipation historique, le spectateur mis en jeu au cœur de la narration dans cette pièce venue d'un "ancien pays émergent" comme le Brésil, jouée par des Brésiliens polyglottes (anglophones bien sûr), dominant la vieille Europe et en particulier la Grèce après sa faillite financière puis sa faillite morale par réaction xénophobe, ce spectateur du vieux continent aura aisément compris qu'il est question de lui, de son monde actuel, de ses choix et de ses inflexions politiques. L'actualisation fut telle que le spectateur avignonnais fut même confronté au contexte social du festival d'alors, lorsque la mise en scène ouvre ses portes sur la rue où sont érigées de "vraies" banderoles de "vrais" manifestants intermittents du spectacle, condamnant généralement le système économique global capitaliste mettant d'après eux en souffrance la culture. Ce praticien réactivé ne peut alors que comprendre qu'après la représentation, il est toujours acteur au moins du *theatrum mundi* et que s'il ne veut pas subir, il doit sortir de sa position de figurant que l'on déplace.

Socrate – Tu me dis donc que, peu importe le "niveau culturel", la réappropriation de la culture par le public, sa non-délégation à la domination institutionnelle est possible et ce, d'après toi, par la transformation de la place du spectateur en offre d'emploi de praticien dont les artistes doivent apprendre à accueillir les prouesses expressives en se cantonnant à être des initiateurs, des incitateurs. Tu me dis également que ces artistes doivent être comme nous des cultur-istes, croyant en la culture tant qu'ils la désirent partout active et ce, finalement, peu importe ce qu'elle active. Il faut qu'elle soit en mouvement et, pour ne pas freiner ce mouvement, tes culturistes désirant un public-praticien semblent

1 Une pièce de Bernardo Carvalho mise en scène Antonio Araujo.

avoir opté pour l'effacement intellectuel, la tolérance, la précaution, voire la bienveillance accueillante excessive envers toute manifestation dite culturelle. Et à vouloir accueillir l'expression des praticiens stimulés, l'action des culturistes me rappelle la foi d'Élisabeth Caillet envers la médiation culturelle, ce qui est finalement le travail principal de ces artistes à l'expression singulière effacée au profit de la stimulation de l'expression de l'autre à tout prix : « Le travail de la médiation est éminemment politique, sorte de propédeutique à la politique, en tant qu'elle est non l'exercice ou la recherche de domination mais de pouvoir (le pouvoir est ce qui permet d'agir ensemble). Le médiateur participe ainsi à l'institution symbolique d'un monde commun où différents discours sont possibles ensemble, sans exclusive. »¹ Propédeutique de la politique, voilà de l'ancien grec des plus adaptés au langage des maïeuticiens culturistes qui, se refusant à affirmer leur point de vue à travers leurs œuvres de peur d'imposer leur parole de dominants intellectuels, de sachants ne sachant que faire de la didactique quasi-pédagogique et de l'enseignement bienveillant en tant que croyants vertueux de la culture, finissent toujours par proposer des exercices propédeutiques ou autrement dit un enseignement facilitant des enseignements futurs, et ici, précisément culturellement, acculturer à la culture ou décultiver pour réactiver la culture ; s'exercer pour être ailleurs créatifs et non créer. Mais ce joli enseignement propédeutique est-il un choix politique ou un manque de radicalité, de prise de risques artistiques et culturels ? Tu as trouvé une réponse à mon ami Genard, et celle-ci semble à nouveau lui donner la parole. Ainsi, je saurais te rétorquer ceci : « Tout à fait spécifiquement, la culture, dans son acceptation extensive [indissociable de l'idée même de culture quel qu'en soit l'effort de contextualisation], est constitutive de l'identité, elle est profondément liée à la socialisation et à la subjectivation. Elle est à ce titre intrinsèquement liée à la fois à l'identité des groupes sociaux, des contextes de vie, mais aussi à la constitution des sujets. Critiquer une culture revient donc à mettre potentiellement en question la dignité des sujets qui y adhèrent, qui en sont imprégnés... »².

Charmide : Je comprends pourquoi tu me dis cela Socrate. Si cette remarque doit infléchir ma réponse, elle ne l'infirme pas, elle l'enrichit. Effectivement, les culturistes – et c'est cela que tu suggères, je crois, par le truchement de Genard – semblent animés par des valeurs généreuses et compassionnelles que l'on pourrait réduire à l'équivoque qualificatif d'humaniste voire à les spatialiser tout aussi généralement à gauche de l'hémicycle, face au président de l'assemblée. Ainsi oui, pour cette raison, les maïeuticiens culturistes combattront sans aucun doute dans d'autres domaines l'abandon du droit de créance d'un état désengagé. Pour ne parler que du théâtre forum, c'est sans doute à la défense de ses droits que travaillent les improvisateurs sociaux. Point de contestation, de cri à la domination

1 Caillet, « Lexique de la médiation culturelle et de la Politique de la Ville », p. 226.

2 Genard, « Démocratisation de la culture et/ou démocratie culturelle ? Comment repenser aujourd'hui une politique de démocratisation de la culture ? », 2011.

normalisatrice lorsqu'il est question de droit à la santé ou au logement par exemple. Si je me rappelle les mots de ton ami belge, et sans tendance toute nationale à la blague, je rapporterais alors sa connivence culturiste : « On entendrait évidemment mal un argument selon lequel accorder un revenu minimal à tous reviendrait à imposer aux classes dominées un rapport au revenu ou à l'argent propre aux groupes dominants. » Ainsi, l'on peut dire pour les culturistes – alors que la chose dans un autre modèle serait évidemment discutable comme pour toute normalisation – qu'à tel ou tel endroit ou que telle ou telle personne souffre d'une précarité sanitaire ou d'un déficit d'assistance sociale car d'après eux, l'on peut juger de la bonne ou de la mauvaise santé de quelqu'un, comme de sa nutrition, en termes de niveau d'accessibilité sans que cela ne juge autre chose, comme un choix de vie particulier. Le problème soulevé surgit quand le philosophe belge ajoute que l'on pourra dire cela « comme on pourra dire de certains qu'ils sont cultivés, ce que l'on pourra daigner à d'autres personnes ». Il est alors question d'un « terrain glissant » car le « diagnostic d'inculture apparaît aussitôt comme une mise en question de la valeur de la personne » et qu'ainsi, comme l'on fait avant lui de très nombreux humoristes, « on observera à cet égard que souvent lorsque la critique de modèles culturels vient "de l'extérieur", elle se trouve moins aisément reçue que lorsqu'elle est proférée par les acteurs eux-mêmes. » De là, le poncif pseudo-humoristique à propos des blagues juives suscitant la suspicion ou non, selon qu'elle est énoncée par un « non-juif » ou par un « juif ». C'est en cela qu'ils sont culturistes, c'est justement cette intolérance vis-à-vis de la domination culturelle, cette qualification d'inacceptable vis-à-vis de tout jugement culturel extérieur qui constitue la deuxième facette de ce Culturisme, d'abord engagement physique inconditionnel et démesuré, et ici, croyance en la culture, à la lettre, croyance en général en la qualité toute particulière de tout objet qualifié de culturel. Ils sont cultur-istes. C'est pour cette raison, cette même conception sacralisée de la culture des hommes, du joyau qu'elle est et dont chacun est un gisement particulier, qu'ils sont des maïeuticiens culturistes ne s'exerçant qu'à l'exercice de l'exercice, tautologiquement, qu'à l'exercice de la propédeutique. Ils sont socratiques, même humblement Socrate, l'accoucheur, et ne désirent qu'une seule chose, que chacun soit "*so create*". Il faut que chacun crée sur cette merveilleuse machine dionysiaque, quitte à devoir tout accepter. Ainsi, ce Culturisme est une sorte d'astreinte à « l'inventaire général » mu par le désir absolu du « musée imaginaire ». C'est sans doute ce qu'a vécu André Malraux, l'artiste, lorsqu'il a été en charge de la culture, à savoir que la seule solution pour faire exister le musée imaginaire de chacun, c'est-à-dire le catalogue génial des chefs-d'œuvre de l'humanité dont on a pu prendre connaissance pour se constituer dans son âme, sa part d'éternité (etc.), que cela est un exercice laborieux non pas d'acculturation, mais de culturalisation des "*us (nous) et coutumes*" de chacun, « de la cathédrale à la petite cuillère ». *So create* est donc maïeuticien, le

Culturisme n'a pour vocation sacerdotale que de révéler ce que le spectateur connaît déjà, ce qu'il cache en lui-même à ceci près que cette maïeutique est tout de même particulière puisque je lui donne un nom. Il serait donc malhonnête que de ne pas relever que leur invitation à la propédeutique, que leurs banderoles où l'on peut lire "*do it yourself*" n'est pas écrite de manière particulière. Effectivement, ce n'est pas un "*just do it*" que l'on peut lire sur les posters de notre salle de musculation sponsorisée par Nike. La simple invitation à être *so create*, à faire soi-même ou à juste le faire, est toujours systématiquement limitée et l'on comprendra aisément qu'un artiste travailleur-soldat "humaniste" ne fonctionne pas tout à fait dans le même système qu'une entreprise commerciale d'équipement sportif. Pourtant, ces culturistes tiennent tellement à la liberté expressive de chacun que leur "*just do it*" est bien moins limitatif que celui de la marque victorieuse. Au royaume démocratique du fantasme antique grec et d'Athéna Niké, Aïcha Niakate peut remercier Thomas Hirschhorn d'avoir œuvré à confirmer des stéréotypes sociaux qu'il voudrait lui-même combattre, en le remerciant par exemple d'avoir donné du travail aux jeunes, de leur prendre tout leur temps, ou encore d'avoir donné leur part aux femmes. Le problème c'est que dans leur fantasme antiquisant de la démocratie grecque aux hommes libres tellement enthousiastes, tellement culturistes, ces maïeuticiens oublient de contredire cela et décident d'accueillir ces manifestations de domination morale normale au nom de l'absence d'affirmation des sachants face à la richesse ingénue des praticiens en devenir. Ils veulent "entendre les voix du monde" comme la chaîne médiatique RFI qui raconte la flamme éternelle de Hirschhorn au Palais de Tokyo en énonçant : « débattre dans cette agora contemporaine ». Agora, forum, dionysiaque, propédeutique, etc. : la cohorte des hommes libres est là pour nous inviter à combattre le "flic dans sa tête". Parce que Augusto Boal dit vouloir combattre cela, il crée l'un des derniers volets de son théâtre de l'opprimé, à savoir le théâtre thérapeutique. Si une ambiguïté continuait encore à subsister, elle doit alors s'être totalement dissipée, car avec un théâtre qui soigne, l'on comprend totalement la portée de l'art produit par la politique Maïeutique culturiste : par et pour le spectateur à propos de lui-même, sans distance.

Socrate – Comme tu dis, Charmide, de fortune, de l'opprimé, précaire et maintenant thérapeutique, ces culturistes répondent, par la praxis dionysiaque, par l'engagement énergétique du corps, à ce besoin de réappropriation de la culture par son public et ce, comme Proudhon avec « l'artiste citoyen » et sa « destination sociale » contre « l'artiste individu », comme l'artiste-travailleur-soldat de Thomas Hirschhorn, dans ce que l'on peut nommer une *hypertrophie du sacrifice*. Alors une fois n'est pas coutume Charmide, je ne terminerai pas par une question, et avant d'aller prendre une douche, je te dirai ceci : « Travaille dur, en silence, et laisse le succès faire du bruit. »

1. 3. 2. Les Élitistes

Hypérion est un pur sang anglais, un cheval de course parmi les plus célèbres du 20^{ème} siècle. Aussi prolifique en victoires sportives qu'en victorieuses procréations, Hypérion le pur sang est la Niké elle-même. Hypérion, c'est aussi un gigantesque séquoia mesurant plus de 115 mètres, considéré depuis 2006 et jusqu'en 2014 au moins comme l'arbre vivant le plus haut du monde. Un peu moins prestigieux, Hypérion est aussi une lune de Saturne. Mais Hypérion est avant tout un titan, ni plus ni moins, littéralement « celui qui est au-dessus », *hyperíôn*, qui, avec le ciel comme père et la Terre comme mère, est tout simplement le Soleil, celui qui nous éclaire tous et donne la chaleur de la vie [et, en bon père de famille fier de lui, comme une caricature américaine, il donne à son fils le même prénom que lui assorti d'un junior, son premier fils est Hélios, le Soleil]. Pur sang victorieux, plus grand arbre du monde, titan de lumière, Hypérion, ça n'est pas rien, c'est même hyper, « au-dessus ». Ainsi, cela est tout naturel, Hypérion est également le nom d'un super-héros Marvel, l'un des plus puissants, capable de soulever ou de presser jusqu'à 75 tonnes, de voler et de courir à une vitesse inouïe ainsi que de tirer des rafales d'explosions atomiques par les yeux tout en en dosant la puissance. Entre autres inspirations littéraires, entre Marvel et Dan Simmons, Hypérion, magnificence solaire de la haute Grèce antique a évidemment été la muse de bien d'auteurs romantiques du 19^{ème} siècle, mélancoliques à l'idée de la grandeur et des beautés déchues. L'anglais John Keates essaya d'en écrire une épopée poétique mais surtout Friedrich Hölderlin en fit un roman épistolaire majeur du romantisme allemand.

Le 1^{er} janvier 2014, Marie-José Malis « native de Perpignan, et ancienne élève de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm à Paris et agrégée de Lettres Modernes » est promue directrice du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers. Aubervilliers, cette même ville où l'on a rencontré, par le truchement du grec Charmide, les culturistes Hirschhorn et Chapuis, Aubervilliers, ville de culture et d'art politique. Artiste exigeante et engagée, elle ne se contentera pas d'un communiqué de presse ou d'une interview médiatique à sa prise de fonction mais se fendra d'une lettre à l'intention du « Public du Théâtre de la Commune » où elle déclare sa « gratitude » et « l'honneur » qu'elle ressent face à cette tâche. Théâtre qu'elle nomme « théâtre-Idee, parce qu'en lui fleurit la vision d'un théâtre au plus haut, à savoir un théâtre qui a toujours cherché, avec une rigueur et – comment appeler cela autrement – une bonté, oui, à incarner le "pour tous" du théâtre ». L'universitaire, que chacun dit brillante par sa culture érudite, avait déjà alors rencontré Hölderlin et son « Hypérion ou l'Ermite de Grèce » quand elle déclarait, par lettre elle aussi (comme Hypérion et Bellarmin), tout l'enthousiasme et la générosité de son projet d'un théâtre "pour tous", exigeant la rigueur contre la

propension habituelle à « l'abaissement » d'un tel projet de Démocratisation culturelle. Ainsi, avec lui elle déclare : « Je crois à l'égalité de tous devant la beauté. Je crois, comme le dit Hölderlin, qu'elle est en nous comme un trou, un désir, un appel qui nous fait vivre dans la vie. » et la militante que l'on dira élitiste de continuer : « Je crois aussi à l'égalité de tous devant le vide de notre époque : il nous faut repartir vers un travail nouveau, dont personne n'a la clé, mais tous la capacité. » On entendra ici des plus clairement une déclaration maïeutique rappelant que c'est au public d'être praticien, c'est au public de repartir, de remettre en action ses capacités afin de réanimer son désir et de combler par là son propre trou, par ce qui est en lui, à savoir l'irrépressible tension vers la beauté. Marie-José Malis veut résister au nivellement contemporain de ce désir et elle fait force dans ses déclarations d'intentions d'un enthousiasme presque culturiste. Néanmoins, il n'est pas question de cela. En effet, si le travail actuel de Marie-José Malis et en particulier son adaptation du roman d'Hölderlin « Hypérion » peut être exemplaire d'une politique culturelle Maïeutique, elle est d'un genre particulier que je nommerai Élitisme et qui diffère du Culturisme en de nombreux points que ses choix esthétiques illustreront. Certains ont déjà été suggérés et nous y reviendrons, comme par exemple le choix d'adaptation d'œuvres classiques et pourtant au moins méconnues et surtout passées. Pour en finir avec sa lettre au public communard, on lira bien l'écart entre l'hyper-engagement rigoureux de l'Élitisme aspirant à dépasser les déclarations enthousiastes du culturiste qui sait se contenter de l'engagement de chacun dans n'importe quelle activité culturelle pourvu que l'on puisse la nommer ainsi. Chez les élitistes, la nature des choses (tel le pur sang anglais) est importante et l'on ne se contente pas, on hypérise : « je ferai du Théâtre de la Commune ce que je crois qu'il est en pensée : un théâtre comme seul lieu public constituant qu'il nous reste. [...] Il nous faut pour cela déclarer pour ces lieux une nouvelle devise qui est que nous pouvons tout nous dire, que nous pouvons recommencer à parler, qu'il est juste et légitime de ne pas savoir, de ne pas être heureux dans ce monde [...] ». J'ai entendu cela car j'ai été spectateur du festival d'Avignon 2014 où elle a créé son spectacle Hypérion qui y aura reçu un accueil très hostile.

À l'occasion d'une rencontre entre acteurs (au sens le plus large) du festival et public doublement actif du théâtre – à savoir qui assiste aux représentations et qui cherche en plus à écouter des conférences critiques à leur sujet, ce qui, nous le verrons, est très important pour constituer le public de l'Élitisme –, j'ai entendu Marie-José Malis s'exprimer au sujet d'« Hypérion » au lendemain de la première du spectacle ayant déjà pris l'habitude qui sera la sienne de provoquer ce que d'aucuns ont appelé une « hémorragie de public ». Mais à ce moment-là, je ne pus assister au spectacle car, alors même qu'à la fin de chaque représentation de cinq heures, il restait rarement un cinquième complet de la jauge spectatoriale, celui-ci se jouait à guichet fermé. Dès lors, j'entendis parler du scandale sans l'avoir vécu et

en ayant seulement rencontré la foi et l'exigence politiques de son metteur en scène m'expliquant que c'est justement par ce trop plein de rigueur et son trop grand engagement que son esthétique était incomprise, inacceptable à l'heure du divertissement permanent et du confort de la rapidité : « seulement, si on n'est pas rigoureux et exact, on s'aperçoit qu'on a raté toutes les opérations de pensée et de choix précis qu'a fait Hölderlin. Le seul outil que j'ai dans ces cas-là, c'est de ralentir le processus et, avec l'acteur, de réinterroger les choix de l'auteur [...] si on ne se donne pas ce temps, on a l'impression de chanter un long et beau poème, mais dont aucune des opérations d'inscription d'une nouvelle tension dans la pensée n'est respectée ». Pourtant, j'aurais dû me méfier de ce messianisme et comprendre les spécificités élitistes des propositions de Marie-José Malis. Elle les proclame d'ailleurs sans cesse à l'intérieur même de ses déclarations d'intentions, mais accompagnées voire camouflées par ses désirs irrésistibles de construction politique par l'artistique : « un jour, je dirai ce que je crois être l'héroïsme des acteurs et la loyauté absolue, qui est comme une boussole, l'amour du réel, sans mensonge ni rhétorique des techniciens de théâtre ». Il n'en est rien. J'en étais resté à ces déclarations lors de la rencontre dite des « Controverses du monde » titrée « Une autre politique de l'art » où elle avait annoncé de façon séduisante, quelque chose comme "n'ayez pas peur, venez nous voir chez nous c'est intéressant, c'est politique, vous verrez, on se verra car on n'éteint pas les lumières". Cette question des lumières comme proposition scénique et intellectuelle deviendra la clé de voûte de la controverse non préparée du scandale Hypérion. J'ai donc eu envie de découvrir cette pièce programmée à Strasbourg en janvier 2015. La représentation s'annonçait incroyablement stimulante car, comme à Avignon, lors de la présentation de saison du Théâtre National de Strasbourg, Marie-José énonça avec malice : "si la pièce rencontre une telle animosité, c'est justement parce qu'elle est terriblement juste, efficace et implacable politiquement. C'est son inadéquation d'avec le dépolitisé habituel qui en fait ce chef d'œuvre incompris". L'anecdote qui va suivre pourra sembler encore plus superflue que toutes celles qui sertissent ce texte, pourtant, elle doit révéler quelque chose de primordial pour qu'une politique Maïeutique élitiste ait lieu : l'engagement "corps et âme" du public dans la rencontre artistique. Ainsi, ce mercredi 14 janvier 2015, je me trouvais – pour des raisons artistiques d'ailleurs, et cela ne doit que souligner mon profil adéquat à la rencontre d'une politique élitiste puisque les "choses de l'art" m'animent – à 180 km de la salle Gignoux du Théâtre National strasbourgeois. Mais qu'à cela ne tienne, pour pouvoir assister en tant que praticien, que public participant, et donc prêtant assistance à la représentation, pour assister à « Hypérion » donc, je ferai 360 km dans la soirée. J'ai su, je crois, incarner alors le rêve de public idéal de tout maïeuticien : j'ai couru vers le théâtre ! Arrivé finalement en avance, je pris place dans cet espace "normalement" baigné de lumière et je pus lire le livret de la pièce. Hormis sa propre biographie et celle de Friedrich Hölderlin, l'ensemble des textes

contenus dans ces pages sont une compilation des mots de Marie-José Malis elle-même, tout comme d'ailleurs (et je le découvrirai plus tard) les textes de la revue de presse et les réponses au scandale esthétique que « Hypérion » aura provoqué : le metteur en scène en est un de bout en bout et on ne saurait lui reprocher une quelconque absence de maîtrise de son œuvre. Elle en assume l'entière responsabilité esthétique. Je lis donc ce livret en attendant le début de ce que j'aurais pu maladroitement appeler le spectacle et qu'il faudra appeler la représentation : « C'est ma position, offensive, dans l'époque. Soit on rejoint la position sceptique et l'on pense alors que le théâtre a pour fonction d'éclairer les ambiguïtés humaines, adoptant pour lui-même un relativisme généralisé [...] soit on se dit que le théâtre maintient cette fonction que je crois être la sienne, de contribuer à la transformation du monde. » ; « Quand je lis un texte, je pense que je peux le monter si m'apparaît qu'il est une proposition, le don d'une sortie sublime hors du relativisme, une sorte de nouvelle formule, une vitalité neuve qui s'empare des éléments car elle est orientée par l'œuvre d'une possible transformation du monde. Pirandello, Kleist, Hölderlin, font ça. » ; « Le théâtre c'est moi contre la peau des autres... Dans les autres formes d'art que le théâtre, on est dans un rapport individuel, subjectif où [...] on en retirera le sentiment d'une élection : l'œuvre était pour moi. Ce qui se passe dans une salle de théâtre [...] c'est qu'il s'agit de savoir où nous en sommes tous de notre désir dans le monde. Il me semble alors qu'une nouvelle configuration égalitaire apparaît de manière très puissante, car c'est le mouvement entier du corps d'une salle qui se vit, et en tant que sujet on se trouve à l'intérieur de ce phénomène [...] Je pense que le théâtre est comme un précipité de situations et de mises en situations exemplaires et pensables de l'opération politique, de la situation politique elle-même, c'est-à-dire tout ce que les gens peuvent vivre dans la vraie vie, à l'occasion par exemple de l'occupation d'une usine, de tous ces moments dans la vie où on est convoqué à se déplacer, faire des opérations difficiles [...]. » Mon enthousiasme était alors à son paroxysme, cette représentation allait être une expérience esthétique et politique sublime et je l'attendais de pied ferme. Supplantant dans l'espace et dans la fonction les jeunes étudiants d'arts du spectacle et autres amoureux du théâtre employés-vacataires à la distribution des livrets de la pièce, trois des acteurs de la troupe de "la malice" proposaient au public de petits tracts titrés « Hypérion » par l'interjection habituelle, "Le programme, demandez le programme !" Personne ne s'y sera laissé prendre, la représentation avait bel et bien commencée et ce par la distribution d'un programme se voulant politique. Le manque d'enthousiasme à la tâche et les mines déconfites des tracteurs empêchant toute surprise illusionniste était sans doute une volonté de mise en scène, un choix réaliste de distanciation, c'est sûr. Bien plus longue que mon préambule, la descente vers le plateau de ces acteurs pris du temps, assez de temps pour pouvoir observer le décor de la représentation : un morceau de place urbaine qui, par les couleurs et les typographies, aura sans doute

voulu signifier une géographie méditerranéenne franco-arabe sentant le soleil et sans doute une convivialité caricaturale et donc attendue grâce à la petite terrasse du café ouvert à gauche de la scène. Toute l'énergie des questionnements politiques et des envies de révolution poétique d'Hölderlin combinée à l'enthousiasme pour le théâtre-Ideé de Marie-José Malis allaient éclater en discussions passionnées et bruyantes dans cet espace public représenté. Lorsque j'ai pensé "passionné", j'étais loin de savoir que j'utilisais là un terme des plus appropriés. Point de débat, point d'énergie, lentement, très lentement, un groupe d'acteurs, en chœur, comme lors d'une italienne ou d'une mise en scène "sans jeu", s'avança en silence. Et là, une dernière actrice fit son entrée au même rythme et déclama les premiers mots de la pièce, la voix tremblotante, presque souffreteuse, vers le public, les mains tendues, nous appelant autant qu'elle appelait le ciel. Je ne saurais ici retranscrire cette passion que les captations vidéo offriront à l'évidence aux curieux. Je pourrais simplement essayer de décrire que ce que j'ai supporté jusqu'à l'entracte et que d'autres ayant pu tenir et demeurer spectateur jusqu'au bout de la représentation m'auront confirmé : dans la monotonie de la passion dans un va-et-vient accordéonique, ou plutôt dans un soufflet de bandonéon, sans harmonie, les acteurs déclamèrent tour à tour cette même souffrance mélancolique, passant sans cesse, dans un systématisme caricatural, de déclarations faites à voix basse, à peine audible, à l'emportement vocal éraillé d'un ridicule théâtral à faire pâlir les moqueurs en tout genre. Leurs sourcils ployaient tous sous ce poids irrésistible du malheur révolutionnaire déchu formant là encore de ridicules et grotesques faciès. Les bras toujours ballants, l'épaule basse sinon emportée ponctuellement vers le ciel. Les acteurs écrivaient dans les cieux qu'ils essayaient d'atteindre beautés de la nature, libertés, et ce finalement toujours pris dans cette même lassitude, cette même dépression. Comme vous le savez, les lumières de la salle étaient toujours allumées, alors au bout d'une quinzaine de minutes du ballet mélancolique, passés les premiers rires nerveux contenus et les « rhôôh » exprimés çà et là de plus en plus fortement dans le public consterné, les premiers spectateurs décidèrent de quitter la mascarade. Je profitais donc de la luminosité ambiante pour relire le livret de la pièce : ce n'était pas possible, je m'étais trompé de jour, d'heure ou de salle tant le fossé était grand entre les déclarations de Malis et la tristesse de la pièce. J'ai lu, j'ai relu, j'ai dormi, par fragments, souvent réveillé par un cri de douleur de l'un des acteurs aux sourcils verticaux ou par le défilé des spectateurs battant la porte de sortie, puis j'ai redormi, bercé par les violons lancinants de cet hymne triste au désespoir révolutionnaire. Après deux heures et demie environ arrivait l'entracte, la salle remplie au tiers s'échappa et je ne revins pas, laissant là vingt-cinq spectateurs courageux et deux amis qui ne purent y demeurer, elles, qu'une heure de plus. Le mauvais jeu de mots est des plus décevants, mais l'angoisse provoquée par la représentation fit sans doute dire à plus d'un, "« Hypérion », c'est surtout hyper-long et hyper-con".

« Dans la plus stricte lucidité face à la négativité de l'Histoire, mais dans la plus stricte fidélité au bonheur politique de la Grèce, et de la Révolution », Hölderlin fait admirer Athènes et l'acropole à son Hypérion pour que l'on se demande « Que faire de l'héritage grec ? ». Avec Hölderlin, « poète et philosophe de la haute période classico-romantique » allemande, idéaliste mais mélancolique, en choisissant cet auteur traducteur de Sophocle, Marie-José Malis expose manifestement son statut de maïeuticien. Elle croit en cette grandeur et même en cette candeur passée de la démocratie grecque soi-disant modèle de celle idéale à venir que produiront les révolutions réalisées que son théâtre veut faire fleurir. Bien que les différentes biographies du romantique allemand précisent que Grüber ou Lacoue-Labarthe auront essayé « d'arracher Hölderlin » à la préemption heideggérienne, il faut peut-être se rappeler que Martin Heidegger a fait de l'auteur « le poète par excellence de la nation allemande » et, de proche en proche, de Heidegger au national socialisme allemand, la lecture de Hölderlin en fut sans doute contaminée. Mais nous l'avons vu, pour la directrice du théâtre de la commune, Hölderlin est une inspiration pour ceux désirant monter des barricades dans les rues de Paris. Néanmoins, le premier volume du roman épistolaire « Hypérion » date de 1797 et raisonne directement des déceptions engagées par l'échec libertaire de la révolution française. Le jeune grec médite alors l'occupation de son pays par les Turcs en y déplorant le déclin de civilisation que cela engage, ou autrement dit, à interpréter sans doute maladroitement, j'ai l'impression d'y lire le désarroi d'un européen (puisque le romantique allemand pense l'Europe comme fils de la haute Grèce antique), un brin nationaliste, face à la perte d'identité ou au déboussolement identitaire (avec tout le sous-entendu droitier actuel du vocable) causé par l'invasion barbare orientale. Alors je repense au décor de la pièce, et l'on m'explique que « le décor est égyptien, en référence au Printemps arabe »¹. Effectivement, les devantures des commerces ont des noms à consonance arabe que l'on peut lire en alphabet romain accompagnés de mots français (agence pour l'emploi, agence de voyage, etc.), accompagnés de traductions sans doute en arabe. Alors j'entends assurément les bons sentiments animant Marie-José Malis, son mondialisme culturel, son dégoût des séquelles de la colonisation française et des impérialismes. Je suis certain (même si cela est un pari) que son choix de décontextualisation actualisant la fiction grecque du 17^{ème} siècle jusqu'à un décor contemporain probablement maghrébin se veut marquer sa solidarité militante d'avec ses élans révolutionnaires. Mais comment comprendre autrement cette recontextualisation que par l'analogie civilisationnelle et comme la confrontation d'un monde fils d'Athènes d'avec un envahisseur d'orient qui, par les conquêtes arabes et le véhicule culturel qu'est la religion musulmane pour cette langue, permet de mettre en jeu autant l'ottoman que le maghrébin ? Bien que cela en ait tout l'air, il n'est pas question ici de faire l'analyse de la pièce « Hypérion » mais

1 Extrait de l'article « Hypérion ou l'antithéâtre » publié par Selim Lander sur le blog de Mondes Francophones, le 14 juillet 2014.

plutôt d'y déceler les principes esthétiques permettant de définir une politique Maïeutique particulière nommée l'Élitisme. Alors pour continuer à les annoncer avant de les comprendre, disons que le désengagement de l'actualité, la distance d'avec le moment présent contemporain, est l'un des principes de l'Élitisme. Il ne faut pour une production culturelle élitiste ne mettre en scène le temps présent que allégoriquement et éviter toute prise trop directe d'avec l'actuel. Ce qui m'apparaît comme une maladresse géopolitique décorative provient donc sans doute de cette exigence arché-anachronique de l'Élitisme. Il en va certainement de même pour ce qui est du rythme et de la scansion dépressive : « Il y a très peu d'actions dans l'espace. Je ne passe pas du tout par le personnage. Je cherche à faire apparaître les conséquences du texte quand l'acteur se met à penser tout de bon à ce qu'il dit. C'est de là que naissent les phénomènes d'émotions, non pas l'émotion des personnages, mais d'individus en situation d'énonciation. Cela demande beaucoup de lenteur. Il faut casser la machine expressive des acteurs, stopper la locomotive... » et Selim Lander, critique pour les Mondes Francophones, de continuer « Que dire de ce parti-pris radical sinon qu'il a conduit à un échec ? » Voilà que je comprends le scandale qu'a causé cette pièce en Avignon, et l'on serait tenté de croire dès lors que cette pièce est simplement ratée et qu'il nous faut l'oublier. Seulement Marie-José Malis est directrice d'un centre dramatique national et, en tant que telle, en tant que programmateur culturel, elle met en action une politique culturelle. Et, en tant que création pour le 68^e festival d'Avignon, « Hypérion » a été lui-même sélectionné. De plus, même si beaucoup de spectateurs ont fui ses représentations, d'autres ont crié au génie, et c'est certainement en "propre" l'une des caractéristiques d'une production culturelle élitiste que de trouver un public, mais un public réduit, ou à proprement parler une élite. L'on ne peut donc oublier « Hypérion » car il est l'illustration de la Maïeutique élitiste. Le 11 juillet 2014, sur le site internet du magazine Les Inrocks, Patrick Sourd a fait entendre son amour illuminé pour la pièce : « À Avignon, les lumières d'Hypérion. [...] Hypérion mis en scène par Marie-José Malis réveille, par sa croyance absolue dans le théâtre, l'utopie théâtrale et politique avignonnaise. » Patrick Sourd voit dans ces gestes lents et cette diction sur-articulée la contestation fracassante du pessimisme blasé des temps actuels, imperméables à la beauté d'un discours poétique de la révolution : « [...] on se croit immunisé face au discours... mais dans le martellement des adresses directes qui, sans cesse, nous sont faites, on sent bientôt la cuirasse se fendiller et la simple évocation d'un "nous voulons grandir" porte bientôt l'estoc à notre résistance. Lorsque les larmes coulent, on sait qu'on est vaincu et, en même temps, qu'on a gagné une première bataille contre nous-mêmes. Marie-José Malis et sa troupe viennent, quant à eux, de gagner leur pari, celui de transformer cette représentation en un premier pas contre la résignation. » Il est assez troublant de ne lire, dans cet énoncé du chef-d'œuvre que serait « Hypérion », aucune mention de la normale désapprobation de la majorité

du public ignorant face au génie novateur. Pas même l'évocation du fait qu'un certain nombre des spectateurs a eu tendance à quitter la salle. Étrange. C'est à se demander si Patrick ne devrait pas avoir d'autres patronymes. Moi aussi j'ai senti des larmes couler sur mes joues, mais rien de miraculeux, c'est seulement le soporifique qui les aura produites. Mais encore une fois, je dois juste faire partie de ceux pas encore prêts, trop peureux ou trop lâches, pour affronter la beauté à l'état pur. Comme le disent Sylvie Lefrère et Pascal Bély sur le blog des spectateurs engagés¹ : « cet Hypérion nous l'aimons passionnément [...] Certes, à l'image de l'état moral du pays, certains spectateurs prennent la fuite dès la première heure, d'autres s'éclipsent au moment où les mots sont les plus percutants mais il reste un collectif de spectateurs plus déterminés pour assister à l'explosion finale qui console nos larmes, célèbre l'avenir à écrire et nous autorise un cri intérieur. Celui qui réveille. Celui qui appelle la métamorphose pour un nouvel art politique, celui qui entraînerait la jeunesse dans un mouvement coordonné entre le collectif horizontal, l'utopie d'une écologie sociale et le sensible comme matière pour une vision du monde. » En commentaire de cette déclaration, Jérôme Marusinski déclare « Je suis sorti avec le vertige, vacillant mais encore debout [...] spectacle le plus novateur du festival ! ». Vanessa Blandin : « Un mois après l'avoir vu, Hypérion ne me quitte pas. Il est en moi. », et elle commente que cette critique engagée lui donne des frissons. Et encore Gwenaél De Boodt fustige « le mépris des plumitifs au jugement à l'emporte-pièce pour une lenteur et une durée pourtant bien nécessaires au partage de la beauté d'une fraternité naissante » ; « complètement bouleversée », Gwenaél De Boodt écrit des choses que je suis incapable de comprendre, j'en reste coi, ébahi, au mieux souriant car je sens toute la sincérité de cette déclaration littéralement étrangère : « chaque geste, chaque mot avait une vie propre. Je les sentais naître, chercher leur essence pour mieux former leur existence, s'éveiller doucement pour épouser la lumière, respirer pour mieux briller, dans la durée, et quelle durée ! Mais nos désillusions ont pris le pas sur nos espoirs et nous abandonnons toute utopie et nous ne savons plus ce qu'est l'amour, alors nous débitons des logorrhées, nous agissons en foulant nos consciences d'un pas martial qui nous propulse dans le déni du beau et de la vie paisible et nous ne sommes plus capables de déceler l'imposture mondaine dans l'efficacité immédiate qui dénature la plupart des œuvres d'aujourd'hui. » Bref, production culturelle élitiste, « Hypérion » a choisi, *eslit*, a constitué par élection des spectateurs praticiens dont je ne fais malheureusement pas partie, mais qui existent. Si toute production élitiste a besoin de ce public d'élus, spécifiquement pour « Hypérion » l'on peut peut-être s'étonner que ces praticiens ne soient pas tous appelés à en être directement par Malis et ne se sentent pas tous non plus directement concernés mais veulent plutôt concerner d'autres... quels autres ? Cet hymne dépressif et plaintif suppliquant une révolution à venir est atteint d'un tic

1 Dans un article intitulé « Marie-José Malis, mouette d'Avignon » publié sur le blog Le tadorne (le blog des spectateurs engagés), 18 juillet 2014.

des plus réactionnaires, de celui dont Jean-Jacques Goldman et les Enfoirés seront accusés en mars 2015 avec leur nouvelle chanson « Toute la vie », à savoir se dédouaner de leur inaction révolutionnaire en appelant la mise en action de celle-ci par ce personnage conceptuel fantasmagorique qu'est la jeunesse. Les deux bloggeurs spectateurs engagés espèrent donc un cri intérieur qui entraînerait qui dans un mouvement coordonné ? La jeunesse, à laquelle on mêle ici des préoccupations écologistes de bon aloi mais qui me semblent être une confusion par actualisation de l'essentialisme d'Hölderlin parlant de la nature. Marie-José Malis aurait, d'après eux, pris la parole avant le spectacle pour dire la mauvaise acoustique de son théâtre avignonnais responsable, d'après elle, de l'inaudibilité de certaines des lamentations de ses acteurs : « Je vous invite à descendre. Les jeunes peuvent s'installer au tout premier rang ; ils nous donneront leur force. » Voici les praticiens désirés par des spectateurs indignés (comme monsieur Hessel) puisqu'il est plus facile de critiquer l'inactivité du monde et de je ne sais quel cynisme, logorrhée et autres discours rhétoriques qu'ils prêtent à la critique non illuminée : la jeunesse doit faire quelque chose et nous sommes quittes d'avoir agit en nous plaignant qu'elle ne fasse rien ; entre vieux soit dit, le désengagement politique n'est pas loin.

En dehors de cette élite donc, les méchants critiques titrent par exemple « Hypérion ou l'anti-théâtre », « Hypérion : comment assassiner un chef-d'œuvre, très len-te-ment »¹. En 2005, face à une mise en scène de Yann Fabre, un spectateur s'est levé et a crié en direction des acteurs sur scène "Mais qu'est-ce qu'on vous a fait ? Pourquoi vous nous faites souffrir comme ça depuis une heure et demie ?" Dans les années 90, la marque de soda aux agrumes Orangina faisait la promotion de celui à l'orange sanguine par le slogan humoristique : « Orangina rouge, mais pourquoi est-il si méchant ? » Pourquoi ? Peut-être pour m'offrir deux heures à vide, « c'est pas si souvent, et je pense que j'en ai inconsciemment profité pour dresser un petit bilan [...] j'ai soudain la sensation limpide d'avoir gaspillé ma jeunesse... l'avoir vu s'échapper de mes mains comme l'anguille effrayée et m'appeler à présent sur le lierre du tombeau où patiente depuis toujours le chant des enfants, les raisins volés. »² Pourquoi être aussi élitiste et se couper à ce point de la majeure partie des publics qui se sont présentés à elle ? Eh bien justement, la réponse est simple, claire, ou plutôt pure : « Il faut, comme le disait Pasolini, qu'une nouvelle beauté apparaisse aux hommes, une beauté qu'ils trouveront dans ce qu'ils redoutent aujourd'hui : la pauvreté, la perte, le manque, etc. C'est sur cette nouvelle sensibilité, cette nouvelle floraison de symboles, d'idées, de supports à un amour nouveau du réel, que la révolution politique doit s'appuyer. » ; Malis veut des scénographies « plastiquement très peu sophistiquées »³ ; « Le roman atteste

1 Titre d'un article publié par Odile Quirot sur le site de l'Actualité littéraire de l'OBS, le 09 juillet 2014.

2 Citation extraite d'une réplique du Roi Loth dans le 13^{ème} épisode du Livre V (« Les Dauphins ») de la série TV humoristique « Kaamelott » créée par Alexandre Astier.

3 Extrait de l'entretien avec Marie-José Malis (propos recueillis par Jean-François Perrier) publié par

que c'est chacun de nous qui porte ce désir divin de beauté, de justice, d'union fraternelle. Hypérion est une image de l'exception à laquelle nous participons tous. Nous pouvons tous vivre comme des dieux sur la terre. » et c'est donc « pour cette raison que j'ai besoin d'un temps très long de la représentation. J'ai besoin de sentir tout ce long labeur avec ses progressions contrariées, ses moments d'abattements, ses mélancolies, ses moments de pure joie, de pure paix. » Les choses « extraordinaires » qu'elle veut créer sont des moments de « pure tendresse » et « le théâtre serait alors ce moment de pure mise en jeu ». Marie-José Malis est on ne peut plus claire au sujet d'« Hypérion » : « il est langue pure et pur débat de pensées avec l'époque. » Terme à terme, le théâtre élitiste de Marie-José Malis aspire à la pureté, à l'Hypérion, à la noblesse au-delà de l'impureté de ceux qui n'ont pas été choisis. Elle veut du pur et, presque sans moquerie, elle veut donc du sans goût. La politique culturelle élitiste qu'elle exemplifie ici par sa mise en scène d'« Hypérion » est aussi méchante avec une partie du public car celui-ci pratique sa position spectatorielle par goût et non par désir divin irréprensible de beauté et d'union fraternelle. C'est à ce tous là que s'adresse la politique culturelle élitiste, un public formé de tous, à savoir de tous ceux qui désirent cela, qui désirent rencontrer en version originale et intégrale les chefs-d'œuvre méconnus du passé, sans spectacularisation, sans distance humoristique, au présent du 1^{er} degré. À s'y méprendre, on entendrait Antoine Vitez parler.

Puisqu'il est question de cela dans cette partie au sujet de cette politique culturelle élitiste, je n'oserais rappeler ce poncif historique sans l'accompagner d'un "comme vous le savez tous", durant son mandat de directeur du Théâtre National de Chaillot, à l'occasion d'une de ses déclarations d'intentions esthétiques et même politiques (culturelles) pour sa maison, Antoine Vitez proclama sa maxime dogmatique (au sens propre et donc non péjoratif du terme, au sens d'une astreinte volontaire rigoureuse et engagée) dans sa volonté d'un théâtre « élitaire pour tous ». « Le théâtre que j'ai appelé élitaire pour tous, il y a quand même là une petite provocation et une malice dans cette expression. Parce que les deux termes sont contradictoires. Si c'est élitaire, c'est pour quelques-uns [...]. Si c'est pour tous, alors ce n'est pas élitaire. Eh bien, c'est cette contradiction, ce paradoxe exactement, c'est ce paradoxe que je voudrais développer. Je voudrais simplement témoigner de mes sentiments ici démocratiques. [...] Il s'agit non pas de nier que l'art du théâtre est un art de connaisseurs et demande des connaissances, mais d'élargir le cercle des connaisseurs. C'est ça le mouvement démocratique du travail théâtral, ce mouvement auquel je suis moi-même attaché. »¹. Ce mouvement maïeutique élitiste est donc loin de n'être que la chasse gardée de Marie-José Malis (bien qu'elle se réclame de lui comme de Cantor ou Grüber, autres exemples d'Élitisme sans doute). Mais malgré les parentés, filiations et autres réseaux de

le festival d'Avignon.

1 La transcription de cette déclaration d'Antoine Vitez datée du 10 mai 1982 est disponible sur le site de l'INA sur une page intitulée « Antoine Vitez à propos de son projet à Chaillot ».

connaissances liant les propositions élitistes, en invoquant Vitez et sa citation culte, par ricochet habituel, j'invoque le Théâtre National Populaire et bien sûr Jean Vilar. Je veux par là préciser que mon interprétation d'« Hypérion » m'ayant permis d'illustrer et en quelque sorte d'expliciter le cahier des charges de l'Élitisme a également été le lieu d'une critique quelque peu négative que l'on pourra sans doute appliquer aux principes de cette politique culturelle en général mais qui fut aussi parfois spécifiquement dirigée en réponse à la proposition de Marie-José Malis. Si l'Élitisme est définissable précisément dans ses principes, il produit évidemment par ailleurs des œuvres différentes qualitativement pour ce qui est de mon goût esthétique. Cela étant dit, si l'on se rappelle les déclarations d'intentions de la metteur en scène d'« Hypérion » (pureté mise à part) et que raisonne en nous la devise « élitaire pour tous », chère à nombre de ceux sachant la puissance politique de l'action artistique, l'on pourrait confondre Élitisme et Culturisme. Cependant, déclaration d'intentions faite et ensemble hétéroclite des influencés mis à part, lorsque l'on regarde plus précisément la politique culturelle de Jean Vilar, à savoir par exemple le nom des pièces qu'il aura montées et donc sa ligne artistique, l'on reconnaîtra une forme de conservatisme ou tout du moins un classicisme flagrant. Jean Vilar et le théâtre élitaire pour tous passent par l'adaptation et la réadaptation de Molière, Shakespeare, Kleist et comprend mal (pour continuer dans le poncif historique) le Living Theatre. « Jean Vilar [...] multiplie dans l'immense salle [TNP de Chaillot], de saison en saison, les créations de grands textes classiques français ou étrangers peu connus (Corneille, Kleist, Brecht...), qu'il met en scène dans une esthétique dépouillée. »¹ « Dieu merci il y a encore certaines gens pour qui le théâtre est une nourriture aussi indispensable à la vie que le pain et le vin [...]. Le TNP est donc, au premier chef, un service public. Tous comme le gaz, l'eau et l'électricité. [...] Notre ambition est donc évidente : faire partager au plus grand nombre ce que l'on a cru devoir réserver jusqu'ici à une élite [...]. »² C'est certain, les élitistes sont des maïeuticiens, et par là, ils désirent un public de praticiens. Mais il n'est pas question pour eux d'offrir du divertissement pour ramener ces gens à la culture et le public de ses productions, bien que pouvant être "tous", doit être composé de ceux qui ont faim, faim de culture pure, épurée de la spectacularisation, de l'humour et de la contemporanéité de la création. C'est là la principale pratique du public de l'Élitisme, à savoir le volontarisme culturel et le besoin exigeant d'une forme d'ascétisme esthétique n'ayant pas peur – comme le disait Malis par la voix de Pasolini – de l'essentiel qui, pur, peut paraître pauvre aux yeux de ceux déjà rassasiés par une culture d'exhausteur de goûts.

Simultanément à l'adaptation du texte de Hölderlin, le festival d'Avignon fut, en 2014, le lieu de la création d'une pièce hommage répondant en partie à l'ensemble des critères de sélection de cette politique élitiste, « Mai, juin, juillet » de Denis

1 Extrait du site officiel du Théâtre National Populaire de Villeurbanne à la rubrique intitulée Histoire.

2 Déclaration de Jean Vilar reprise dans « De la tradition théâtrale », Paris, Gallimard, 1975.

Guénoun, mise en scène par Christian Schiaretti. Cette pièce déroge à la règle élitiste en étant une pièce contemporaine et non l'adaptation d'un chef-d'œuvre du répertoire classique ou d'une pièce méconnue mais cruciale au regard de cet art savant et engagé qu'est l'Élitisme. Ce n'est pas une adaptation à ceci près que la commande de Christian Schiaretti à Denis Guénoun se trouve être finalement celle d'un texte documentaire adaptant, non un chef-d'œuvre artistique, mais un sujet historique pour le monde théâtral français, à savoir la vie des centres dramatiques, des Maisons de la Culture, du théâtre de l'Odéon et du festival d'Avignon, aux mois de mai, juin et juillet 1968. Christian Schiaretti, actuel directeur du Théâtre National Populaire de Villeurbanne, y met donc entre autres en scène la réunion à Villeurbanne du 25 mai 1968 qui donnera naissance à la déclaration dite de Villeurbanne pour un théâtre politisé. Durant 3 heures 40, les maïeuticiens élitistes, créateurs de cette pièce et actuels tenants des bastions culturels dont il est question dans la représentation, mettent en scène de détail en détail, avec rigueur historique et didactisme politique, sans humour (tout du moins m'ayant atteint), le récit exemplaire de l'action culturelle et politique de Jean-Louis Barrault, alors directeur de l'Odéon assiégé et de Jean Vilar, directeur du festival d'Avignon. C'est une fresque politico-culturelle en hommage à ceux pour qui le théâtre devait être élitaire pour tous, comme une façon de dire la même chose aujourd'hui sans avoir à le redire, sans faire preuve de créativité singulière. Je me suis presque cru devant l'un des chapitres de l'expérience didactique réalisée par Roberto Rossellini. Comme une œuvre à l'intérieur de son œuvre cinématographique, Rossellini réalisa une série de films didactiques dont le « [...] grand projet d'encyclopédie historique [avait pour] objectif, révolutionnaire et absolument inédit au cinéma, [...] d'arriver à une éducation intégrale grâce à une reconstruction totale du passé de l'humanité. »¹ Œuvre cinématographique encyclopédique monumentale, le cinéma didactique de Rossellini est lui aussi élitiste dans sa volonté d'exposer en "version intégrale" les moments cruciaux de l'histoire de la civilisation occidentale par le truchement de portraits quasi hagiographiques se servant des écrits des biographiés (Socrate, Pascal, Alberti, Descartes, Cosme de Médicis, Louis XIV, Jésus, Saint-Augustin, Saint François d'Assis, Jeanne d'Arc) de leurs apôtres et disciples, afin de rendre au plus proche l'histoire classique mais méconnue dans sa version originale.

Entre 1970 et 1984, Paul Michel Foucault, dit Michel Foucault, fut titulaire d'une chaire d'histoire des systèmes de pensée au Collège de France. Chaque mercredi, de début janvier à fin mars, Michel Foucault dispensait sur deux heures ses cours à une assistance nombreuse. Il en fut ainsi le 5 janvier 1983 lors des deux premières heures de cours de l'année que la maison d'édition Gallimard/Le Seuil titrera, pour son édition papier de 2008, « Le gouvernement de soi et des autres ». Comme à chaque début d'année, les premiers mots de son premier cours auront

1 Selon la description de son livre « La télévision comme utopie » édité par Les Cahiers du Cinéma et l'Auditorium du Louvre en 2001.

pour objet de déplorer sans plainte le fonctionnement non-interactif du Collège de France qui, du fait de son accès libre, empêche des échanges en petits groupes que le philosophe semble apprécier tout particulièrement et qu'il s'engage à essayer de mettre en place chaque année. Autrement dit, Michel Foucault s'adresse dès le départ à une partie particulière de son public avec laquelle il pourra effectivement travailler ou, s'il l'on va trop vite, à une élite. Comme chaque année, cet avant-dernier cours de Michel Foucault au Collège de France sera l'occasion de créer sa pensée par la manipulation d'une histoire dont il fait une sorte de journalisme critique, se laissant aller par rigueur intellectuelle et sans doute aussi gourmandise de même nature à de longs passages de descriptions contextuelles truffant ses analyses philosophiques d'informations factuelles érudites. Au début du cours qui nous occupe toujours, après avoir situé le champ d'investigation de ses recherches et nommé parrhèsia le concept qui l'occupera pendant deux ans, Michel Foucault voudra « cette semaine commencer par, comment dire, pas exactement un *excursus* : un petit exergue »¹. L'*exergum*, l'espace hors d'œuvre, que le philosophe veut se réserver ici (se réserver comme un exergue numismatique pour inscrire sa devise) est une analyse du texte « Was ist Aufklärung » de Kant rédigé en 1784 et publié dans la « Berlinische Monatsschrift » en décembre de la même année. L'histoire de l'histoire de ce texte exposée par Michel Foucault dans ce contexte particulier du Collège de France devient pour moi l'explication même de la stratégie maïeutique élitiste, car elle est à la fois l'illustration exemplaire, à savoir la démonstration des réflexes et des principes élitistes et la démonstration des raisons de ces principes élitistes. Foucault le dit lui-même : « Ce texte, si vous voulez, il a à la fois rapport à ce dont je parle, et je voudrais bien que la manière dont j'en parle est un certain rapport avec lui. » Ainsi, dès le départ, Foucault nous rappelle le point de départ des productions élitistes, à savoir, comme Marie-José Malis cherchait à le faire avec le théâtre de la commune, comme Christian Schiaretti le faisait avec ses majestueux prédécesseurs ou Rossellini avec les maîtres du passé, donner de la visibilité, une voix à une œuvre qui pourra faire devise : « C'est un texte pour moi un peu blason, un peu fétiche. » Ce texte que Foucault pourra broder sur son étendard élitiste est un objet produit par cette même politique culturelle et donc, en tant que tel, il est animé par une devise élitiste : « Non plus un discours de description, mais un discours de prescription. Kant ne décrit plus ce qui se passe, il dit : "*Sapere aude* ! [Ose savoir !] Aie le courage de te servir de ton propre entendement. Voilà la devise des Lumières." Enfin, quand je dis que c'est une prescription, c'est un peu plus compliqué. Il emploie le mot "*Wahlspruch*" qui est devise, blason. La *Wahlspruch*, c'est en effet une maxime, un précepte, un ordre qui est donné, qui est donné aux autres, qui est donné à soi-même, mais c'est en même temps – et c'est en cela que le précepte du *Wahlspruch* fait devise et blason – quelque chose par quoi on s'identifie et qui vous permet de vous distinguer des

1 Cette citation et les suivantes de Foucault à propos de Kant et de l'*Aufklärung* sont toutes extraites de la leçon du 5 janvier 1983 retranscrite dans « Le gouvernement de soi et des autres », pp. 3-38.

autres. » Marque distinctive, les élitistes ont au cœur, chevillés au corps, de grandes œuvres, des locutions latines et autres moments d'histoire que d'aucuns, non choisis pour faire partie du groupe de praticiens, verraient comme coquetteries intellectuelles. Après de longues précisions à propos du temps de publication et surtout à propos de la nature de la publication, la revue, Foucault stipule que cette condition d'exposition particulière engage Kant quant à son rapport au public. En effet, la revue comme les sociétés, académies et autres salons étaient des endroits d'exposition culturelle, non à un public en général, mais à un public de praticiens culturels, encore une fois, une élite, c'est-à-dire un public ayant choisi de se confronter à un objet culturel avec exigence et en-dehors de toute considération divertissante. Ce public – que Kant nomme dans sa langue et que Foucault aime à rappeler "en VO" –, ce *Publikum* est, d'après le professeur, l'un des concepts centraux du texte de Kant : « c'est la fonction de ce rapport entre lecteurs et écrivains, c'est l'analyse de ce rapport [...] qui va constituer l'axe essentiel de son analyse de l'*Aufklärung* ». D'après Foucault « l'explicitation de ce rapport entre le *Gelehrter* (l'homme de culture, le savant qui écrit) et puis le lecteur qui lit », ou autrement dit, le rapport entre le producteur élitiste et son public de praticiens est l'essence même de cette *Aufklärung*, de cette lumière. Ainsi, "*Was ist Aufklärung?*", "Qu'est-ce que les lumières?" pourrait être paraphrasée par "Comment procède le rapport entre le producteur et son public au sein de cette politique culturelle particulière qui est celle qui se nomme elle-même Lumières?" et que je nomme Élitisme. L'avertissement en préambule des versions papier des cours de Michel Foucault au Collège de France précise : « L'enseignement au Collège de France obéit à des règles particulières. [...] L'assistance aux cours et aux séminaires est entièrement libre, elle ne requiert ni inscription, ni diplômes et le professeur n'en dispense aucun. Dans le vocabulaire du Collège de France, on dit que les professeurs n'ont pas d'étudiants mais des auditeurs. » Michel Foucault, exemple d'élitiste choisi ici (aussi pour redorer le blason de cette posture que je critique et ne pas s'arrêter à Hypérion) se trouve lui-même dans la position du *Gelehrter* décrite par Kant. Un cours de Michel Foucault, c'est un flot d'érudition, c'est des pages entières sur un autre texte de Kant (« Qu'est-ce que la Révolution? » de 1798), c'est aussi, entre autres, un passage sur Fichte et le *rememorativum*, le *demonstrativum* et le *pronosticum*, ce sont des précisions contextuelles poussées jusqu'au superfétatoire et un vocabulaire parfois pour le moins déstabilisant où, par exemple, les obstacles ne sont pas infranchissables mais dirimants et où les excursions, les promenades de recherche, sont des excursus et ce pour finalement en arriver à la fin de son cours par "avouer" : « Je voulais seulement vous situer ce texte de Kant sur l'*Aufklärung*. [...] Voilà. Alors si vous voulez, on va prendre cinq minutes de repos et puis je passerai à la lecture un peu plus méticuleuse de ce texte sur l'*Aufklärung* dont j'ai simplement essayé de dessiner l'entour [et ce en une heure seulement]. »

À propos du texte de Kant, Foucault relève une certaine étrangeté dans l'œuvre du philosophe allemand de par sa certaine actualité¹ et voit son texte fétiche comme un élément fondateur d'une des branches de la philosophie que l'on pourrait dire auto-épistémologique, s'interrogeant sur son rapport au public. Dans ce texte par exemple, Kant fait, d'après Foucault, un éloge adressé à Moses Mendelssohn à propos de son texte « Jérusalem » et Foucault (qui se fait véhicule de la pensée de Kant véhiculant celle de Mendelssohn), en jugeant cela comme la rencontre entre l'*Aufklärung* chrétienne et la *Haskala* juive à propos de la liberté de conscience, poursuit dans la lignée kantienne l'œuvre d'encyclopédie culturelle de l'*Aufklärung*. L'Élitisme fait œuvre de Lumières car d'adaptations en citations et révérences envers des œuvres fondamentales, il poursuit le projet encyclopédique. « Vous savez très bien que vous trouvez chez lui [...] » ; « ce texte c'est bien entendu [...] » ; « vous le savez [...] », c'est ainsi que le professeur s'adresse à ses auditeurs et ce dès la première heure du premier cours de l'année à un endroit où, certes l'on est venu comme pour lire l'article de Kant paru dans une revue du 18^{ème} siècle, par volonté praticienne, mais à un endroit où chacun peut venir et donc Michel Foucault le sait, ce "vous le savez très bien" n'a aucune réalité empirique mais est une déclaration morale de principe considérant son public comme des praticiens élitistes, érudits, comme lui. Au début de la deuxième heure de cours, la réponse de Kant à la question "Qu'est-ce que les Lumières ?" est enfin livrée et elle répond pour nous à la question du pourquoi de cette politique culturelle Maïeutique élitiste : « la sortie de l'homme de sa Minorité dont il est lui-même responsable », à savoir « l'incapacité à se servir de son entendement sans la direction des autres ». Voilà ce que doit sélectionner la politique culturelle élitiste : des œuvres capables d'être des « *Ausgang des Menschen* ». Et c'est là que se révèle la nécessité de cet Élitisme pour tous à lui-même : pour que l'homme sorte de son état de minorité, pour qu'il n'use plus de sa trotteuse, de sa *Gängelwagen* et décide enfin de marcher debout, il ne doit s'appuyer ni sur « un livre », ni sur « un médecin », ni sur « un directeur de conscience ». Voilà pourquoi l'Élitisme ne peut s'adresser qu'à une élite de praticiens qu'il désire néanmoins être composée du tous le plus large, qu'à une élite d'individus ne voulant pas recourir, s'appuyer ou se reposer sur un directeur de conscience et voulant marcher debout. C'est bien pour cela aussi que l'Élitisme va produire des adaptations ou des descriptions d'œuvres ou de faits passés, classiques ou classifiés. Ainsi, il sera l'égal de son public face à cette œuvre d'un autre plan et ne recouvrira donc pas ce rôle risqué de directeur de conscience que l'on peut avoir lorsque l'on expose son point de vue singulier de créateur. Simple relais, véhicule d'œuvres intégrales en version originale, l'Élitisme est à distance de la prise de position. Foucault parle d'actualité pour le texte de Kant de deux manières différentes. Nous l'avons vu, le texte serait actuel car il se pose des

1 En page 13, Foucault remarque que ce qui dans ce texte pour Kant et pour la première fois « c'est la question du présent, c'est la question de l'actualité, c'est la question de : qu'est-ce qui se passe aujourd'hui ? »

problèmes quant à son rapport direct avec son public (ce que fait la philosophie maintenant). L'autre manière de faire actualité que relève Foucault existe dans son dialogue avec un autre texte de Kant datant de 1798 se posant la question de ce qu'est que la Révolution. Avec ce deuxième texte, l'on comprend un peu plus l'actualité dont il est question. Neuf ans après la Révolution française, Kant se pose cette question. Alors certes, en 1789, le processus révolutionnaire n'avait pas encore abouti à l'échec – et Kant nous parle bien de cela – néanmoins, l'actualité "inédite" dont fait preuve Kant, d'après Foucault, est à mettre en relation relative avec son Élitisme. Foucault use de cette même actualité, tout comme les autres élitistes évoqués plus tôt. Oui, ils se servent d'anecdotes exemplaires, de morceaux d'actualité mais gardent l'écart, la distance nécessaire à l'Élitisme qui, comme nous l'a rappelé "spectaculairement" Marie-José Malis, a besoin de temps, de beaucoup de temps. La revue Strathèse rattachée à l'université de Strasbourg propose, dans son appel à contribution intitulé « Relire Michel Foucault » datée du mois de mars 2015, de prendre ses distances d'avec la caricature de Michel Foucault et fait donc pour cela état de cette caricature : « Cet appel invite à proposer des interprétations de Michel Foucault qui s'éloignent de la vision réductrice d'un critique pessimiste, qui dénonce les excès de pouvoir et les dispositifs en tout genre de contrôle social, mais sans proposer d'alternative. » Bien qu'à mon goût extrêmement intéressants, je ne pourrais pas dire – et je n'ai pas non plus lu ou entendu ailleurs – que ces cours de Michel Foucault font montre d'un humour remarquable, ni même d'humour tout court. L'absence de cela ne me permet donc pas de faire de citation, alors je ne ferai que celle-ci, en commentant par avance que cela a été fait sans annonce ni commentaire humoristique, et donc sans humour : « Et Kant à ce moment-là [...] ».

Grâce à cette relecture élitiste d'un texte de même nature, je peux définir à côté de l'hypertrophie du sacrifice culturiste, *l'hyperspatialisation de l'Élitisme*. Michel Foucault n'est pas critique pessimiste ne proposant aucune alternative, il est élitiste, élitiste pour tous, évidemment, et donc animé par la maxime « élitaire pour tous », et c'est pour cela qu'il doit faire preuve de cet hyperspatialisme, de cette large prise de distance, sans distanciation car au 1^{er} degré, investi et sans le trouble de l'humour. L'Élitisme est à l'écart, ailleurs, plus loin, au-delà, hyper, à l'écart de la création actuelle, à l'écart de l'actualité, etc. et ce pour éviter d'être directeur de conscience actif et barrer la route de la sortie des hommes de leur état de minorité. Voulant un public de praticiens, les élitistes n'attendent rien mais savent que c'est en eux, sans distance là encore, comme chez les culturistes, que les praticiens trouveront la sortie.

1. 3. 3. Les Permittivistes

31 janvier 1969 : avortement. Depuis le printemps de l'année précédente, la révolution morale dont on dira qu'elle n'a pas eu lieu était toujours en gestation. Des groupes d'étudiants aux noms composés de qualificatifs marxistes, léninistes et/ou maoïstes formèrent un comité de grève et, forts de leur légitimité révolutionnaire, pensant qu'un suffixe n'est rien qu'une coquetterie de théoricien, intimèrent les marxistes¹ Adorno et Habermas à les rejoindre pour contester avec eux tout institutionnalisme conservateur dont l'institut de recherches sociales que l'École de Francfort faisait vivre devait être une des composantes. Les professeurs maïeuticiens et sans doute encore élitistes refusèrent et la légende dit même que Theodor Adorno fit appel à un service d'ordre pour évacuer les manifestants. Dès lors, la grossesse prit la voie de l'avortement ; il n'était plus possible pour Adorno de faire accoucher ces jeunes esprits. Quelques mois plus tard, presque au terme normal de la croissance maïeutique que pouvait représenter une année de cours pour Adorno, alors que les beaux jours arrivaient, un groupe d'étudiantes est monté sur l'estrade, elles ont dénudé leur torse et exposé au théoricien de la critique leur poitrine, tout simplement. Muet, sans un mot, coi, presque stoïque, Adorno n'a pas réagi car il n'a pas compris. Et face aux danses langoureuses mais sans doute "sans équivoque" moqueuses des jeunes femmes, Adorno quitta l'amphithéâtre. On entendit alors des "Adorno comme institution est mort". Le fœtus idéal que le maïeuticien élitiste aura essayé de faire naître comme pur outil d'auto-émancipation radicale, comme outil d'émancipation même du dictat de la sortie de minorité de l'*Aufklärung* (*Aufklärung ist totalitär*², « les Lumières sont totalitaires »), ne sera pas viable. Là encore, pas de spectateurs. Chez Adorno, c'est la pratique de la théorie critique radicale et exigeante qui faisait œuvre culturelle, et face à Karl Popper et aux positivistes dont le rationalisme réduit offrait une sortie (*Ausgang*) beaucoup trop simple et directe à tous ceux voulant être quittes que de pratiquer, il opposa avec Horkheimer une théorie critique du confort facile de l'irrationnel ne sachant pas non plus se contenter de la simple épreuve statistique chiffrée. C'est en cela que sa théorie critique s'adressait à des praticiens et non des lecteurs positivistes pour qui les données informatives feraient loi, science. Théorie critique de presque tout, la pratique d'Adorno et de l'École de Francfort est nourrie de ce que l'on pourra appeler des considérations psychanalytiques qui, comme les théories de Marx, ne sauraient être accompagnées d'un "-iste", ne prenant donc pas ce qui est avec foi et voulant mettre en perspective éprouvante (en pratique théorique) l'historicité communiste et l'inconscient collectif. En 1969, cet Élitisme

1 Le -ien se réfère, travaille à partir de, sur et à propos avec la distance nécessaire à l'interprétation, à la lecture critique contrairement aux prétentions exactes, vraies, immédiates et sans distance de l'application d'un -iste.

2 Formule attribuée à Adorno et Horkheimer dans leur ouvrage « La Dialectique de la raison » (1947).

exigeant, à savoir cette volonté praticienne de l'Élitisme pour tous, fut réduit et mésusé par les marxistes pour qui le trop de théorie était un manque d'action et de réel (peut-être finalement des sortes de positivistes) à l'emploi exclusif du terme élitiste. Pour son public, non plus praticien mais pratiquant de théories dé-théorisantes, Adorno était deux fois élitiste, deux fois excluant au moins lorsque, par exemple, il critiquait le semblant de liberté que l'improvisation jazz offrait en révélant le cadre normatif musical et économique dans lequel ces mélodies se déployaient. Alors que, face à l'émergence d'un certain jazz, de ce jazz qu'il jugeait facile et qui envahissait l'Europe de l'après-guerre, Adorno appelait de ses vœux l'exigence du public-praticien pour une musique plus complexe que la consommation ne pourrait utiliser, le théoricien passait par incompréhension pour un élitiste ne sachant supporter la musique dite populaire et ne désirant que du savant. Ce premier Élitisme excluant s'accompagnait en 69 du fait que d'autres jazz plus "authentiques" avaient atteint les côtes européennes et qu'alors, ce genre musical n'était plus considéré comme populaire. La jeunesse contestataire dont le rock "populaire" était alors la musique facile à consommer, se trouvait face à un théoricien deux fois élitiste ne trouvant pas assez savant la musique savante qu'était devenu le jazz. Le fossé, la plaie était creusée entre Adorno et son public, il eut fallu provoquer l'avortement. Le 6 août 1969 à Viège, le co-constructeur de la théorie critique accompagna sa mort symbolique d'une mort physique – "non provoquée" mais tout autant symbolique.

Note complémentaire : ce cas de rupture mortelle de la grossesse n'est pas sans rappeler ce que Jean Vilar a connu en juillet 1968 lorsque lui, le militant créateur populaire – d'un populaire anobli, aristocrate au sens où le gouvernement culturel devait, à ses yeux, n'être composé que des meilleurs (aristo) que chacun pouvait prétendre à être par le travail – se trouva face aux révoltés du spectacle vivant menés par la troupe du Living Theatre voulant confondre l'art et la vie au point d'anéantir le festival d'Avignon en tant qu'institution culturelle, obstacle ontologique à cette confusion. Jean Vilar, l'élitiste au sens non-exclusif du terme, programma le Living Theatre au festival d'Avignon de 1968. La troupe américaine voulut y présenter son spectacle « Paradise Now », et dans l'effervescence révolutionnaire de l'époque poussant la majorité des manifestants à vouloir faire table rase de l'institutionnalisés, les artistes décidèrent d'improviser une partie de leur représentation en solidarité avec le mouvement révolutionnaire global. Lors de la représentation de « Paradise Now » du 24 juillet, l'acteur Julian Beck incita le théâtre à « sortir de sa prison » pour déboucher dans la rue. À la suite du spectacle, un défilé se poursuivit dans les rues d'Avignon, aux cris de « le théâtre est dans la rue ». Le lendemain, le maire, à la suite de plaintes, pris la décision de demander au Living de remplacer « Paradise Now » par l'une des deux autres pièces de leur répertoire. Jean Vilar ne voulut se résoudre à annuler le festival, et comme nous le rappelle la fresque hommage « Mai, Juin, Juillet », il a tenu les portes, chemise et

veston boutonnés, pour empêcher la confusion destructrice dénudée de ceux cherchant le paradis maintenant et partout d'envahir le Palais des Papes. La légende de Jean Vilar le dira très affecté par cette attaque à la fois générationnelle mais surtout paradigmatique, il en souffrira pendant trois ans jusqu'à sa mort en 1971. Cet Élitisme ne jeta pas l'éponge mais ne l'aura pas passée non plus.

1974 : circulaire du cordon. Au cours des années 60, alors que le Nouveau Réalisme français et le Pop art américain allaient fleurissant, considérant sans doute leur public comme des sortes de consommateurs (en tout cas des objets remis en scène dans les installations du genre), Martial Raysse, fasciné par les volumes de plastique industriel et sériel aux teintes fluorescentes, disait appeler de ses vœux « le monde neuf, aseptisé et pur » des supermarchés et des publicités. Jusque-là, la grosseesse se passait bien. En mai 68, l'artiste déjà reconnu se joint à la lutte révolutionnaire par le biais de ce que l'on pourrait appeler la cellule de communication des manifestations parisiennes d'alors qui, dans un atelier de l'école des Beaux-arts, sérigraphie les affiches du mouvement : « Sois jeune et tais-toi » ; « La police s'affiche aux Beaux-arts. Les Beaux-arts s'affichent dans la rue. » ; « La chienlit, c'est lui ! » L'esthétique plastique et littéraire des affiches de mai 68 est aujourd'hui si connue, si *kitchisée*, que les centres commerciaux E. Leclerc se les sont réappropriées sans droits d'auteur. L'on connaît ces affiches et si Martial Raysse en avait été l'auteur, cela serait connu également – et les commerçants du *quiestlemoinscher.com* n'auraient pas pu si facilement les détourner. Ces graphismes militants sont l'œuvre du mouvement de praticiens de la révolution morale de mai 68, et c'est à cela que Martial Raysse a voulu participer. Il est donc fort à parier que si l'histoire – qui a témoigné de sa participation au mouvement – a noté qu'il n'a réalisé aucune de ces affiches en se cantonnant à travailler à leur réalisation technique (de la sérigraphie au massicotage), c'est bien que l'artiste ne voulait pas imposer sa notoriété à ce travail collectif de co-praticiens ; il a effectué des tâches comme un praticien parmi d'autres ne voulant pas entacher les réalisations plastiques de ce mouvement libertaire de sa marque sacralisée et détournante d'artiste démiurge. L'histoire de l'art officielle, notamment par la voix du propriétaire du tableau dont il va être question – le Centre Pompidou –, voit comme une résurgence de cette période le tableau nommé « Salauds » de Martial Raysse, daté de 1974. Sur un grand papier de 1,5 m² environ, telle une affiche, le Martial Raysse "de la deuxième période" aura abandonné son monde aseptisé pour griffonner et peindre énergiquement, presque outrageusement, un joli petit morceau de paysage bucolique : des herbes folles et des fleurs des champs, des coquelicots et des pissenlits, sur fond de ciel couleur "bleu ciel". Les fleurs rouges de coquelicots sont des taches de projections de peinture qui débordent le paysage et transforment le papier en un réceptacle de projections presque sanguines. De ce même rouge hémoglobine, Martial Raysse

aura fait saigner son ciel d'un slogan laconique invectivant "salauds". La légende de cette insulte énigmatique raconte que lorsque l'on a questionné l'artiste à propos de son destinataire, il aura répondu que "dans notre société, les salauds sont légion et qu'ils finiront bien par se reconnaître" ou, comme le rapporte Didier Semin pour le catalogue du Centre Pompidou, « les destinataires potentiels ne manquent pas, et, c'est à craindre, ne manqueront jamais » – au dos du dessin pastoral se trouverait l'adresse généralisée de l'insulte. D'une façon que l'on pourrait dire enfantine, dans un laisser-aller sans travail apparent et dans une inexigence graphique, Martial Raysse s'adresse au monde entier ou à tous ceux qui verront son tableau, à savoir son public, en l'insultant. En hommage – triste peut-être – à la révolution avortée du printemps 68, le peintre lance une sorte de contestation désespérée, une affiche pessimiste pour exprimer la souffrance fœtale d'une Maïeutique euphorique qui, ne trouvant pas son éclosion, aura passé son cordon autour de son cou. Fœtus suicidaire, Martial Raysse peint à sa place, avec toute la naïveté de celui qui ne peut pas encore parler, de l'*infans*, symbole d'une l'énergie passée manifestement abandonnée, déchue.

17 juin 1963 : accident du siège. Le déconstructivisme philosophique de Guy Debord a trouvé, dans les années 60, sa réalisation collaborative dans l'International Situationniste. Avant que l'écrivain essayiste ne s'essaya au cinéma en 1973 avec la mise en images du détournement situationniste d'échantillons culturels, mis en relation avec des extraits de son best-seller à venir (publié en 1967) au titre du même nom, « La société du spectacle », l'auteur déconstructiviste s'essaya à la peinture. Pour dire quelques mots de sa réalisation cinématographique, sur une succession monotone (néanmoins en noir et blanc) d'extraits vidéographiques aux sources hétéroclites, Guy Debord donne à entendre presque comme une litanie le texte de son livre mélangé à quelques autres extraits littéraires, nous proposant alors au mieux un livre sonore sinon une démonstration éprouvante de sa volonté déconstructiviste appliquée au cinéma, ne pouvant plus effectivement ici être le spectacle divertissant qu'il dénonce. Par une sorte de provocation, de dérangement, Debord illustre son déconstructivisme sans offrir de permis de construire au cinéma. En 1963 déjà, le projet politique maïeutique de l'Internationale Situationniste prenait un sens contradictoire dans les productions de Guy Debord, se présentant presque à l'envers, pour ainsi dire par le siège, ce qui, dans l'art maïeutique de l'accouchement, est appelé une complication. Alors que l'Internationale Situationniste expose dès 1957, dans son texte fondateur intitulé « Rapport sur la construction de situations... », sa volonté de changer le monde par le bouleversement de la vie quotidienne et de donner à comprendre la capacité de réappropriation de son réel par chacun (illustré par le calembour et le détournement situationniste), la prégnance du théoricien Guy Debord sur l'ensemble du groupe est peut-être le signe que si ce maïeuticien déconstructiviste

doit accoucher de quelque chose, il faut que le praticien-spectateur-volontaire sorte les forceps pour en tirer quelque chose de constructif. Présenté par le siège, Debord est aujourd'hui spectacularisé. Je découvre ainsi une photo prise par un certain Yann Revaux où les deux premiers tableaux de la série picturale de Guy Debord nommée « Directive » alors en cours d'accrochage, s'offrent au regard de l'un des commissaires de l'exposition « Les Aventures de la vérité »¹, le médiatique Bernard Henri-Lévy. Ce "nouveau philosophe", que d'aucuns diraient être l'incarnation de la société du spectacle, est ici affairé à scruter le plan de la scénographie, allongé sur le sol, posant dans l'image comme une personne investie. Guy Debord semble aujourd'hui être un peintre "à la mode", et en 2010 déjà, dans la même exposition où l'on pouvait se faire traiter de salauds par Martial Raysse, « Directive n°1 » et « Directive n°2 » furent sélectionnées et accrochées. Même si l'accident du siège ne s'était pas encore produit, l'événement du 17 juin 1963 était sans doute déjà la déclaration d'une déconstruction sans fin par Guy Debord. Quatre de ses cinq directives sont des slogans en lettres capitales noires sur fond blanc se voulant esthétiques mais faisant manifestement montre du laisser-aller esthétique de la transgression et de l'outrage enlaidissant, le tout tendu sur des châssis bricolés, non orthogonaux, se donnant des airs de déconstruction, comme pour dire au public-praticien à qui l'International Situationniste disait la possibilité de changer le monde, "regardez, je fais de l'art, je passe par les formes normales et attendues de l'art pour ne rien en faire". La « Directive n°1 » du directeur non assumé du déconstructiviste et de l'International Situationniste est des plus claires, elle nous dit « dépassement de l'art » que l'on pourrait paraphraser, si l'on était pessimiste, par un "la fin de l'art, clôture insensée". Sur la toile vaguement blanche de la « Directive n°2 » est inscrit « réalisation de la philosophie », ce qui déconstruit jusqu'à la destruction, du même coup, l'art et la philosophie. La « Directive n°3 » révèle incontestablement l'accident du siège, l'inversion du bord lorsque l'on comprend que Guy Debord a fait baver sa peinture blanche pour inscrire « abolition du travail aliéné », sans avoir pris le temps de gratter la peinture préexistante, en recouvrant simplement une toile déjà peinte, comme pour la barrer, la nier, la mépriser. Seulement ici, l'on ne peut pas lire la volonté créatrice d'un Rauschenberg gommant méthodiquement un dessin de De Kooning pour manifester son besoin de dépassement de ses pairs. Non, Guy Debord salit l'œuvre de l'un de ses camarades situationnistes, à savoir Giuseppe Pinot-Gallizio, et une peinture qu'il aura réalisée en 1959. Alors que Guy Debord appelait de ses vœux la puissance transformatrice du monde (car, comme toujours, c'est lui l'auteur du texte fondateur de 1957), la Maïeutique situationniste connut très tôt et presque sans fin l'accident du siège autorisant justement l'absence de finalité autre que la déconstruction.

1 Exposition ayant pris place du 28 juin au 11 novembre 2013, à la Fondation Maeght à Saint-Paul de Vence.

En physique, la permittivité d'un matériau est comme la perméabilité de celui-ci à l'électricité. Lorsque l'on mesure la permittivité, l'on mesure la capacité à "laisser passer le courant" d'un matériau. La permission et la permissivité sont un droit et une action tolérantes concédant à l'usager une pratique que l'on pourrait très bien interdire. Ce que l'on permet pourrait être restreint, proscrit mais l'on consent à l'accepter. La permission peut être comprise comme une faveur que l'on accorde volontiers par affection ou par connivence. La permissivité est d'ailleurs spécialement la « non-directivité radicale impliquant la suppression de toute autorité, de toute contrainte », l'action permissive est laxiste, peu exigeante. Cette dernière version, ce dernier volet annoncé de la politique culturelle Maïeutique est nommé Permittivisme. Par choix onto- ou déontologique comme par transformation résignée, le Permittivisme est ce mélange linguistique et éthique entre "courant qui passe" et hyper-tolérance. Le Permittivisme conçoit le spectateur comme un confrère, un co-praticien qui saura bien définir par lui-même les règles et les finalités de sa pratique. Ici, les praticiens ne sont pas collègues car il n'y a pas de groupe, d'équipe mais seulement des praticiens libéraux et indépendants pouvant se réunir ponctuellement, car si le maïeuticien permittiviste fait accoucher quelque chose de l'un de ses publics, ce n'est rien d'autre que de la reconnaissance de lui-même. Le spectateur du Permittivisme, par connivence, face à des œuvres presque toujours équivoques car tolérantes, trouve toujours un peu à boire et à manger, ainsi que de quoi s'y reconnaître. L'un des ressorts principaux du Permittivisme est le partage d'un pessimisme général sous-entendu entre artistes et publics. Le permittiviste semble alors presque héritier des complications maïeutiques que l'on vient d'observer ; nombre des permittivistes semblent être des élitistes qui, face à la complication, auront choisi la simplification les laissant quittes du travail de transformation du public. Si le Permittivisme fait partie de la politique culturelle Maïeutique, elle en est une des plus exacerbées, elle prend la déclaration "venez comme vous êtes" au pied de la lettre et offre des productions culturelles ne pariant aucunement sur leur puissance transformatrice. Le public du Permittivisme est de lui-même un praticien et la rencontre d'avec la culture ne l'altérera pas ; "on se comprend", et c'est là tout l'intérêt.

En 2011, Michel Fau, acteur, a joué « Récital emphatique » au Théâtre des Bouffes du Nord : « Avec sa présence incontournable et sa générosité si singulière, cet amoureux des tragédiennes d'antan et des icônes de l'opéra aime avec humour à se réinventer sur scène en star des revues du music-hall où comme ici en jouant les divas dans le plus improbable des récitals. Au cœur de son dispositif transformiste, voici Michel Fau s'emparant de l'opéra de Camille Saint-Saëns, "Samson et Dalila", pour revisiter par la voix et la danse quelques-uns des moments forts de l'œuvre, de la "Danse des Prêtresses de Dagon" à "Printemps qui commence", "Bacchanale", et "Mon cœur s'ouvre à ta voix". Une thématique lyrique joyeusement perturbée par

quelques extraits de “Phèdre” de Jean Racine, le climax baroque de “Castor et Pollux” de Jean-Philippe Rameau ou la tendre madeleine proustienne du “Summertime de Porgy and Bess” de George Gershwin. » Ce que le descriptif de la pièce ne dit pas, c'est que d'hommage en hommage révérencieux fait à la Grande Culture par le truchement "déguisé" de ces interprètes féminines, Michel Fau propose également une confrontation de genres et de valeurs en faisant exister dans son récital emphatique des chanteuses telles que Carla Bruni ou Zaz. Les hits du top 50 populaire de la variété française actuelle, comme « Quelqu'un m'a dit » ou « Je veux », sortent de la bouche de l'acteur grimé en cantatrice d'opéra lyrique aux accents grossiers de représentations bouffonnes. L'interprétation pour le critique culturel est alors périlleuse car Michel Fau propose tout simplement le texte intégral de ces chansons et même sa structure mélodique simplement harmonisée différemment, chantée d'une autre manière et surtout avec un tempo plus lent et une diction plus articulée, afin de donner totalement au public en connivence la teneur des mots. C'est à cela que tient le déconstructivisme moqueur de cette œuvre permittiviste. À l'intérieur d'un récital où "le clown" affirme son amour élitiste pour l'opéra, la chanson dite populaire est exposée de manière savante pour ne faire, je crois, rien d'autre que la ridiculiser un peu plus aux yeux et à l'esprit de ceux pour qui elle était déjà ridicule :

« Donnez-moi une suite au Ritz, je n'en veux pas.
Des bijoux de chez Chanel, je n'en veux pas.
Donnez-moi une limousine, j'en ferais quoi ? papalapapapala
Offrez-moi du personnel, j'en ferais quoi ?
Un manoir à Neufchâtel, ce n'est pas pour moi.
Offrez-moi la Tour Eiffel, j'en ferais quoi ? papalapapapala
Je veux d'amour, d'la joie, de la bonne humeur.
Ce n'est pas votre argent qui f'ra mon bonheur.
Moi j'veux crever la main sur le cœur, papalapapapala.
Allons ensemble, découvrir ma liberté,
Oubliez donc tous vos clichés, bienvenue dans ma réalité.
J'en ai marre de vos bonnes manières, c'est trop pour moi.
Moi je mange avec les mains et j'suis comme ça.
J'parle fort et je suis franche, excusez-moi.
Finie l'hypocrisie moi j'me casse de là.
J'en ai marre des langues de bois.
Regardez-moi, toute manière j'vous en veux pas.
Et j'suis comme ça, j'suis comme ça, papalapapapala. »

Effectivement, les paroles de cette chanson sont, par exemple, pour moi, spectateur, un bon stimulus pour me donner envie d'être praticien et de faire l'analyse critique de cette apologie décomplexée de la franchise qui cherche tout simplement, à la lettre, à dissoudre tout complexe au sens psychopathologique comme au sens de la profondeur intellectuelle. Seulement, ici, Michel Fau me propose de me retenir, car dans le cadre du Permittivisme, le courant est bien passé

entre lui et moi, et je n'ai nul besoin de verbaliser ma critique. L'acteur-cantateur m'offre une délivrance jouissive, un carnaval qui, en tant que tel, est une soupape pour pouvoir supporter et continuer sans avoir à essayer de transformer. Je me garderai donc bien encore un peu de faire cette critique, car l'œuvre de Michel Fau tient ici à l'ajout de trois mots en fin de représentation : après la deuxième strophe, faisant mine de reprendre le refrain, l'acteur déclame « je veux, je veux... enfin, je voudrais ».

Hiver 2014 : Dystocie cervicale, des épaules et même peut-être des hanches... En 2014, France musique mettait à l'honneur l'ensemble musical spécialisé dans le répertoire renaissant Douce Mémoire à l'occasion de son 25^{ème} anniversaire. Une semaine fut consacrée à cette célébration au cours de laquelle Denis Raisin Dadre, fondateur de la "troupe" (« très joli mot » que le fondateur « aime beaucoup » car il a « un côté un peu saltimbanque »), put présenter sa conception de la musique et plus loin même, de l'art et de la vie. Puisque le Permittivisme est le lieu de la connivence, je ne pourrais que vous conseiller de visionner la vidéo intitulée « Douce Mémoire (Denis Raisin Dadre) en images » disponible sur le site officiel de l'ensemble musical ainsi que sur YouTube. « Douce Mémoire en 7 minutes ! » est des plus explicites quant à l'ancrage savant, un brin élitiste exclusif, du répertoire et du régime esthétiques (costumes, comportements et contexte d'exposition) de cet orchestre permittiviste. D'après Denis Raisin Dadre, les fidèles musiciens de l'ensemble sont tout simplement des amoureux de la musique de la Renaissance, de l'héritage de la musique de François I^{er} et des châteaux de la Loire désirant faire partager leur admiration pour cet « esprit de la Renaissance [...] faste de découvertes, d'inventions, de voyages et de créativité »¹ par l'exposition de musiques ayant fait "jouir" auditivement les plus grands : « Léonard de Vinci, Michel-Ange, Rabelais [...] ». D'expositions musicologiques exigeantes en représentations ardues de flûtes improbables, la savante Douce Mémoire semble avoir doucement perdu les pédales. Douce Mémoire, pédale douce et douce folie, Denis Raisin Dadre annonce au micro de France musique, face à de savants spécialistes semblant ravis, que l'œuvre de l'ensemble consistait justement à faire vivre cet héritage savant en le réconciliant avec le grivois qui semble, d'après eux, plus proche du populaire. Après 2 minutes 30 d'écoute de la vidéo du groupe où peu de paroles sont distinguables, nos oreilles peuvent entendre, alors que nos yeux voient deux musiciens jouer de ce que mon ignorance appellerait de mini guitares et une chanteuse costumée sauter sur les genoux d'un chanteur : « – (en chœur) Ramenez-lui la cheminée ! – Ramenez-moi la cheminée ! »². La dystocie est complète. Douce Mémoire chante depuis 25 ans en apartés savantes, de châteaux de la Loire en Maisons de la radio, et le Chevalier des Arts et des Lettres Denis

1 Citation extrait du site officiel de la troupe Douce Mémoire.

2 Extrait de leur spectacle « L'honnête courtisane » dont un extrait vidéographique est disponible sur le site officiel de la troupe.

Raisin Padre ne semble plus en pouvoir ou alors beaucoup trop.

Été 2011 : rupture utérine. Boris Charmatz était l'artiste associé de la 65^{ème} édition du festival d'Avignon. En tant que tel, l'un des derniers du genre d'ailleurs, le chorégraphe sélectionna pour le public festivalier, peut-être en connivence attendue, bon nombre de spectacles de danse accompagné d'un théâtre d'images qui, par la réduction de paroles et l'importance des mouvements du corps, parle peut-être le même langage que la danse. Présenté et pré-encensé par la critique comme bijou du festival, « Cesena, conception de Anne Teresa De Keersmaecker et Björn Schmelzer » est un spectacle de danse et de polyphonies "moyenâgeuses" d'Ars subtilior. Le livret du festival de préciser : « Nota bene : pour des raisons artistiques, les portes de la Cour d'honneur ouvriront à 4h30 du matin et le spectacle débutera en fonction de l'horaire du levée du soleil ». Résultat : un Palais des Papes ronflant d'un sommeil sacrifié de spectateurs consentants de ce moment de grâce pure, baigné du vrombissement des balayeuses nettoyant les rues d'Avignon très activement en période de festival – ce qui n'était bien sûr pas le cas au moment de la création du spectacle et donc pas prévu par les concepteurs de ce merveilleux moment de communion esthétique. Ainsi, parmi ces moments caricaturaux de grâce chorégraphique, passant du moyen-âge au terrain de football d'un Boris Charmatz soporifique même sur la pelouse d'un jeu de divertissement, est survenue "la meilleure surprise du festival" selon les critiques dramatiques que j'ai pu entendre lors des rencontres publiques organisées au Cloître Saint-Louis, et ce notamment de la bouche d'illustres comme Jean-Pierre Han et Léonardini. Et les queues de spectateurs en puissance, animés chaque soir, et ce dix-huit fois, par l'espoir de décrocher la place d'un spectateur "fou" qui aurait décidé de rater la représentation à huit-clos (Cloître des Carmes), en témoignent.

Durant 3 heures 30, « Au moins j'aurais laissé un beau cadavre » de Vincent Macaigne parlait peu et en faisait manger beaucoup aux spectateurs praticiens de cette œuvre permissiviste. Justement, comme c'est ceux qui en parlent le plus qui en mangent le moins, je n'ai pas pu voir la pièce, ce qui me permet d'expérimenter l'exercice étrange mais répandu de la critique de ce que je n'ai pas regardé. Alors sans doute animé par une sorte d'overdose de chorégraphies gracieusement insensées, le public du IN s'est précipité aux portes du spectacle explicitement permissiviste qu'était cette "adaptation libre" de du Hamlet shakespearien, disant d'entrée de jeu tout son laisser-aller car, au moins, j'aurais laissé un beau cadavre. Au flot perpétuel des tendeurs de flyers se mêlèrent alors la danse désespérée des pancartes "Cherche place pour le Macaigne". Moi-même je fus traîné un soir dans l'une de ces files d'attente – file qui fut alors animée par un "religieux impromptu", un prophète en damnation, sans doute iconoclaste à ses heures qui, perché sur son tabouret, exhortait les êtres de désir que sont les spectateurs à se détourner de l'illusion pour venir prier dans l'église contiguë à la salle de représentation (cloître

désacralisé comme presque un bâtiment sur trois dans cette ville sanctuaire et festivalière). L'une des critiques que j'ai entendu parler à propos de ce spectacle, vite étouffée par les éloges panégyriques de ses collègues, soutenait que "la pièce reprenait le texte de Shakespeare auquel on aurait ponctuellement et à fréquence courte ajouté des "putain !", "merde !", "connard !" et "enculé !" enfin, quand j'ai pu entendre quelque chose tant tout le texte était monotone hurlé". Alors ce spectacle suscita "l'hystérie" – car c'est principalement au niveau génital que cela se passa – chez le public autorisé du IN à qui l'on interdit justement normalement la délivrance du rire pipi-caca, apanage du OFF ; avec Macaigne, le IN, le "dedans" s'est permis de sortir de lui vers ce qu'il croit être le OFF. Dans ce contexte particulier, Macaigne entre en connivence avec les patriciens habituels du théâtre qui savent la teneur du théâtre vulgaire et populaire et à qui le metteur en scène fait donc croire que s'il rit, il ne rit pas vraiment de l'action présentée mais de la représentation contextuelle culturelle dans laquelle ceci se déroule ; on rit de la même vulgarité que les autres, que ceux qui ne savent pas, mais l'on peut penser que l'on rit justement de cette ignorance habituelle, on se moque collégialement car, pour une fois, on nous le permet. Comme dans le spectacle des autres, celui-ci commence par un chauffeur de salle haranguant la foule et la faisant répéter des insanités pour l'entraîner à crier. On propose aussi au public des interludes où le personnage extra-shakespearien humoriste Roger fait rire la foule avec du faux pipi ou en sortant du faux caca de son pantalon. On s'y jette aussi tout simplement dans une piscine de simulacres d'excréments et, après avoir insulté le public consentant durant plus de trois heures, on fait monter sur scène un mouton en guise de miroir spectral. Une version hémorragique d'Hamlet, un tragique exemple d'œuvre permittiviste, « Au moins j'aurais laissé un beau cadavre » peut s'arrêter à l'énoncé du titre ou se ponctuer d'un "et puis c'est tout". Rupture utérine.

Rupture encore. « Sur le concept du visage du fils de Dieu » de Roméo Castellucci nous proposait durant ce même festival, en attendant le début de la représentation, une dizaine de lignes dactylographiées sur un format A5 avec l'ensemble du texte et une description de la pièce à venir. Ensuite, simplement (ou plutôt bêtement), la pièce fut un étalement pathétique de faux excréments de différentes consistances, accompagné d'aérosols olfactifs. Ce spectacle affligeant ne fut qu'une sorte de longue agression à propos de la décrépitude des corps, où Dieu le père était un vieillard grabataire, Jésus un fils qui n'en peut plus et le Saint-Esprit une odeur nauséabonde. La pièce finit par la gentille lapidation d'un gigantesque portrait de ce que la culture judéo-chrétienne et l'histoire de l'art me contraignent à penser comme étant celui de ce Jésus. De cette évacuation expiatoire permittiviste en sons, en images et en odeurs de sainteté, le portrait du visage du fils de Dieu sort bizarrement sans une égratignure de ce que le groupe d'enfants lui aura infligé en lui jetant des grenades de plomb. Car oui, sans que cela ne fasse autre chose qu'apporter un peu plus de transgression convenu, ce sont des

enfants qui remplirent cette tâche. Roméo Castellucci s'est permis cela, et sans doute que certains publics y ont trouvé quelque chose leur ressemblant. Car c'est cela qu'offre habituellement Roméo Castellucci, à savoir des images on ne peut plus fortes culturellement et symboliquement, comme le viol, l'acte pédophile, les excréments et autres flux incontinentes et ce, d'après lui, non pour en dire quelque chose, mais pour dire l'indicible, voire pour ne rien dire, pour que son public y retrouve une révélation, une réminiscence maïeutique, autrement dit ce qu'il voudra bien : « [...] pour dire toute la puissance qui réside dans le fait de ne pas dire, il faut le dire. Il faut des objets, il faut de la matière, il faut de la merde, il faut de la vulgarité et cette vulgarité s'illumine par la simple conscience d'être face à l'ineffable. »¹ Ainsi, alors que je n'ai su être son public, que je n'ai pas réussi à être dans la connivence et n'y ai vu que facile transgression, certains y ont rencontré un chef-d'œuvre : « Certains ont quitté la salle devant un spectacle qui franchit sans transiger les frontières du visible. D'autres sont restés qui ont hurlé "escrocs" à la fin des 55 minutes. D'autres encore se sont battus après la représentation. Et puis il y a ceux, qui, comme moi, ont laissé venir à eux la violence de ce qui leur était montré en essayant de faire la part entre la provocation nécessaire et le caractère totalement indiscutable de ce qui avait lieu, là, en face. Ce que fait Castellucci est difficile, exige beaucoup, pousse chacun dans ses retranchements. Est-ce du théâtre encore ? Pas sûr. Et pourtant, il n'y a qu'au théâtre que ceci peut arriver. Cette chronique, la dernière d'Avignon, aura été la plus difficile à écrire. Mais finir le festival sur cette note, c'est aussi finir Avignon sur ce qu'il a de plus inoubliable. »² En tous les cas, une frange du public a spécialement rencontré cette pièce, un public auquel appartenait sans doute mon prédicateur apocalyptique de la file d'attente de Macaigne, car la pièce de Castellucci a fait normalement et convenablement scandale auprès du public dit chrétien³. Menaces, manifestations, jets en tous genres, voilà ce qu'aura permis le permittiviste Castellucci. La réaction ne s'est pas fait attendre, le courant est bien passé entre réactionnaires.

Septembre 2013 : césarienne. Pour présenter le « 1% artistique », le ministère de la culture et de la communication écrit tout simplement, sans ambiguïté, sur son site internet dédié à la présentation de cette procédure, qu'il est « l'obligation de décoration des constructions publiques »⁴. C'est-à-dire que cette appellation, déjà sublimement terrible sur le plan symbolique, quand bien même elle "dégage" souvent des sommes très importantes ayant permis de financer plus de 12 000 œuvres à ce jour, n'est rien en termes d'absolu, non, elle est simplement une

1 Extrait de l'entretien avec Roméo Castellucci (propos recueillis par Jean-Louis Perrier) publié par le festival d'Avignon (2011).

2 Extrait de la chronique de Joëlle Gayot sur France Culture datée du 21 juillet 2011.

3 Plaintes pour blasphèmes, etc.

4 Cet extrait et les suivants au sujet du 1% artistique sont issus de l'article « Le 60ème anniversaire du Un pour cent artistique » publié le 25 janvier 2012 sur le site officiel du ministère de la culture et de la communication.

« obligation de décoration des constructions publiques ». Et ce qui m'a sauté aux yeux, ce qui m'a choqué dès la découverte de cette page internet, c'est le logo s'affichant en tête de l'article. J'ai pensé, déjà partial, qu'ils avaient dû faire appel à un artiste pour décorer la page... eh bien cela n'a pas raté, en fin d'article : « Conception d'un logo pour le 1% par la graphiste Caroline Pauchant, pour une meilleure identification des œuvres, désormais décliné sur tous les supports de communication. » Car en effet, malgré le colloque « L'art pour tous, les soixante ans du 1% artistique », malgré le résumé de l'ouvrage « Cent 1% » précisant notamment qu'« il propose une sélection d'une centaine d'œuvres qui témoignent de la qualité des réponses apportées et de la diversité des artistes engagés dans cette procédure (de Matisse à Picasso, de Boltanski à Kader Attia...). Il rappelle que le 1% est un fantastique outil d'élargissement des publics et d'offre équitable de l'art contemporain sur le territoire. En effet, par la typologie des équipements retenus (écoles, commissariats, casernes de pompiers, hôtels de ville notamment) le 1% peut atteindre un public non familier des lieux spécialisés et des musées. », malgré cela donc, en 2011, le 60^{ème} anniversaire du 1% artistique « a été l'occasion [...] de mettre en lumière cette procédure de soutien à la création [souvenez-vous cette procédure d'obligation de décoration] et les œuvres souvent méconnues » ! Car en effet, ce 1%, ce presque rien, ces restes offerts à l'artistique sont surtout l'occasion de produire pour les hôpitaux, les gymnases et autres lycées ou collèges, une sculpture ou une fresque la plus abstraite possible pour décorer sans déranger un morceau du paysage public. Cette procédure semble être une contrainte et, de dérogation en dérogation, les conseils généraux des départements deviennent les gestionnaires principaux des œuvres d'art produites au nom de cette procédure, en tant que gestionnaires des collèges de France. Dans un souci paraît-il tout républicain, l'on décore rarement un lycée ou une caserne de pompier avec une œuvre d'art politique dérangeante. D'ailleurs, décore-t-on quoi que soit avec une œuvre d'art ? Nous l'avons vu bien plus tôt, le ministre français, père de la démocratie culturelle, Jack Lang, cite, dans son discours de Mexico, Nietzsche pour rappeler que l'art n'est pas un colifichet. L'on ne décore pas avec l'art. Et pourtant, depuis 1951, sans rougir, les ministères chargés de la culture affirment cette contrainte terrible à l'espace public : obligation de décoration. Parmi les 12 000 œuvres pour la plupart méconnues produites par le 1% artistique, certaines ne sont plus visibles car régulièrement, l'on refait les façades, l'on repeint les murs sans s'apercevoir que la peinture défraîchie était en fait une fresque, une œuvre d'art commandée par l'état français. Mais comment blâmer ces gestes quand on considère ces œuvres comme des décorations ? Il est bien normal de refaire la décoration parfois. Ces dernières années, plusieurs de ces destructions intempestives ont fait scandale. En juillet 2014, l'on a appris qu'en Vendée, aux abords d'un collège de La Roche-sur-Yon, sans doute en prévision de la rentrée prochaine, la direction du collège en question a fait appel aux services de son

conseil général pour faire enlever une œuvre implantée au nom du 1% artistique, fortement endommagée, et dont certains éléments auraient pu, par leur chute, blesser quelqu'un aux dires du communiqué de presse un peu gêné du département suite à la révélation de cet événement. Au départ, celui-ci n'en était pas un d'événement. Totalement abandonnée, la sculpture métallique de 6 mètres de haut de l'artiste Carlos Cruz-Diez intitulée « Colonne Chromointerférente », implantée en 1972 devant le collège des Gondoliers, n'était plus qu'un vestige insignifiant et dangereux dont la puissance décorative laissait à désirer car rongée par la rouille. Le département l'a laissée en friche et n'a pas assuré son devoir d'entretien de l'œuvre. En tant que pièce métallique, elle finit tout simplement à la déchetterie (ce qui semble être la deuxième erreur financière du collège car la vente des matériaux bruts aurait pu rapporter de l'argent pour une prochaine déco', tout comme la vente de l'œuvre de cet artiste aurait peut-être pu le faire sur un certain marché de l'art). En 2015, une autre tour métallique du 1% artistique tomba en partie sous les coups de l'abandon et du désintérêt, voire du mépris. Dans le Languedoc-Roussillon cette fois, à Montpellier, dans la cour du lycée Jean Mermoz, implantée en 1972 également, « Hommage à Laurent le Magnifique » de Francesco Marino Di Teana, est une sculpture de 17 mètres de haut que la région, en tant que gestionnaire du lycée, n'a pas entretenue et dont elle aura même découpé des morceaux comme on fait l'ablation de membres gangrenés.

En 2013, Pierre Huyghe fut consacré par le Centre Pompidou qui lui offrit une rétrospective dans sa galerie sud. À l'entrée de l'exposition, la première œuvre présentée est, d'après le site officiel du département des Yvelines, un prêt appartenant à la collection départementale et normalement implanté au collège Pierre de Coubertin à Chevreuse. Pierre Huyghe est d'origine yvelinoise et a fait ses classes dans le collège en question. La sculpture déterritorialisée en est une de Parvine Curie intitulée « Mère anatolica 1 » datée de 1973. Toujours d'après les Yvelines et leur site internet un tantinet 1^{er} degré, « cette sculpture [a] largement contribué à déclencher la vocation artistique de Pierre Huyghe, elle revêt une importance particulière dans la construction de son propos artistique ». Pour être des plus sobres, comme Pierre Huyghe (présenté ici comme un permittiviste), ou comme le Centre Pompidou, je dirais que l'œuvre est exposée dans son état actuel, à savoir fragmentaire et endommagé. Agrégat de béton ou d'une sorte de granite, les formes quasi-parallélépipédiques de l'œuvre originelle se sont brisées et effondrées. Pierre Huyghe nous présente alors une ruine qu'il a exhumée, on y trouve encore de la mousse et de la terre, reliques de l'endroit duquel elle a été arrachée. Aucune restauration n'aura été pratiquée, l'un des morceaux gît même un peu à côté de la sculpture. Sans rien nous dire de plus – puisqu'on aura compris si l'on fait partie de la connivence – Pierre Huyghe expose un zombie, un mort-vivant, une monstrueuse production culturelle que l'on pourra dire ridicule et absurde. La politique Médiathèque qui aura soutenu ce genre de création l'aura fait au nom de

la transmission et de la pédagogie, sujets qui sont justement ceux de la conférence de Pontus Hulten, premier directeur du Musée national d'Art moderne, diffusée en fond sonore de la ruine culturelle. Là-dessus non plus Pierre Huyghe ne dit rien, il laisse comprendre à qui sait déjà. Voilà le cri silencieux du Permittivisme, l'incision salvatrice que cette politique culturelle s'inflige pour que la Maïeutique éclore avant le terme car il n'est plus possible d'en supporter davantage. Plus qu'une exhumation, c'est donc une césarienne, et du ventre confortable des parvis de bâtiments scolaires publics français, Pierre Huyghe aura pratiqué une opération d'extirpation du fœtus avant qu'il ne soit viable, ou alors pour qu'il soit viable autrement, en tous les cas, avant qu'il n'ait pu s'exprimer. Le maïeuticien permittiviste ne laisse pas la gestation aller à son terme, car justement un terme dit quelque chose de précis alors que Pierre Huyghe semble simplement nous dire que tout cela, il n'y croit plus, et que si l'on en accouche, ce sera mort-né. À Kassel, Pierre Huyghe aura peint de rose la patte d'un chien blanc pour faire œuvre-archive de l'histoire de l'art contemporain en tant qu'exposée à la DOCUMENTA(13). Pour sa rétrospective, le chien errant dans les jardins de la messe quinquennale de l'art contemporain mondial est devenu le chien-chien niché sur une confortable couverture semblant susciter chez une grande partie du public un empressement quant à son confort ; et les médiateurs de rassurer ce public aux abois : oui, le chien est bien traité, il a chaud, il a à manger et on le sort régulièrement. Voilà ce face à quoi sans doute Pierre Huyghe a été confronté pour en arriver là, au-delà, pour devenir hyper et donc "lâcher l'affaire" culturelle au profit de la connivence d'avec un public qui comprend son désarroi face au consommateur culturel caniphile ou au défenseur de l'obligation de décoration finissant par laisser en friche ses œuvres, pour finalement devenir permittiviste.

Le public-praticien du permittiviste est une sorte de "co-pain" avec qui l'on partage volontiers une tartine car on a les mêmes goûts. Et puisque, comme le diraient les élitistes en version latine, *qui bene amat bene castigat*, ou « qui aime bien châtie bien », le permittiviste producteur culturel aura le goût d'insulter son public pour affirmer un peu plus que ce goût culturel consensuel le dégoûte. Au-delà du goût, au-delà de l'amour pour, la Maïeutique permittiviste est un hyper-amateurisme.

Le Grand Mix

« Mornophobe et jouissophile », impertinente (dans un sens actuel bizarrement mélioratif, mais sans pertinence sans doute tout de même), taquine, décalée, un brin choquante, novatrice, la radio Nova aime s'auto-qualifier dans des jingles humoristiques et suaves afin de donner à comprendre son identité, sa signature : « le Grand Mix ». Nova nous débouche les oreilles, nous détend, nous « culbute », Nova se dit chantre de la jouissance vaginale et clitoridienne, elle est décomplexée. Avec un regard invariablement différent, Nova nous donne à entendre les nouvelles internationales au son de sa programmation musicale revendiquée comme un mix global. Cette radio a fait le choix de l'éclectisme musical, mais non du hasardeux ou de l'aléatoire, ainsi sa sélection culturelle peut être qualifiée de la manière la plus nébuleuse par le mot "monde" en anglais : le Grand Mix diffuse de la world musique ou peut-être même, plus précisément, ce qu'il est convenu d'appeler de la World musique (à savoir des musiques géographiquement exotiques pour le monde nommé occidental et que l'on dira d'inspiration ethnique, traditionnelle ou folklorique) mixée avec un morceau de slam francophone, un standard de jazz et un inédit de musique électro' – ce mix se joue dans la grille de programmation, bien sûr, et non simultanément en un morceau comme le ferait un disc-jockey. Le Grand Mix définit le régime esthétique d'une world musique voire d'une world culture. Bref, Nova est cool, ou pour le dire en français, Nova est "frais", ou plutôt fraîche, car elle se dit allégrement féminine, fraîche comme une Carlsberg.

En septembre 2013, j'ai fait la double expérience novatrice d'être engagé pour la réalisation d'une sculpture pour l'une des nuits blanches de l'art contemporain provinciales et de découvrir la programmation de la radio Nova à l'occasion des trente jours de réalisation qui me furent impartis. Bien que Nova semble vivre sa diffusion culturelle en phase avec une certaine globalisation selon le nom même du site internet de l'antenne, NovaPlanet, à l'écoute des nombreuses offres de places et d'entrées pour une foultitude d'événements signalés au cours de ses différentes émissions, l'on peut dire que Nova est une radio très parisienne. C'est à Paris qu'elle est écoutée et c'est donc normalement à ses auditeurs parisiens qu'elle s'adresse lorsqu'elle offre, au moins une fois par jour, une place pour un concert privé, le soir même, dans un bar "hype" de la capitale. Pourtant, alors que le transistor diffusait habituellement cette nouvelle radio pour rythmer le travail sculptural, l'annonce ou autrement dit la publicité médiatique d'une production culturelle m'interpella : Nova aime "les samedi 5 et dimanche 6 octobre prochains,

nuits blanches 6, Metz". Nova semblait donc aimer l'événement pour lequel je travaillais, ce qui m'apparaît cohérent d'avec leur politique culturelle étant donné que les nuits blanches réservées à l'art contemporain dans quelque région que ce soit, semblent être le dernier recours de cette culture pour exister : la *festivisation*. Le temps d'une nuit ou d'un week-end tout au plus, l'art contemporain est toléré en ville et s'offre même le droit de s'exposer dans des lieux prestigieux, et ce grâce à la fête qu'il induit, à la nuit blanche qu'il saura provoquer par prétexte chez les spectateurs qui seront quittes de ne pas dormir, de passer une nuit blanche, une nuit de débauche si l'on veut être caricatural, avec l'art contemporain comme alibi. À force de *festivisation* d'ailleurs, c'est peut-être la fête qui sera devenu l'alibi de l'art contemporain tant il est plus normal pour l'événement culturel d'être une fête que d'être l'exposition de l'art contemporain.

L'écoute quotidienne d'une même station de radio provoque, comme son nom l'indique, une station, une certaine stagnation programmatique, car même si le Grand Mix est varié, comme toute grille, sa programmation musicale est mue par une certaine inertie. Je finis donc par bien connaître la programmation musicale de la radio Nova du mois de septembre 2013. Pour des nécessités commerciales, il en fut de même de sa programmation publicitaire. « Je m'appelle Carl et je voudrais vous parler du mot "Carlsberg", car il y a Carl dedans mais aussi parce qu'il y a Berg, ça fait penser au mot Iceberg, c'est frais un iceberg [...]. Pour votre santé, attention à l'abus d'alcool. » Alors, quatre à sept fois par jour, la pub' Carlsberg, pastiche de la mini série de Canal+ « Bref » qui faisait alors des "cartons d'audimat", me laissait entendre ce discours rapide, dans un seul souffle, de cet homme ventant la fraîcheur, ou autrement dit la "coolitude" de la marque ayant pour slogan « cultiver sa différence » et qu'un professionnel de la pub' dirait avoir pour cœur de cible "les hommes urbains de 25 à 35 ans CSP+". "Bref", je m'étais alors dit que jamais je ne boirai une Carlsberg. La bière danoise profitait également à cette époque des ondes de Nova pour diffuser un autre de ses spots publicitaires mettant en scène, toujours télémaquement, le « Manifeste de la fête ». Sans doute encore animée par la volonté de séduire la nébuleuse CSP+ capable de comprendre les rouages "extrêmement complexes" de la publicité mercantile et à qui l'on ne peut servir la promotion d'un objet sans *branding*, les "créa" du service com' de Carlsberg ont dû se fendre de la rédaction d'un manifeste de la fête pour une campagne de pub' intitulée « Unbottle Yourself ». Je vous fais grâce des points de ce manifeste qui ne disent pas grand-chose d'autre que "faites la fête, un peu comme vous voulez, raisonnablement ou non, mais toujours avec bonne humeur", et ce sans hésiter à rejoindre l'un des 1150 points de vente des « kits festifs Unbottle Yourself ». Débouteille-toi, décapsule-toi, *unbottle yourself*, sinon c'est Nova qui le fera pour toi, la radio qui « débouche tes oreilles ». Car Nova, la radio cool, ne semble pas arrêter son partenariat avec la société de vente de boissons aux portes de la coupure pub', non, le Nova Club – "l'émission de dancing" de la station entre

23 heures à 1 heure – fut, le 29 avril 2014, enregistrée dans ce qui fut appelé la « Carlsberg's suite » pour un "live" de Sébastien Tellier et un DJ set de Yuksek Data. Voilà à quel genre d'événement le diffuseur culturel Nova invite son public, "venez faire la fête dans le bar éphémère d'une marque commerciale de bière", appâtés par la musique de quelque artiste servant à presque tout et surtout au non artistique comme à la définition du "dress code" (ici, le thème est "Tellier" et il faudra comprendre que la barbe est de rigueur pour tout le monde, et surtout pour les femmes d'après NovaPlanet). Cela est manifeste, Nova est pour la fête, et l'on pourrait dire, étrangement, que cela se joue à l'instar de la marque commerciale Carlsberg qui intime "son public" à jouir de cette même fête en allant jusqu'à édicter à la manière de Nova – à savoir de manière irrévérencieuse – ses dix commandements à elle. Là encore, il n'est question que de jouir de la fête avec bonne humeur et gentillesse et, comme dans les dix commandements de celui sauvé des eaux (Moïse), il est question de liquide aqueux au neuvième point : « Un litre d'eau avant de partir en soirée tu boiras. » Le Manifeste de la fête et des producteurs culturels musicaux encore furent pris dans un jeu d'interdépendance étrange où je ne saurais dire exactement qui fait de la promotion pour qui. Et c'est sans doute dans ce genre de situations ambiguës de politique culturelle où le spectateur peut-être à la fois client et praticien par exemple, que l'on oserait l'incompréhensible "gagnant-gagnant". Ainsi, le sixième point du manifeste faisait appel à un groupe de deux DJs nommés 2manyDJs en laissant entendre que, sans eux, une fête est moins réussie, tout en suggérant que, sans Carlsberg dans votre petite fête pourrie, vous n'aurez jamais l'occasion d'avoir la possibilité d'entendre ces génies des platines. Il est une expression qui me semble devenue commune et qui, je crois, laisse entendre le problème que me pose les politiques culturelles. Pour dire que l'on apprécie positivement telle ou telle production culturelle, le plus souvent assez récente, car une fois l'œuvre patrimonialisée, l'expression semble être convenue comme déplacée, l'on peut dire, sans entrer dans un quelconque rapport financier avec l'œuvre qualifiée, "je suis très client" de cela. "J'adore", "j'aime beaucoup", "je suis fan", et maintenant "je suis très client". Voilà que c'est à mon tour de le dire : pour étudier ce qu'opèrent les politiques culturelles actuellement, de la radio Nova, je suis très client.

En 1999, Nova lance médiatiquement une tendance ou un mouvement gastronomique insufflé sans doute par les chefs tendance du moment (mais cela importe peu ici) appelé le fooding. Le guide fooding sera alors diffusé par Nova magazine dans sa version papier jusqu'à la suspension de la parution de celui-ci en 2004. Comme avec Carlsberg mixant concert, fête et beuverie, avec le fooding, Nova agit encore par mix pour faire agir sa politique culturelle. C'est un certain Alexandre Cammas, "chroniqueur gastronomique" qui est, avec Nova, à l'origine du fooding. Depuis mes faibles connaissances de la langue anglaise, le fooding semble être une nourriture au présent continu, à savoir une nourriture en action, en

mouvement, en train de se faire. Que nenni, la chose est plus énigmatique et serait en fait une contraction néologique de "food" et "feeling", ressenti [ce qui donnerait à mon avis "foodling", mais bon...]. Le fooding, c'est la gastronomie française actualisée qui, dans l'air du temps et au goût du jour, veut faire fi des sclérosantes étiquettes académiques, et pour ce faire, elle n'hésite plus à sortir des dîners guindés pour se savourer dans des apéro' musicaux, des dîners concerts et autres dégustations performatives. Le maître mot – toujours en anglais international auxiliaire – est « so food, so good ». Sur la page internet du slogan, fenêtre ouverte de ces « Restaus & co », l'on peut retrouver notamment, en archive, une playlist de la radio Nova.

En 2011, le 11 du 11 à 11 heures, la radio Nova lança une émission de 30 heures animée par 30 animateurs situés dans 30 fuseaux horaires différents et ce pour fêter ses 30 ans. La culture du Grand Mix est planétarisée¹. Le 11 du 11 2011, voici une date qui saura rappeler le prix littéraire soutenu et animé par Nova : le prix de la page 111. Cela est tellement évident qu'il n'est nul besoin de crier au scandale face à ce prix réducteur par provocation. Beaucoup depuis 2012, et d'ailleurs principalement en 2012, car l'on s'habitue vite, se sont offusqués, et l'on comprendra aisément pourquoi. Je crois plutôt que ce prix cristallise au plus juste la politique culturelle novatrice portée par la radio Nova. Le 7 novembre 2012 à 23h51 « soit 111 minutes après le début de l'émission », Nova Book Box animée par Richard Gaitet, le premier lauréat de ce prix fut annoncé (à savoir Jakuta Alikavazovic) pour la 111^{ème} page de « La blonde et le bunker ». Cherchant sans doute à combattre un malaise commun à faire de la culture, sept pratiquants de celle-ci (écrivains, journalistes, éditeurs, libraires, etc.) voulurent par cela rendre cool la littérature en écornant les pages bien lisses des prix littéraires d'une rentrée d'un monde qu'ils voient comme endormi, et pour ce faire, ils n'hésitent pas à jouer d'auto-dénigrement et de ricanements. Sur le site NovaPlanet toujours, les sept se présentent comme « éditeur défroqué », « écrivain traîne-savate », « écrivain fantôme » ou encore « Brigitte Bardot des libraires ». Ils présentent l'importance de leur prix en disant des éditeurs qu'ils « s'empoignent et [que] les auteurs sont tendus comme des slips kangourou » à l'approche du verdict de ce prix. Parmi 555 romans (d'après la légende), la deuxième édition du prix de la page 111 se joua la même année que le 111^{ème} prix Goncourt. L'année suivante, c'est le 111^{ème} prix Nobel qui sera la référence moquée. Dans le souci constant de faire du culturel de l'événementiel, la deuxième édition de ce prix délocalisa l'émission dite de « juke-box littéraire » (d'où l'on tire peut-être à sa guise ce que l'on veut bien écouter, ce que l'on demande, comme à un juke-box dont on est le client) « en direct de la

1 Et elle le vit bien : en 2014, depuis les États-Unis, le magazine Forbes notamment, et surtout le pris Rolex, un ingénieur camerounais, Arthur Zang, se fit médiatiquement connaître. C'est pour ses cardiopad que Nova nomma médipad qu'il fut lauréat du prix de montres de luxe. La radio du Grand Mix s'émerveilla et véhicula le récit de cette belle histoire d'un camerounais reconnu par le monde globalisé et les États-Unis grâce à sa conception d'un outil informatique produit en Chine permise par sa formation polytechnique dispensée à distance par internet depuis l'Inde.

péniche-spectacle La Nouvelle Seine ». Sur un bateau de fortune, une péniche réaffectée, la victoire de la *festivisation* en tant que guidant les politiques culturelles semble ici consommée. Dès lors, notamment d'après Guillemette Faure, journaliste du magazine Le Monde, les protagonistes programmeurs culturels de cette *festivisation* aiment à dire que ce prix est le plus absurde des prix, ou encore qu' « à part ceux dont c'est le boulot, bien sûr, personne ne lit tous les livres en entier ». « Si vous vous demandez pourquoi cette page-là et pas une autre, le jury répond, conformément à la page 111 de la pièce « Rhinocéros » de Ionesco : “Pourquoi pas” ? » Sur la radio Nova, et en particulier dans l'émission Nova Book Box, on aime la littérature, on aime les livres et on en lit chaque soir aux auditeurs. Il va sans dire que, dans ce jeu, il y a hommage appuyé à cette littérature. Il y a sans doute déception ou même résignation face à ce que certains économistes du milieu nommeraient la perte de vitesse du livre. C'est sans aucun doute par amour culturel que ce prix provoque et essaye de bousculer les convenances rituelles des prix littéraires. Alors, dans le Grand Mix, on œuvre pour la culture, on fait de la culture, même exigeante, mais on le vit mal, sans pouvoir faire autrement que de l'auto-dénigrement, en laissant entendre par exemple qu'il y a division au sein du jury, entre ceux séduits par les pages 111 fermées et ceux chérissant l'ouverture vers la page 112. Et comme le suggère Guillemette Faure, pour ne pas faire trop sérieux, trop chiant, cette culture novatrice se risque à se donner des airs de tombola ; mal à l'aise.

Nova est une station de radio qui, en tant que telle, de relais en relais, d'antenne en ondes wifi, émet ses choix de production culturelle musicale, discursive, littéraire ainsi qu'indirectement, ses choix cinématographiques ou plasticiens, par exemple, en faisant la promotion d'événements culturels non radiophoniques. À proprement parler, la radio Nova suit une politique culturelle. Elle a des temps d'émission restreints (dans une géographie radiophonique qui l'est également) ou contraints par les outils de diffusion (internet). Conséquemment, le Grand Mix ne mixe pas tout. C'est un Grand Mix particulier, le Grand Mix de certains choix esthétiques guidés, à n'en pas douter, comme nous l'avons vu jusque-là, soit par choix, soit par observation, soit par désir ou combinaison de cela, d'une conception de la place du spectateur. Comme nous l'a joliment montré le prix de la page 111, la radio Nova donne à entendre et à voir, bien installée, bien assise. Nova annonce vouloir en faire de même pour son auditeur, elle nous relaxe, elle nous détend avec presque trop de zèle jusqu'à nous culbuter (comme elle le dit), jusqu'à faire basculer de trop le dossier de notre chaise longue spectatoriale et nous laisser alors entendre le malaise. Nova impertinente, irrévérencieuse, taquine et coquine se révèle alors gênée, inconfortable, déstabilisée, incommodée, perturbée. Quelle place de spectateur nous offre-t-elle ? Suis-je deux fois client d'une politique Médiatique normale, à l'écoute clientéliste "c'est moi qui décide" d'une programmation culturelle pour laquelle je consens à entendre ponctuellement de la

publicité commerciale dont l'émetteur est lui-même client ? Nova agit bien à la fois télématiquement (c'est-à-dire prise dans le réseau audiovisuel de la critique citationnelle référencée omniprésente) et télémaquement afin de me laisser entendre autre chose que la playlist que l'on me donne à écouter. Pourtant Nova semble pour le moins bien intentionnée. Suis-je le patient d'une Médiathèque Nova Book Box auquel on est prêt à faire la lecture pour qu'enfin je retrouve le chemin de la bibliothèque dont les usines à rêves m'ont "éloigné" et "empêché" ? Le Grand Mix fait-il œuvre de Mix Médiathèque où l'animateur radio est animateur social et culturel agissant par médiation ? Au sein du Grand Mix, je retrouve bien le Mix Médiathèque cherchant à démocratiser ponctuellement un standard classique du patrimoine musical mélangé à une volonté de Démocratie culturelle de la World musique laissant entendre la richesse de toute culture et la vertu de la découverte exotique. Ou alors suis-je un des leurs ? Suis-je un praticien écoutant mes confrères culturistes où le tutoiement est de rigueur, où le langage châtié des amoureux de la langue aime à être ponctuellement charretier pour peut-être aider à la Maïeutique en oscillant entre enthousiasme culturiste et connivence permittiviste ? Lorsque j'entends le Nova Club, le jargon passionné de ces connaisseurs de musiques électroniques me semble à la fois étranger et élitiste au sens maïeutique du terme, car sans pédagogie aucune, je crois entendre la volonté élitiste de me laisser comprendre à moi, le praticien parmi ses pairs, au moins potentiellement, les perles "underground" que le spécialiste du jour fera tourner sur les platines de l'émission. Bref, suis-je client, patient ou praticien ? Comment Nova considère-t-elle son public ? Cela est sans doute erroné, mais puisque je suis très client de Nova, je voudrais donner à comprendre cet exemple exemplaire comme la réponse la plus équilibrée au malaise culturel, à la position normalement répandue des producteurs culturels face à leur public ne sachant, ni ne voulant, ni ne pouvant (le croient-ils) arrêter fermement leurs positions esthétiques et politiques et noter quelques sièges comme réservés au public de leur spectacle. Pour Nova, le public est à la fois client, patient et praticien. Les trois politiques culturelles décrites plus tôt sont à l'œuvre dans le Grand Mix. Si, de manière exemplaire, mais néanmoins particulière dans son caractère quasi-équilibré, Nova fait œuvre de Grand Mix en termes de politique culturelle, à présent que trois places du spectateur – leurs raisons et leurs conséquences – ont été présentées, j'oserais affirmer que dans des proportions particulières et souvent inégales, ces trois politiques culturelles sont à l'œuvre dans la majorité des constructions de politiques culturelles. Comme j'ai pu essayer de décrire des exemples de Démocratisation de la Culture séparément d'actions de la Démocratie culturelle (et vice versa) pour finalement donner à comprendre que ce partage n'existe pas et que c'est le mix des deux qui fait politique culturelle, j'en ai fait de même avec les exemples qui m'ont permis d'imaginer les trois politiques culturelles dont il était question jusque-là. Autrement dit, l'analyse critique du corpus culturel exposé jusque-là a été

systématiquement fragmentaire cherchant non pas à étudier spécifiquement les œuvres évoquées, mais à donner une image esthétique et politique d'un ensemble de critères de qualification et de disqualification culturels engageant une place particulière pour ce spectateur.

Ainsi, une opération Médiathèque, considérant donc son public comme une patientèle, ne saurait se satisfaire de cela car il semblerait qu'il y ait interdépendance des trois politiques et que les producteurs culturels de la Médiathèque en sont aussi de la Médiatique lorsqu'ils décident de concocter leurs paniers de livres pour l'été au nom séducteur de "paniers coquins" et ce à "grand renfort d'activité intense" sur le Web et les fameux réseaux sociaux digitaux. Les productions visiblement Médiathèque offrent également un statut de client à leur patient, les invitant à prendre le pouvoir du roi consommateur, afin de les attirer dans leur bibliothèque culturelle dont ils peuvent alors faire la publicité (de stratégie commerciale). Et comment faire, pour les programmeurs de la Médiathèque, sans les praticiens de la Maïeutique ? Bien que mue par la volonté "missionnaire" de diffuser les œuvres du patrimoine, la Médiathèque désire aussi la vigueur de la Maïeutique, elle s'en fait le relais lorsqu'elle déclare vouloir soutenir la création artistique. La Médiathèque est une politique institutionnelle ayant pour vocation la médiation de ce qui a été créé (le patrimoine) et de "la partie la plus noble" (potentiellement la plus salvatrice selon ses critères) de ce qui est "en train d'être créé". Il en va de même pour les producteurs semblant être de la Médiatique. Le plus souvent, nous l'avons vu, même s'ils peuvent agir télématiquement, dans une sorte de vase clos, ils ont besoin de la Maïeutique, de ses audaces, exigences et singularités artistiques ainsi que du partage qualitatif et idéologique discriminatoire de la Médiathèque pour "avoir" quelque chose et "savoir" quoi diffuser. Pour la Maïeutique, en tant que réaction singulière ayant pour but, entre autres, d'arracher aux griffes de la politique culturelle officiant officiellement dans les offices (institutionnels) cette chose précieuse qu'est la culture, elle existe originellement presque toujours en fonction de la Médiathèque ; pour la contredire, "l'ouvrir", la vivifier, la diversifier, "la politiser", etc. Et en plus de dépendre de son opposition à la Médiathèque, comme cette dernière, la Maïeutique agit aussi comme la Médiatique, car elle est prise dans le même jeu de concurrence culturelle événementielle. Thomas Hirschhorn, par exemple, fait exister ses œuvres grâce au jeu télémaque de la Médiatique, en tant qu'artiste "représenté par des galeries internationales", ou autrement dit, commercialisé ; il fait exister ses opérations de Maïeutique grâce à "la vitrine" Médiatique. Même lorsque l'on se focalise sur le Musée Précaire Albinet, l'on observe que, comme une action culturelle Médiathèque, celle Maïeutique peut mesurer sa "réussite" grâce aux outils médiatiques. Ainsi, l'on répond aux interviews et l'on édite des coupures de presse (locale de quelque part, bizarrement toujours preuve de légitimité, "d'existence", et ce peu importe l'échelle de diffusion), entre autres. Par là, on retrouve donc non

plus des politiques culturelles différentes se côtoyant mais ces mêmes constructions et grilles de sélection divergentes, associées, combinées dans un Grand Mix.

C'est par le slogan de notre exemple exemplaire d'équilibre équitable des "3M", des trois politiques culturelles – la radio Nova – que j'appellerai le résultat de cet agencement irénique : le Grand Mix. Quoi de mieux pour l'irénisme, pour concilier l'inconciliable, pour forcer la paix entre des positions antagonistes que la mise en scène même de l'adversité réglée et organisée, à savoir la confrontation sportive ? La Culture c'est comme le ping-pong. Sauf que là, la métaphore pongienne (déjà évoquée en introduction de ce texte) recèle une autre dimension que l'affirmation à laquelle on se frottera par la suite, à savoir l'art c'est comme le ping-pong. Ici, si la Culture c'est comme le ping-pong, c'est parce qu'au jeu de la décision intentionnelle radicale, au jeu du choix de la place du spectateur, comme un tubercule solanacée chaud, on se revoit la petite balle orange de 40 millimètres de diamètre de l'une à l'autre des positions, de l'un à l'autre des côtés du filet culturel. Il faut alors imaginer qu'une sélection culturelle, une politique culturelle est rarement sinon jamais appliquée par une seule personne – et quand bien même le cas se présenterait, l'on imaginera "la conscience" de cet individu comme tirillée entre les conseils d'une schize politique psychologique prenant la forme de trois petits êtres posés sur ses épaules, travaillant à la diffusion Médiatique, prêchant pour la Médiathèque et œuvrant pour la Maïeutique, distinctement. Suivant les observations d'interdépendances désirées, subies, crues ou provoquées que j'ai évoquées plus tôt, cherchant soit la légitimité, soit la raison d'être, soit les moyens d'exister – de manière non équitable certes –, après un échange acharné et donc victorieux pour l'un des trois camps, j'observe que la plupart des politiques culturelles à l'œuvre actuellement, ou plutôt que presque toutes les productions culturelles que je rencontre, sont le fruit de la combinaison des 3M. D'une grande messe au Grand Palais au festival "d'art country du coin" en passant par une exposition collective d'artistes émergents organisée par la direction de la culture locale, je lis "partout" la vocation commissionnée médiatée de la Médiathèque cherchant à œuvrer pour la Démocratisation culturelle, l'exigence Maïeutique de ceux ne pouvant réduire la Culture à un travail mercantile ou fonctionnaire et qui ferait cela coûte que coûte, et la fameuse "pression médiatique" qui "oblige" n'importe quelle manifestation culturelle (à fortiori lorsque celle-ci passe par les canaux des médias) à se médiatiser et à se faire médiatiser pour espérer être justement manifeste. C'est le Grand Mix qui est à l'œuvre "partout" ; partout médiateurs, maïeuticiens et animateurs médiatiques se retrouvent à la même table de tennis de loisir d'où il résulte "toujours" un genre de Grand Mix. On a besoin de voir le spectateur comme un consommateur culturel, libre et à séduire : un client ; on le rêve praticien ; et l'on agit comme s'il était patient de la Culture... et à la fin du match, ça "match", ça se rencontre en un Grand Mix ou un long "mmm(h)"

hésitant, confus, perplexe, car le Grand Mix n'est qu'une forme irénique, un faible contentement, l'acceptable accord dans le malaise, le malaise de et dans la culture.

De ce malaise, de cette inconvenance que l'on se figure aisément par l'image d'un corps mal positionné, un peu contraint, une fesse à peine posée sur le bord d'une chaise dure, une contraction non pas forcée par la présence d'un autre mais induite par la gêne, le manque de volonté justement de prendre une place, naît le premier effet du Grand Mix : la polyvalence. Alors l'on regarde autour, plus seulement le spectacle face à nous mais aussi ailleurs, peut-être vers un autre comme dans ces festivals où il y a plusieurs scènes en même temps, et à côté des scènes, un tremplin, et à côté du tremplin, des stands, le tout culturel, aiguisant l'appétit indécis et insatiable d'une culture ballonnée. La première conséquence, presque fatale, inévitable, du Grand Mix est à chercher dans les espaces privilégiés, car tous terrains, où la culture se donne en spectacle. La salle polyvalente est, comme son nom l'indique, un espace d'exposition qui saura s'adapter à tout type d'exposition culturelle, de la fête traditionnelle – et donc patrimoine culturelle de quelque part en action (du mariage à la bar mitzvah en passant par la fête du sabot) – à la cérémonie de remise d'un prix littéraire en passant par l'exposition d'un photo-reporter jusqu'au concert tremplin musical rock parrainé par une star nationale présente pour la soirée : la salle polyvalente, en servant à presque tout culturellement, donne une image de presque rien à la culture et participe à la confusion de sa définition, et conséquemment, de ses adresses. Il faut bien comprendre que la polyvalence n'est pas la combinaison complexe de différentes valeurs mais un mélange consensuel. Cette consensualité n'est pas non plus de celle résultant d'un accord dialogique de paix, non, ce consensus est mou, il est quasiment hasardeux car presque tout est appelé culturel ou peut l'être, et ce parfois conséquemment à l'indéfinition même de la chose nommée ainsi ne pouvant alors être rangée ailleurs que dans le Grand Mix culturel qui accepte tout. Dans la salle polyvalente, il faut faire jouer tout le monde puisqu'il n'y a pas de définition, il n'y a pas de règles. C'est presque le chaos dans une sorte de démocratie grossière où, de manière anarchique, tout peut prendre sa place et la parole. Pourtant, même si la saison culturelle de cette salle polyvalente est surbookée, même s'il y a des spectacles tous les jours, en matinée et en soirée, même si l'on ouvre aussi en nocturne, et que les mardis de fermeture obligatoire, un chapiteau et sa buvette prennent le relais sur le parking afin que le cirque culturel ne s'arrête jamais, pourtant donc, cette salle polyvalente a bien une programmation culturelle. L'on peut tourner et retourner le problème dans tous les sens, sans aller jusqu'à l'absurdité d'un monde où chacun serait acteur culturel, à tel point que plus personne ne pourrait être public puisque plus personne ne serait ailleurs que sur scène, en évitant cet excès donc, en prenant en compte le fait que toutes les productions culturelles ne peuvent se satisfaire d'un coin de rue ou d'un salon privé pour s'exposer, il n'y a pas assez d'espace et de temps pour que toutes

les productions culturelles soient exposées dans la même salle, avec les mêmes conditions et les mêmes avantages matériels ou médiatiques par exemple. De là, la nécessité de celles dont on s'occupe depuis quelques pages maintenant : les politiques culturelles.

Dans cette salle polyvalente du Grand Mix, conséquemment, une politique culturelle est en action. Une sélection et donc une régulation, une organisation de ce chaos se produit afin de pouvoir fournir au spectateur un petit dépliant-programme. Pour qu'on puisse y jouer, malgré la décision d'indéfinition fondatrice du Grand Mix, une sorte d'autorégulation a vu le jour. Animée à n'en pas douter par de bons sentiments, toujours à l'adresse du juge-baromètre-arpenteur de la culture, à savoir le spectateur, la salle polyvalente n'a pu opter pour le hasard, le tirage au sort, ou encore la loi du "premier venu, premier servi". Dans l'autorégulation du Grand Mix, l'on juge à l'aune de la présence du spectateur (et ce peu importe la place qu'il aura prise). On ne choisit pas une place pour le spectateur, mais ce qui compte, littéralement, ce qui compte, c'est qu'il prenne de la place, et plus on en compte, plus on en dénombre, plus on pourra déclarer au nom d'un principe démocratique que la production culturelle a lieu d'être car elle a du succès. C'est la politique du chiffre qui est à l'œuvre. Peu importe – soi-disant en tous les cas – ce que les critiques pourront dire, peu importe ce que les spécialistes pensent, le juge, le seul vrai juge, c'est le public. Si le public est là, la production culturelle est légitime pour le Grand Mix. Ce juge de paix agit sur le monde irénique de la culture comme une pression, sa présence est donc le baromètre de ce milieu, et comme un arpenteur, il donne la mesure, la dimension, l'envergure à la production, comme un arpenteur, c'est en déambulant d'un stand à un autre, ou autrement dit, en français, en passant d'un moment de station debout (*stand*) à un autre, que le juge agit. Dans cette polyvalence où tout vaut tout à audimat égal, le concours est donc de cet ordre : quantitatif, numérique, chiffré. Il faut sans doute préciser qu'effectivement, ponctuellement et rarement, cette politique du chiffre inévitable est comprise à l'inverse. Un peu comme lorsqu'à la rencontre visuelle d'avec une militante "anti-réduction de la femme à la beauté de ses attributs dits féminins" qui aura conséquemment décidé de déclarer qu'elle ne veut prêter aucune attention à son esthétique, l'on se rend compte qu'elle aura joué strictement à l'inverse les canons normalisateurs de cette tyrannie de la beauté. Un peu comme cela donc, l'on retrouve des productions culturelles mettant en branle la politique du chiffre mais en négatif, en jugeant avec méfiance la trop grande présence du public, préférant alors la confidentialité de l'underground. Cette argumentation est un tantinet bêta, bêta comme un plan b où, face à l'absence de règles alpha, de règles premières et primordiales choisies pour s'organiser, on se sera rabattu par défaut sur un plan bêta. Cette argumentation est aussi un peu bêta au sens de bête, d'idiote, de simple, car l'action de bons sentiments du monde culturel n'est, je crois, animée que par ce que l'on pourrait appeler un bon sens. Et la politique du chiffre

devient évidente. Le spectateur, le juge-baromètre-arpen-teur est roi, il est le souverain, littéralement le meilleur, pour nous faire choisir quoi programmer. Si de manière tout aussi évidente, presque normale (ou même tout à fait comme cela) – nous l'avons vu plus tôt avec Bourdieu à propos de la programmation télévisuelle – la politique du chiffre dominant le Grand Mix engage la simple course audimatique, alors elle engage elle-même une force de standardisation exercée par les producteurs du Grand Mix sur eux-mêmes. Cette standardisation opère à fortiori car il y a indéfinition du culturel au sein du Grand Mix. En l'absence de critères disqualifiant, en l'absence de repères pour ainsi dire, la standardisation n'en est que plus forte. L'on concourt, l'on court avec d'autres, et si certaines stratégies semblent plus séduisantes, semblent quantitativement plus attirer à soi, l'on observe que les autres productions du Grand Mix singeront cela, ce qui aura pour effet de normer les productions. Si une production au sein du Grand Mix veut exister, elle a intérêt à être facilement identifiable, reconnaissable par le public, et donc à répondre aux standards et aux normes établis empiriquement par le concours audimatique. Pour exister, les productions du Grand Mix doivent agiter leur "estandard", faire clignoter les enseignes les labellisant comme objet culturel.

C'est le premier du double mouvement agissant sur les productions du Grand Mix conséquemment à cette polyvalence fatale : le nivellement. Dans cette course, les productions essayent d'être à niveau, et dans la salle polyvalente où l'on fait entrer tout le monde, nivellement signifie pour beaucoup rabaissement, réduction. Il y a nivellement, mise à niveau commun de l'esthétique et du régime communicationnel des productions du Grand Mix. Du groupe boys band musical produit par la première chaîne hertzienne à celui ("étrangement" ou normalement, comme nous allons le voir, nationalement localisé) dit de musique électro' alternative lyrique helvético-franco-suédois que la scène berlinoise aura révélé à son public particulier, l'on observera facilement parmi les mille et un nivellements qu'au sein du Grand Mix, un concert de musique est directement identifiable comme un concert de musique avec sa scène-estrade, son batteur en fond de scène, le guitariste à gauche du public, le bassiste à droite, le chanteur au centre – en gros – et le tout éclairé par des spots et autres projecteurs tout aussi standardisés aux modulations chromatiques faites de "gélât" bien communes. La forme du spectacle est elle aussi nivelée, elle tend à être au même niveau, ainsi, dès qu'on le pourra, on invitera un artiste en première partie (courte), l'on commencera son spectacle avec au moins un quart d'heure (de politesse) de retard et l'on fera trois rappels si le public est normalement en forme, etc. jusqu'au format et à la mise en page des affiches promotionnelles qui, comme l'offre des variations d'une plate-forme de création de blog, semble agir par oxymore : une infinie variation pré-programmée et donc limitée (ici elle n'est pas limitée par la technique mais par la force de la normalisation nivelante). Ce nivellement n'est que le premier geste d'un mouvement oxymoronique, car s'il est un principe communément admis comme

incompatible d'avec la création, et par là d'avec la culture qui est la médiation de cette création, c'est sans doute ce nivellement. Là où l'originalité est de rigueur, le nivellement est insupportable, il irrite, il agace. *Exacerbare*, c'est aigrir, c'est « affecter douloureusement ». Le nivellement culturel que connaît la culture (qu'elle s'est imposée) est proche de l'exaspération. Exacerber, c'est aussi exalter et, à force d'exaspération, les productions du Grand Mix répondent au nivellement par l'exaltation de leurs spécificités afin de se différencier des autres productions. La combinaison oxymoronique de ces deux gestes, celui d'auto-régulation par le concours et celui de recherche de différences dans la course, pourrait être nommée *nivellement-exacerbant*.

Jack Lang nous avait mis en garde en 1982 à Mexico : « Tous nos pays, acceptent passivement, trop passivement, une certaine invasion, une certaine submersion d'images fabriquées à l'extérieur et de musiques standardisées. » Dans ce monde culturel, le héros est à la TV, et pour se présenter, il dit « mon nom est » calqué sur l'anglais « *my name is Bond* », et non « je m'appelle ». Comme nous prévenait le chantre de la démocratie culturelle où la diversité exotique fait slogan dans un sous-entendu des plus explicites, toutes les cultures du monde sont victimes de l'américanisation culturelle, notamment par l'hégémonie de leur industrie cinématographique et plus généralement audio-visuelle (télévision et musique). Dans ce monde, toute nouvelle pratique socioculturelle trouve immédiatement son néologisme "à base" de contractions langagières anglophones (*sexting* et autre *happy slapping* pour certaines des plus vulgaires trouvailles pseudo sociologiques d'outre-Atlantique). Le monde est le domaine de l'occident, en anglais dans le texte cela donnerait Western... le monde comme un Western, où toute culture locale, particulière, serait un Far west possiblement colonisable, un Eldorado à rentabiliser. Mais l'on sait bien que cela n'est pas si simple, il n'y a malheureusement pas des gentils et des méchants et – plus décevant encore – les méchants ne sont pas circonscrits dans un territoire. Les cow-boys mercenaires de la culture sont partout et les agents et autres forces d'affirmation du système sont une écrasante majorité. Même "agents-victimes", "agents-passifs", les responsables du fonctionnement du système sont la plus large partie de la population mondiale. Si la culture est soumise au *nivellement-exacerbant* dans le Grand Mix, il est sans doute identitaire. Cette culture est porteuse d'une idée communément admise comme positive de la mondialisation. C'est évident, le Grand Mix culturel qui nous fait voir les richesses des cultures du monde, cela va de soi, la culture qui nous invite à ouvrir nos esprits en découvrant des cultures d'ailleurs, est l'un des véhicules principaux de la mondialisation. Ainsi les productions du Grand Mix s'exposent toujours au monde entier. Et comme Jack a dit, même si tous les exotismes sont d'une diversité nourrissante pour l'expression culturelle, la confrontation de ces productions à l'échelle planétaire à l'heure encore où, d'après les mots de Jack, culture et économie sont prises dans le même combat, la

globalisation culturelle nivelant toutes les expressions locales, les broyant de ses tentacules, est l'épreuve que la culture doit affronter. Le nivellement culturel serait donc tentaculaire, il engloberait et globaliserait tout, et en réponse à l'épanchement de ce poulpe, les productions culturelles opposeraient ou combindraient par oxymore le mouvement d'un autre ver, de celui de la maison, de l'intestin : le vernaculaire. En cherchant sans cesse à se démarquer, à mettre en valeur son originalité face à la peur de l'assimilation tentaculaire, l'on exacerbe son identité vernaculaire hyper-localisée de quelque part en insistant sur ses particularismes idiomatiques.

Ainsi, l'on retrouve un peu partout, en bas de chez soi, lors d'un voyage ou grâce à la sérendipité "virtuelle", des productions culturelles floquées de l'appellation "internationale". Dans chaque chef-lieu de canton de quelque part, la foire artistique ou culturo-commerciale sera nommée foire internationale ; en Alsace ou en Lorraine, elle sera européenne ou transfrontalière ; dès que l'on pourra faire venir un luxembourgeois 20 kilomètres au sud de chez lui, à Thionville par exemple, ou faire traverser le pont à un Allemand de Kehl jusqu'à Strasbourg pour intervenir dans un colloque, le colloque tout entier deviendra international – ce qui semble aux yeux du Grand Mix apporter du crédit, voire du prestige. Être véhiculaire, ou autrement dit anti-vernaculaire, est une attitude désirée dans ce milieu culturel. La synchronisation des montres d'avec l'extra-local est une valeur ajoutée pour les productions du Grand Mix. Après, peu importe que l'américain participant à votre événement culturel vienne de New-York City ou d'une toute petite bourgade du fin fond du Middle West inconnue de tous, il représente l'ailleurs et même sa nation toute entière. Le nivellement tentaculaire de la globalisation culturelle nivelle également les exotismes qu'elle désire. En Allemagne, à Berlin en particulier, ville artistique d'un Grand Mix européen, bien que présent grâce au département mosellan, bien qu'originaire d'une ville de moins de 10 000 habitants et bien que résident strasbourgeois, j'ai été, comme beaucoup d'autres, le français de tel ou tel autre événement culturel qui pouvait se targuer d'inviter également un américain, un anglais ou un vénézuélien, par exemple. Ailleurs, le modelage de sculpture en argile m'a amené à rencontrer, presque par hasard, des archéologues strasbourgeois. À la faveur de ces instants de travail partagés, j'ai pu les entendre discuter à bâtons rompus d'archéologie et d'événements culturels (d'expositions en somme), d'événements archéologiques qu'ils projetaient de réaliser. L'un de ces événements était imminent, il s'agissait d'une exposition sur une sorte d'écriture provenant, je crois, d'un lieu non loin de la Mésopotamie. Cela n'est pas certain mais cela sonne bien archéologie. Ils projetaient de proposer des ateliers pour les enfants où, à l'aide de quelques outils de bois sculptés au couteau, les marmots pourraient graver, non dans des tablettes de cire, mais dans de la pâte à modeler. Bref, tout était prêt pour la médiation culturelle Médiathèque. Mais ces universitaires spécialistes, convaincus par la

Démocratisation culturelle participative, ces maïeuticiens médiateurs étaient soumis ou voulaient soumettre leur événement culturel au Grand Mix, évidemment. Et la politique Médiatique n'était pas loin pour que le match de ping-pong puisse avoir lieu. L'un des protagonistes de l'histoire annonça alors aux autres qu'à Paris, au Quai Branly ou ailleurs, d'autres projetaient de réaliser une exposition sur le même sujet, et ce quasiment aux mêmes dates qu'eux. Alors les producteurs culturels strasbourgeois ne pouvaient que s'offusquer. Il fallait absolument que leur production ait lieu avant celle parisienne, sinon... sinon quoi me direz-vous ? Rien sans doute. Sauf que, d'après eux, si l'exposition parisienne avait lieu en même temps ou avant, la leur risquerait de souffrir de cette concurrence. Alors que les spécialistes de la question – si cela en valait la peine à leurs yeux, ce dont je n'aurais su juger – se seraient sans doute déplacés pour voir chacune des manifestations à propos de leur domaine de recherche, les producteurs culturels archéologues strasbourgeois s'inquiétaient du Grand Public, de sa présence quantitative. Et il est fort à parier que le Grand Public susceptible de venir voir leur exposition aura été composé d'individus géographiquement proches de Strasbourg, sinon de strasbourgeois. Mais peu importe, par la proximité renforcée d'une médiatisation en temps réel de n'importe quel micro-événement, de tweet en événement Facebook, les producteurs culturels croient leur œuvre systématiquement mise à l'épreuve de la globalisation. En avril 2015, au CEEAC, l'exposition « Systémique » était la première d'un cycle de trois au nom tellement signifiant ici que nul n'est besoin d'en dire plus ; dans ce centre d'art strasbourgeois, rue de l'abreuvoir, ouvert du mercredi au dimanche, et où, comme dans chaque lieu culturel de quelque part, les spectateurs sont en majorité des habitués d'ici, les concepteurs auront décidé de nommer leur trilogie en anglais, par un slogan qui pourrait être celui du *nivellement-exacerbant*, à savoir « Think global, Act local »¹. Les artistes de cette première exposition, des danois travaillant à Berlin, des italiens de Genève, des norvégiens s'exprimant en anglais, des suisses encore ou des parisiens, ont été échantillonnés par nos commissaires pour donner de la voix à un art capable d'exprimer sa singularité dans la novlangue de notre monde, à savoir l'anglais auxiliaire véhiculaire. Ma dernière déclaration est sans doute mensongère car, à la lecture du dépliant offert par le centre d'art, il n'était pas question d'ironie dans cette proposition culturelle, pas question de singer au 2nd degré cette mise en rapport au monde, cette obligation à laquelle s'astreignent les producteurs du Grand Mix à l'égard du global, mais dans ce Grand Mix actuel, il y a tout simplement *nivellement-exacerbant*. Et lorsque l'on publie sur sa page tumblr un petit dessin, il est de rigueur que toute typographie, si elle agence des phonèmes, le fasse en anglais, au cas où...

« Quatre tortues d'enfer dans la ville, chevaliers d'écailles et de vinyle. Ce sont

1 « Think global, Act local » est un cycle de trois expositions (« Systémique », « Open source » et « Ultralocal ») conçu par Lauranne Germond et Loïc Fel, commissaires invités au CEEAC de Strasbourg pour la saison 2015-2016.

des guerriers fantastiques ; ils sortent les nunchakus, c'est la panique. Pour venger Splinter, ils sortent les katanas. Ils sont les meilleurs et font la loi. Mais quand il s'agit de s'amuser, finie la terreur, on est là pour rigoler. » Ces quelques mots sont ceux des deux premières strophes du générique musical de la série TV d'animation américaine « Tortues Ninja : les chevaliers d'écailles ». Kowabunga ! Le décor est planté pour une synchronisation des montres, pour une globalisation culturelle pour un *nivellement-exacerbant* qui fait lui aussi la loi. Tout débute avec une contamination chimique accidentelle propre à notre société sachant incroyablement concilier aseptisation et pollution. Des tortues, des animaux évoquant au choix la lenteur, la sagesse ou l'immortalité, mais certainement pas l'agilité ou le courage, ces reptiles donc, se transforment en humanoïdes trans-culturels. L'histoire se joue à New York, Splinter (« briser en éclats » ?), de son vrai nom japonais Hamato Yoshi, enseigne le Ninjutsu (une technique de combat japonaise) aux quatre tortues mutantes. Il leur donne également des noms : Donatello, Léonardo, Raphaëlo et Michelangelo, et ce en référence à quatre artistes de la Renaissance italienne. Et pour couronner ce mix trans-historique et trans-culturel passant de la ville phare du monde, New York, aux traditions féodales japonaises en faisant un crochet par le pré-baroque artistique européen, ces quatre justiciers-terroristes-fêtards se nourrissent du mets culinaire sachant être à la fois le plus localisé et le plus globalisé, ou tout du moins globalisable, la pizza ; une cuisine servant de caricature de l'Italie et qui sait simultanément se synchroniser, s'adapter ou plutôt être adaptée aux "goûts locaux de partout dans le monde". Dans ce standard télématique, métaphore de la globalisation culturelle que sont les Tortues Ninja, l'on pourra ajouter à la liste les deux hommes de mains de Shredder, « le déchiqueteur » (Oruku Saki de son nom japonais, car les personnages même du dessin animé se sont obligés à l'assimilation culturelle) : Bebop et Rocksteady, un homme-sanglier et un homme-rhinocéros, ayant pour nom deux styles musicaux, deux productions culturelles dansantes comme pour additionner au mix trans-culturel une musique de fond dansante, festive. Aux quatre coins du monde, durant les quatre saisons, vous pourrez découvrir les quatre fromaggi de toutes les localités du globe. Le globe de ce *nivellement-exacerbant* s'étale comme une pâte et la Terre devient ronde et plate comme une pizza, comme une Margherita assaisonnée à la sauce locale. Même si son étymologie est trouble, la pizza ne serait que cette surface plate que l'on peut agrémenter à loisir. Ce petit morceau de pâte devient alors l'objet métaphorique absolu de ce *nivellement-exacerbant*. Partout où l'on mange de la pizza, elle a toujours la même forme, même si d'aucuns excentriques commerciaux la conditionnent en parts rectangulaires, elle n'a finalement pas grand-chose de singulier, elle n'est que le support rudimentaire et simple, contenant et donc limitant l'expression singulière à la disposition de son mets régional parmi l'incontournable fond de sauce rougeâtre et un peu de fromage fondu. Tout en se laissant toujours bercé par le fond musical bebop/rocksteady, ces

histoires de pizza nous auront ouvert l'appétit et l'on risque de s'étouffer sans un bon cola. Voilà un autre exemple exemplaire du *nivellement-exacerbant* pour qui voudrait suivre parfaitement les règles de ce jeu : les colas régionaux. En se servant de ce produit de consommation gastronomique, l'on s'éloigne quelque peu du culturel qui nous occupe. Pourtant, dans le monde des colas, il se joue un jeu de combat identitaire exemplaire que l'on saurait appliquer dans le Grand Mix à tout rapport entre production locale émergente et marque hégémonique, entre groupes de musique locaux et stratégies de major, entre design communicationnel balbutiant de graphistes indépendants et identité visuelle d'une galerie internationale par exemple. Poussé par le *nivellement-exacerbant*, en réaction donc irritée au nivellement d'une marque tentaculaire – en l'occurrence Coca-Cola –, l'on retrouve de par le monde, des centaines de sodas dit "colas régionaux". Breizh Cola, Corsica Cola, Elsass Cola, Africola, Incakola ou encore Fritz Cola, les irrités régionaux réactionnaires identitaires auront bien profité de l'image standard créée par Coca-Cola compagnie. La réaction exacerbée au nivellement permet de récolter les fruits du nivellement, à savoir la possibilité d'être reconnu par le public en tant que faisant partie d'une catégorisation créée par la soumission à la normalisation. Pourtant, la plupart de ces initiatives locales s'expriment bien de manière outrée et offrent d'être une consommation militante combattant l'hégémonie de la marque américaine. Ce sont des initiatives, d'après elle, altermondialistes. Autrement dit, pour combattre la globalisation telle qu'elle est, ces marques commerciales locales auront choisi de singer une marque qui, avec Nike et McDonald's, forment sans doute le podium des phares de la globalisation culturelle. Mais la singerie ne s'arrête pas au nom. Le Coca-Cola est une boisson colorisée, elle est, non normalement, mais disons "naturellement" transparente, et justement, la norme de consommation est de la voir d'un brun rougeâtre, rappelant sans doute une caramélisation. Coca-Cola compagnie aura essayé de lancer son Coca-Cola cristal, transparent, sans que ses consommateurs ne la suivent. Eh bien la plupart des colas régionaux, encore une fois, malgré leur propension régionaliste, voire communautariste parfois, dans leur grande rébellion, auront choisi de colorer leur boisson dans des teintes similaires au standard. Il en va de même pour l'étiquetage qui, en plus d'un emblème régional, telle une alsacienne, un taureau, une cigogne ou quelques signes héraldiques, reprend l'identité chromatique de Coca-Cola compagnie : le fond rouge et la typographie blanche. Que penser de cela, que signifie ce mimétisme, sinon de donner un exemple exacerbé de *nivellement-exacerbant*? Peut-être que le cola alsacien, en reproduisant les stratégies de la marque "qui a marché", aspire, tel un artiste émergent imitant une stratégie commerciale du marché de l'art, à inonder le monde de sa boisson, car le *nivellement-exacerbant* pousse à la course. Après la polyvalence, après le *nivellement-exacerbant*, en suivant la course, l'on arrive rapidement sur le parcours d'un 10 kilomètres caritatif et festif, permettant d'allier

bien-être physique et moral. Pour sensibiliser les consciences à tel ou tel drame quotidien, pour donner de l'existence à une maladie rare comme pour faire venir les gens, le public à une manifestation culturelle chorégraphique, plasticienne, muséographique ou autre, dans l'indéfinition culturelle où seuls quelques drapeaux héraldiques flottent pour différencier un cola d'un autre, une pizza quatre fromages d'ici d'une pizza quatre fromages d'ailleurs (d'ailleurs, l'on plante souvent un petit drapeau cure-dent aux couleurs de la localité représentée dans les mets de fast-food, tel le drapeau suédois planté dans tout ce qui est comestible à la cantine d'Ikea), le meilleur moyen, le plus aisé et le moins enclin à venir contredire le Grand Mix, c'est la *festivisation*.

La *festivisation* est l'une des forces s'appliquant partout dans le monde décrit par Philippe Muray, ce monde de l'ère hyperfestive. Mais je n'en dirai pas beaucoup plus ici car nous discuterons de cela avec Homo festivus dans la partie suivante que cette conclusion essaye tout doucement d'annoncer. Le dernier effet du Grand Mix, la dernière synchronisation de toutes ces productions culturelles se fait à l'heure de la fête, seulement il ne faut pas tout confondre. Il n'est pas question ici de dire quelque chose d'une réunion de personnes, le temps de ce que l'on appelle une soirée ou une fête, qu'elle se passe autour d'une bouteille de vin, d'une piscine, avec des cotillons, ou encore autour de rien du tout, peu importe, une fête où l'on vient pour faire la fête n'est rien d'autre qu'une fête. La fête de la musique, elle, par contre, est une *festivisation*, c'est la transformation d'une expression ici musicale en fête, en ce qu'est linguistiquement la fête, à savoir une réduction. La fête est la contraction de l'expression « jour de fête » ou « jour de fête de ». La fête sous-entend la célébration d'une chose, et comme nous l'avons vu plus tôt, par la *festivisation*, la fête de la musique n'est pas la célébration de celle-ci, mais la fête avec la musique, par la musique. La *festivisation* d'une chose n'est plus la célébration de celle-ci, même si elle peut déclarer le contraire, elle subordonne cette chose à la fête. La fête de l'huma' n'est plus, ni la célébration du journal, ni celle du parti communiste français, mais en grande partie un festival de musique, où celle-ci encore n'est qu'un bon prétexte pour faire la fête. Ces deux exemples sont trop grossiers, trop évidents, mais dans le Grand Mix, partout, je vois à l'œuvre la *festivisation*. Chez Nova bien sûr, mais aussi dans la stratégie touristique des villes qui, dans la polyvalence culturelle absolue, sont devenues elles aussi – leur patrimoine physique et intellectuel – des productions culturelles comme les autres, soumises au *nivellement-exacerbant*, les faisant entrer en concurrence¹ avec d'autres localités sur le mode économique et communicationnel tentaculaire, et ce en faisant valoir leurs particularismes. Pour faire venir à elles, elles s'appliquent une *festivisation*, et Strasbourg devient la capitale de Noël autoproclamée. À l'heure de la conclusion de cette analyse interprétative des

1 Actuellement, il n'est pas rare qu'à toute échelle une collectivité "locale" (un pays, une région, une ville, un quartier ou même une "rue commerçante" particulière) produise à la TV, en 4 par 3 ou sur flyers, de la pub' pour elle-même.

politiques culturelles, trop d'exemples de cette *festivisation* ont été annoncés, et l'on pensera facilement au fait qu'il faille organiser un "pot" (autre réduction langagière), qu'il faille offrir un "verre" au vernissage ou à l'inauguration de tout événement culturel du Grand Mix pour espérer y compter la quantité de public légitimant l'expérience. « Le Conseil Départemental vous invite à découvrir et à partager le patrimoine culturel et naturel remarquable de la Moselle : vestiges archéologiques, jardin d'exception, monument du Moyen Âge, lieu de patrimoine européen, musée de peinture ou encore étangs à la renommée écologique mondiale. Les huit sites propriétés du Conseil Départemental, les sites "Moselle Passion", sauront vous enchanter, vous distraire, vous passionner. » Comme ces sites mosellans, c'est par la fête, par la tentative de transformation en distraction, en divertissement, en bons moments à partager que les actions et événements culturels deviennent passionnants – passionnants car ils nous font souffrir, mais auto-passionnants car c'est surtout de la fête que la culture souffre. La *festivisation* ou la *passion de la culture*, car n'oubliez pas, si vous emmenez un enfant ou n'importe qui au musée, associez cette visite à un tour en manège ou à une glace par exemple, et ne vous inquiétez pas, votre accompagné ne prendra pas cette découverte culturelle pour une punition car il est fort à parier que, pour le bon plaisir des spectateurs, le musée aura installé sous un chapiteau une piscine d'où vous pourrez, si vous le désirez, regarder un ou deux tableaux. Halloween partout, Thanksgiving en relais, Noël sur trois mois, des Nouvel An à la chaîne, chinois, orthodoxe, chrétien, etc. pour tenir jusqu'en février et la Saint-Valentin, les fêtes de l'été, les fêtes de la rentrée, bref, les fêtes sont l'expression culturelle qui s'exporte le mieux. La *corrida de toros*, la course de taureaux, autrement et plus simplement appelée *corrida*, dont la saison estivale est traditionnellement inaugurée par une course processionnelle et – encore – festive, appelée *feria*, est encore un exemple exacerbé du Grand Mix. En France par exemple, abattre un animal est une chose très réglementée dont la pratique restrictive exclut évidemment le sacrifice festif. Pourtant, alors que, sans doute, vous êtes contraints de prévenir les autorités avant d'essayer de vous débarrasser de l'animal domestique de votre enfant, dans certaines villes du sud, il est une dérogation pour la tauromachie, au nom de la polyvalence culturelle à n'en pas douter. En faisant passer la tauromachie pour une expression culturelle, pour l'expression d'une tradition, l'on peut estoquer des taureaux à loisir, tant que cela se fait sous le voile de la *muleta*, que l'on est habillé en rose et doré (en *traje de luces*, « habit de lumière ») avec un petit chapeau de Mickey, dans un vieux bâtiment que les Romains auront abandonné là, sous les regards et les cris d'une foule en fête. La *corrida* serait donc l'expression singulière d'un peuple, presque d'une ethnie au sens où celle-ci aurait une culture, une identité très spécifique qui ne pourrait être soumise à la loi que tous les autres partagent. Dans le genre vernaculaire, l'on fait difficilement mieux, et pour ce qui est de la confusion polyvalente de la culture, il en va de même. Et dans cette course,

entre ouverture à la globalisation standardisée par la compétition et replis identitaires commercialisables, la corrida est *festivisée*, et chaque année, le monde médiatique se fera le relais de pitoyables blessures et de risibles morts de touristes écossais, australiens ou encore allemands, encornés par les animaux célébrés lors des ferias, littéralement des fêtes. Mais bon, ne dramatisons pas ! En 2006 s'est tenue, en Allemagne, la coupe du monde ou le championnat du monde de football qui fut remportée par la Squadra Azzurra (l'équipe nationale italienne). Et de cet événement a émergé le chant, la ritournelle, presque le gimmick des supporters ayant supplanté tous les autres jusqu'à aujourd'hui, en 2015, et ce bien au-delà du football, à chaque victoire sportive ou autrement dit culturelle – car pris sans cesse dans le concours, les événements culturels aiment à se faire exister par la proposition de prix de compétition ou de concours où le public peut voter pour choisir le plus beau tableau, la plus intéressante des performances ou la plus drôle des chorégraphies. La compétition culturelle est l'un des ressorts de la *festivisation*. Très proche du « na na na na naire » ou tout simplement du « ha ah ah » (rires), cette mélodie à "l'origine" entonnée par les supporters italiens en 2006 se retrouve encore "chantée" en 2015 par les enfants d'une école primaire fiers d'avoir gagné une balle au prisonnier ou par des groupes d'individus faisant la fête en boîte de nuit, et surtout en en sortant. Peu importe le groupe, l'action, l'âge ou le statut social, cette phrase musicale est devenue l'hymne du rassemblement victorieux ou tout du moins de la réunion des "contents de soi". Cette phrase musicale extraite du morceau (ou autrement dit, d'échantillonnage en échantillonnage, sans doute suspectable d'être "extrait de son contexte") d'un groupe nommé White Stripes se doit d'être chantée sur un gras « Poo po po po po poo pooo » (mi, mi, sol, mi, ré, do, si, mi, mi, sol, mi, ré, do, ré, do, si – noire pointée, croche, triolet, blanche, blanche, noire pointée, croche, triolet, triolet, blanche) et répétée jusqu'à épuisement bien sûr. Ce chant de la *festivisation* est celui de la dédramatisation. L'on chante cet air de rien du tout en relais, chacun son tour, chacun après sa *festivisation*, sa fête, et ainsi les catastrophes et déceptions sont dédramatisées et c'est cela l'action principale de la *festivisation*. Catastrophe car même à la coupe du monde, au moins pour les supporters des 31 pays non victorieux, l'impossibilité d'être les derniers à entonner ce refrain est un déchirement. C'est un chant commun de la fierté du groupe particulier, un son tentaculaire pour des expressions vernaculaires ponctuelles.

Dédramatiser, c'est relativiser, c'est, pour le langage courant, modérer les douleurs, le mélodrame des événements, et en opérant par *festivisation*, pour des raisons de politique du chiffre, la culture devient un outil politique, en tant que gardien de la paix. Plus littéralement, dédramatiser, c'est l'action d'annihiler l'action (*drama*). Par la subordination de l'événement culturel, et donc de la production artistique dont elle était le médiateur à la fête, la *festivisation* désamorce, dédramatise la capacité de l'art et de la culture à agir dans la

transformation du monde. Paradoxalement – mais la *festivisation* est oxymoronique –, si la *festivisation* dédramatise, elle a besoin pour cette action d'animateurs. Ainsi les artistes sont, dans l'action culturelle, ostracisés, car (pour continuer les abus de langage) cette culture de désamorçage social et politique est platonique. Et si platonique a été ici réduit par le langage commun à de la platitude, l'on aura gardé de Platon son rêve de la cité sans artistes. Alors dans la culture, l'on travaille avec des animateurs socio-cu', des animateurs artistiques autrement appelées intervenants, des animateurs éducatifs (souvent dits spécialisés par "correction politique") ou encore des animateurs TV. Les langues anglo-saxonnes peuvent nous mettre sur la voix de la dédramatisation car les animateurs TV y sont, comme en Allemagne par exemple, appelés modérateurs. Et alors, la culture du Grand Mix fait appel à des ambianceurs, semblables au travail que sont censés assurer les musiques de fond des standards téléphoniques, des ascenseurs ou des supermarchés. On se sert de la culture pour donner une ambiance soit apaisante, soit stimulante afin que le peuple se repose ou se défoule et qu'ainsi, la paix soit gardée. Cette culture forme des maîtres de cérémonies (des MC) que l'on retrouve dans les MJC ou les MC, des DJ qui, le jour J, devront savoir créer, ou plutôt conserver, une ambiance, un environnement "favorable".

Au sens le plus vulgaire (ou plutôt le plus communément réduit), *la culture est la vulgarisation de l'art*, d'abord au sens parcourant le projet des trois modèles des 3M, celui de démocratisation, ensuite par l'opération de décomplexification par la polyvalence, enfin, avec les ambianceurs sans doute, une vulgarisation qui aurait plus à voir avec le langage dit de charretier. Alors avant d'essayer, plus tard dans ce texte, de se réapproprier cette action de vulgarisation, non pas de mais par l'art, si la culture souffre des trois effets susnommés par trop large définition confondante et que la connaissance commune partage l'idée qu'une définition de l'art est tout autant, sinon plus polysémique et même "personnelle", voire "intime", il me faut mettre les pieds dans le plat et poser cette question : qu'est-ce que l'art ? Il me faut poser cette question car justement, je ne peux continuer à souffrir cette vulgarisation. Alors pour la transfigurer, je dois comprendre ce qu'est l'art. Dans cette entreprise de compréhension par catégorisation critique, une fois les définitions de l'art "établies", une cartographie de la place du spectateur pourra être mise en relation avec cette taxonomie de l'art. S'il faut comprendre ce qu'est l'art pour pouvoir définir les différentes places du spectateur et que cela passe par une déconstruction de l'action culturelle décomposante, dédramatisante, je veux aller visiter Venise, son carnaval, son festival cinématographique, ses cérémonies chorégraphiques, sa biennale d'architecture, et surtout, sa biennale d'art contemporain. Je veux aller visiter cette ville totalement *festivée*, ce joyau culturel que les amoureux de la Culture voudront protéger, mettre à l'abri, dans un coffre, avec les autres bijoux. Dans les décorations vénitiennes pour touristes, de manière exacerbée, mais "également" dans nombre d'intérieurs, qu'ils soient ostensiblement

riches dans tous les sens du terme ou modernes au sens le plus économique du terme designé, l'on trouve, sinon des tableaux, au moins des cadres. Et voici la première des définitions fonctionnelles que je pourrais suggérer de l'art : comme dans les films, les tableaux de maîtres sont un bon moyen, et de décorer, et de dissimuler un coffre-fort, et si à l'intérieur de ce coffre les objets sont de valeur (tel un Fernand Léger dérobé au musée d'art moderne de la ville de Paris), le tableau et donc l'art peut servir de muleta, de leurre, d'objet de consolation qui détournera peut-être le voleur de l'envie de forcer le coffre, protégeant ainsi ce qui a vraiment de la valeur. Les billets et les lingots seront à l'abri tandis que l'art sera emporté sous le bras comme une monnaie d'échange (car l'art paraît-il est un bon placement), c'est l'art comme double valeur refuge... un carré rouge ? Un tableau-refuge ?

La Critique de la Critique

Le flou est une chose artistique. En latin, *flavus* désigne la couleur jaune qui, par transformation linguistique, a donné fané ou fatigué par exemple. En peinture, ce flou jaunâtre servait à désigner la douceur délicate d'un trait. Peu à peu, le flou est devenu un manque, un manque de précision, un manque de netteté, un manque de contraste pour devenir, en élaboration discursive et même en pratique picturale, un qualificatif péjoratif. En photographie et en cinéma, l'on use parfois de ce que l'on appelle le flou artistique qui, loin du manque de vigueur de l'artiste malhabile, est un flou intentionnel et maîtrisé. À l'aide de filtres, par retouches, en agissant sur sa focale, sa mise au point, ou même par mouvements « de bougé » ou cinétiques, l'on peut obtenir un flou artistique afin de mettre en valeur une partie plus nette de l'image, ou encore produire un effet esthétiquement souhaité. La légende du flou artistique raconte que le cinéma en aurait usé abondamment pour préserver l'image de certaines de ses stars vieillissantes exigeant le flou artistique lors des gros plans sur leur visage aux rides naissantes. Le flou artistique devient alors un bon moyen de dissimulation. Effet souvent pratiqué excessivement chez les photographes amateurs venant de le découvrir, par rotation de leur bague d'objectif ou clics abusifs dans la manipulation de leur logiciel de retouche d'image, il semble convenu de penser que le flou entretient à l'image un mystère.

Le *mustela putorius putorius* est le nom peu commun du putois. L'industrie cinématographique du dessin animé, de chez Walt Disney Pictures en passant par Warner Bros ou encore Dreamworks ou Spielberg production, a fait du putois une jolie petite bête noire rayée de deux bandes blanches accompagnant Bambi ou encore Buster Bunny (le tiny de Bugs Bunny) sous les traits de Fifi. Fifi, tout comme l'ami de Bambi, est en fait zoologiquement une moufette. La moufette de Disney, nommée Bellefleur, a un nom ironique, à n'en pas douter, car le *mustela*

putorius putorius, comme l'animal blanc et noir, sont connus pour être littéralement des putois, même si seul le premier peut profiter de cette appellation vernaculaire. En vieux français *put* signifie évidemment puant et le *ois* signifie qu'il en est. Le mustélidé comme la moufette sont des puants car, en cas de menace, leurs glandes anales leur permettent de dégager une odeur vraisemblablement nauséabonde pour la plupart des êtres vivants qu'ils côtoient. Confronté à l'odeur, celui qui cherche à s'approcher du putois risque fort d'être pris de confusion. Entre moufette et furet, c'est d'ailleurs cela dont l'imaginaire collectif est victime : de confusion, de flou. C'est peut-être cela que crée le flou artistique, compris non plus comme un effet esthétique intentionnel, mais comme l'expression populaire extra-artistique qualifiant un discours à l'argumentation faible, les idées imprécises ou encore, depuis la place du spectateur, une œuvre artistique où la polysémie excessive empêche l'interprétation, sinon à pouvoir signifier tout et n'importe quoi. Telle une licence poétique dont on aura fait un usage abusif, le flou artistique juge ce qu'il qualifie comme de peu de valeur par manque de travail, d'application et de profondeur. Mais je crois comprendre que le flou artistique dans les œuvres culturelles, dans les œuvres ayant eu accès à ce label et donc ayant réussi à se faire passer pour "de l'esprit", agit comme l'odeur du putois. Tel un fumigène créant un écran empêchant l'examen visuel, l'art des putois consiste à plonger le regardeur dans la confusion, décontenancé par l'odeur, plongeant l'interprétation dans un flou, permettant certes de douter des qualités de l'œuvre en question, mais empêchant sa disqualification sinon à exceller dans l'apnée ou à risquer l'intoxication. Il semblerait que dans ce travail de recherche, je fasse œuvre régulièrement de critique, non pas au sens que je lui ai donné en première partie, mais au sens le plus commun et actuel, non d'examen mais de commentaire négatif à propos d'une chose. Cela, je crois, n'est qu'apparent, et pourtant, au moment où je débute cette partie intitulée la Critique de la Critique, ayant justement comme l'un de ses objets particuliers ce que l'on appelle de manière imprécise les critiques, je veux faire preuve de prudence, voire de couardise : je n'ai absolument rien contre les putois. Je sais que les loups ou les requins ne sont pas spécialement méchants, je sais que l'aigle et le lion ne sont pas des animaux spécialement vertueux, de la même manière, je sais que le furet est un animal ayant ses capacités physiques sans qu'il me soit donné de le juger moralement ignoble. De là à dire que je viens d'allumer un fumigène pour créer un écran entre ma métaphore critique et ses potentielles réceptions négatives, il n'y a qu'un pet.

Ainsi, continuons. Face au putois artistique, je me trouve donc dans le flou. Alors, en sachant qu'il n'est pas question ici d'animaux, je vais juger cette pratique depuis le flou dans lequel elle me baigne, mais dans l'incertitude, il me faut tout de même la juger. Encore une fois, sans que cet animal porteur de force ne soit une insulte en tant que simple animal aux capacités particulières, je suis souvent confronté, et pourtant toujours par surprise, à des pratiques artistiques exposant

leur discours sur elles-mêmes, au détour d'une présentation de spectacle par exemple, me faisant l'effet d'un putois sur la défensive : le flou artistique. En février 2015, programmé par le Maillon (théâtre de Strasbourg) et joué sur la scène du Théâtre Jeune Public (TJP), un spectacle fut présenté et sa déclaration d'intentions dessinait pour moi la silhouette de ces discours confondants : « Profils ». Le texte de présentation du TJP pose cette question : « De quelle forme sommes-nous témoins ? » et conclut par « Où finit le corps ? Où commence l'objet ? ». Dans la vidéo de présentation de saison du Maillon, les deux créateurs du projet, Renaud Herbin et Christophe Le Blay, expriment ceci par le corps de ce dernier : « Ces êtres vivants amènent dans un espace qu'on leur propose, ces matières de plan. Ils amènent tout ce dont ils sont fait, quoi : leur mode d'appréhension, de préhension, d'accouplement à la matière. Comment on entre dans l'espace, déjà pour moi, un danseur, évidemment, ça fait sens : à quel rythme, à quelle dynamique. Mais après, à quoi on est confronté, comment on est modelé ou comment on modèle, comment on est touché ou encore comment on touche quelque chose, quoi, qui nous parvient. Le travail, c'est d'arriver à détecter là-dedans une forme qui pourrait proposer un univers qui s'inscrirait dans un récit, mais un récit qui resterait libre. Sur le fondement justement des modes d'appréhension de ces êtres au plateau. C'est-à-dire [car tenez-vous bien, jusque-là il semblerait que son discours soit construit, il y a lien de cause à effet, c'est-à-dire] à un moment donné, finalement, on ne sait pas trop qu'est-ce qu'il se passe dans la forme, dans les contours, dans la figure, mais c'est comment ils vont vers ou comment on se retire, c'est cet endroit-là, très chorégraphique qui va nous intéresser sur la transformation, sur la métamorphose. Et de la même manière comment la forme poursuit ou continue ce mouvement d'aller vers ou retirement de l'interprète au plateau. » Alors évidemment, il ne s'agit pas d'un texte rédigé mais de la captation vidéographique d'une sorte d'interview que j'ose tout de même penser comme préparée et travaillée, en tant que présentation au public de ce spectacle, et même, pour user d'un terme cher à ce genre de discours, de l'empreinte ou de la trace qui va rester de l'interprétation de cette œuvre par ses créateurs. L'on attendrait effectivement qu'à présent j'analyse ce discours, mais j'en suis proprement incapable. Je crois que dans cette dite variation sur les métamorphoses d'Ovide, au su des costumes-marionnettes de papier cohabitant sur cette scène de manière volontairement insensée, l'œuvre d'autorité culturelle n'est invoquée que par clin d'œil pour justifier les transfigurations formelles qu'amènent toute manipulation matérielle sans qu'il ne soit nécessairement question de métamorphose. C'est, je crois, une mise en image et en mouvement d'une expérience corporelle, scénique et volumique, et c'est bien tout ce que je peux affirmer, ou alors : « on pourrait dire que Profils c'est une sorte de poème tactile, visuel, sonore qu'on cherche à écrire à partir de ce récit, de cette rencontre entre le récit et cette matière brute que Mathias [le scénographe] nous apporte. » Sans que cela ne soit une critique

négative, sans que cela ne soit un problème, le premier interviewé-présentateur de cette œuvre a répété par deux fois un tic de langage, sans doute ponctuel, mais signifiant pour nous : quoi. Il s'avère que depuis 2012, Renaud Herbin est le directeur du centre dramatique national d'Alsace, le TJP, et je crois comprendre que la ligne de recherche artistique qu'il a mise en place est siglée ainsi : coi, pour corps-objet-image. Il existe d'ailleurs un site internet dédié à cette thématique de recherche : www.corps-objet-image.com, afin de stimuler les rencontres internationales corps-objets-image de juin 2015. Corps, objet, image, ou autrement dit, je crois, les ingrédients évidents voire indépassables de toute représentation scénique quelle qu'elle soit, où qu'elle se passe et à propos de tout sujet d'expression. Sur scène, par leur présence ou leur absence, les corps sont mis en scène, toujours ils deviennent ou pratiquent des objets, et sur ce fameux plateau, incoerciblement, des images se forment. Déclarer que l'on se préoccupe du corps, de l'objet et de l'image, c'est, terme à terme, déclarer sa pratique dramatique scénique, c'est, à la lettre, l'évidence. Comment éviter alors de déclarer que je reste coi face à la découverte du coi ? Ce champ d'investigation me fait le même effet que la redécouverte des thématiques des programmes obligatoires de l'enseignement artistique en collège et lycée : le corps, l'espace, l'empreinte, la trace voire l'image. Impossible de faire plus général, plus nébuleux, plus flou. Quelle pratique artistique, et à fortiori scénique, saurait être exclue de la thématique du coi ? Autant déclarer que sa thématique spécifique de recherche est le spectacle scénique tout simplement. Pourtant, c'est bien le flou dans lequel le putois m'a laissé, mon état de confusion, qui doit m'empêcher d'y comprendre quelque chose. Renaud Herbin, le directeur, est cité sur la page d'accueil du TJP Strasbourg : « Les artistes inventent des croisements de pratiques sensibles et inattendues, simples et organiques, nous laissant goûter aux joies et aux surprises du nomadisme artistique. La relation corps-objet-image (coi) propose alors une alternative aux anciennes approches disciplinaires et donne à percevoir le formidable foisonnement de la création contemporaine. » Sans rien y comprendre, je comprends que, d'après lui, les anciennes approches disciplinaires artistiques ne travaillaient pas à la relation entre le corps, l'objet et l'image. Mais que faisaient-elles alors ? Que fais-je moi-même pourtant étranger à ce discours inintelligible pour moi ? Ces gens au plateau, comme d'autres sont en Avignon, semblent appartenir à un autre monde. Le TJP déclare d'ailleurs à maintes reprises, pour présenter les chantiers coi, qu'il est question d'univers et de variétés de cela à découvrir et explorer. S'il est question d'univers parallèles, je comprends mieux mon étrangeté. « Coi jouer » ; « coi j'me jette » ; « coi encore » ; « coi goûter » ; « coi d'autre » et puis quoi encore et surtout pourquoi ? Ils y répondent : « Comment le souffle danse ? Comment nos nerfs nous tricotent ? Comment nos cœurs chantent ? » pour « interroger au plateau le sens et l'énergie de la révolte », pour « goûter pendant ces trois heures à la joie d'imaginer ensemble, de créer un

univers avec les enfants et les parents à partir du papier », etc. Alors pourquoi pour moi relater cela, sinon justement pour dessiner le profil en insistant sur les contours, presque grossièrement, de ce que j'appelle l'art des putois et ce qui nourrit, je crois, l'expression populaire et le ressenti populaire vis-à-vis d'une grande partie de l'expression artistique : le flou artistique.

Le 12 mars 2015 à 12h56 et 48 secondes, j'ai découvert simultanément deux panneaux publicitaires distants de quelques mètres, et à n'en pas douter réunis par hasard. Le premier ayant retenu mon attention au point de me le faire photographier était l'une des trois affiches d'une campagne publicitaire et critique d'un fabricant de meubles nommé AMPM. Mis en scène au coin d'une pièce absolument volontairement caricaturale – un quasi white cube au sol de béton ciré – l'on pouvait y voir un monochrome blanc accroché au mur, quelques effets de matière au sol, des aquariums plus ou moins vides, de petits monticules de sable et des faux poissons hors de l'eau, ainsi qu'une jeune fille à l'expression sérieuse, assise "en chaise" sans chaise, à l'arrière plan. Au centre de ce décor voulant mimer jusqu'à la caricature un espace d'art contemporain hermétique et incompréhensible (à l'odeur de putois ?), un fauteuil et, floqué au mur, telle la notice d'une sculpture conceptuelle de Lawrence Weiner, le slogan en lettres capitales affirmant : « ceci n'est pas une figure muette du sensorium commun mais le fauteuil Franck à 389 euros ». J'apprendrai plus tard qu'il existait deux autres versions de cette campagne publicitaire, toujours dans le même espace gris et blanc, toujours avec le même genre de mise en scène froide, statique, construite tout en ayant l'air absurde, l'une disant « ceci n'est pas une satire de l'académisme post-Bauhaus mais l'étagère [...] », et l'autre « ceci n'est pas une interrogation du dogme galiléen, mais une table basse [...] ». Ce genre de moqueries envers l'art contemporain sait me faire sourire tout en m'apitoyant, car je sais qu'elle contribue à faire perdurer cette image néfaste pour l'art cherchant à être un moyen d'expression. Et pourtant, ceci n'est pas une pipe, ceci n'était pas une blague, quelques mètres derrière la première affiche, j'ai découvert, dans une esthétique similaire et surtout mettant en scène les corps dans le même genre de position, une affiche présentant trois spectacles du centre dramatique national d'Alsace, autrement appelé le TJP.

Toujours un peu étourdi par ces effluves fluctuantes, je suis à nouveau tombé nez-à-nez avec une affiche publicitaire urbaine présentant, dans un graphisme d'infographie en aplats schématiques des plus épurés, faite de pictogrammes, de flèches et de typographies, une collection de meubles de la marque alsacienne Seltz : « les meubles 100% intelligents ». La table infographiée pour l'exemple – mais néanmoins très proche formellement du meuble en bois massif effectivement vendu – est une table des plus communes, à savoir quatre pieds de section carré élevant à environ 80 centimètres du sol un plateau rectangulaire : simple, efficace. Si ce meuble est 100% intelligent d'après ses concepteurs, ce n'est pas parce qu'il met en relation son mode de fabrication et ses aspirations de construction

sociétale, ni son esthétique et l'image symbolique qu'il apporte au monde, il est intelligent car il est « connecté ». « Seltz propose une nouvelle collection de meubles connectés qui intègrent des solutions informatiques et des options multimédia, dock pour porte tablette et smartphone intégré, enceinte Bluetooth, connectique avec multiprises et cache-câbles, le tout intégré dans des espaces escamotables. Des meubles intelligents qui permettent de repenser la manière de communiquer, de dialoguer, jouer, se cultiver et libérer de la place pour une double utilisation du meuble... » L'idiotie de cette prétention à l'intelligence me laisse coi ou coi, je ne sais plus. En tous les cas, d'après Seltz toujours, « l'heure est au changement et à la mobilité. En effet, les pièces de la maison se décroissent et s'ouvrent à la multifonction. » Et ce décroissement spatial me semble faire écho au nomadisme artistique que Renaud Herbin propose comme alternative à la rigidité des archaïques catégorisations disciplinaires. Conséquemment, moi aussi, à l'heure où noir et blanc, brun et même multicolore, je vois les putois marqués de plus en plus la frontière de leurs univers territoriaux expansifs, je veux combattre les confusions en travaillant à la définition par la mise au point de tous ces flous artistiques. C'est pourquoi, "l'objectif" de cette partie sera de définir et d'affirmer un point de vue sur les définitions de l'art, afin de proposer une catégorisation de celles-ci permettant par la confrontation d'avec une catégorisation des places du spectateur, d'exprimer, au moins singulièrement, mes choix de définitions conceptuelles qui conditionneront ma construction de complexes artistiques. Dans les meubles du fabricant alsacien 100% fonctionnalistes, l'on peut brancher et ranger son matériel de communication. Ici, il sera question également de rangement, effectivement fonctionnel et non fonctionnaliste car cela se fera fonction des intentions, des rôles que veulent jouer les arts ; où l'art comme un moyen d'expression, un moyen ayant pour fin l'expression, ou autrement dit un acte intelligent, mettant en relation un moyen et une fin... à 100% au moins.

La critique des critiques

"Caustique, dérangeante, jouissive et bouleversante : la critique." Voilà qui pourrait donner à comprendre la critique commune et actuelle, arborant un "c" minuscule et différant en cela de la Critique sélective dont la première partie de cette thèse fait l'analyse interprétative. La critique s'exprime clairement, frontalement, elle peut même être nominale, faisant fi des actions verbales, car seules la qualification et surtout la disqualification comptent pour elle. Telles les critiques que l'on peut lire sur les bandeaux promotionnels des "livres en tête de gondole" ou sur les affiches de films faisant leur auto-promotion par des citations journalistiques n'agissant que comme la mention "nominé à la Mostra de Venise" – gratifiante et autoritaire, "créditrice" –, la critique prend actuellement des allures de résumés, presque réducteurs, laconiques et lacunaires. La critique se doit, aujourd'hui, d'être efficace et cinglante, impactante. C'est pourquoi elle s'affiche comme une enseigne, un slogan. Mais ne vous méprenez pas, ces petites phrases nominales encadrées de guillemets que vous pouvez lire signées du nom d'un journal, d'un magazine ou d'un blog, pleines d'emphase ou de superlatifs à l'égard de ce film "étonnant, merveilleux et un brin moqueur", de ce livre "déroutant, criant de vérité, dévorant", ou encore de cela "enfin un réalisme total, sans doute le MORPG¹ du siècle²", ne sont pas des titres ou des résumés de critiques. Les critiques, à savoir les rédacteurs ou les émetteurs de ces avis gustatifs et autres billets d'humeur, ont effectivement écrit cela ; cela est leur critique. Accompagnées de quelques autres lignes du même genre, cette forme slogan de la critique actuelle semble être normalisée et même faire autorité, car dans le même esprit, les critiques dites négatives, ou plutôt justement, les affirmations gustatives insatisfaites voire contrariées, s'expriment également normalement, ainsi à l'heure du partage médiatique de la critique, servant principalement à attribuer un nombre variant d'étoiles, de cœurs, de pouces en érection ou singeant l'empereur romain demandant la mise à mort du gladiateur ; plus la critique est bonne, plus vous verrez d'émoticônes à l'expression simpliste explicitement content. La critique est tagadélique. Elle crée, par combinaison d'une pluralité de billets d'humeur à propos d'une même production culturelle (ou non d'ailleurs), "ce qu'aura dit la critique" s'avérant parfois bon, mauvais, dur, en décalage avec le Grand Public plébiscitant, enthousiaste, mitigée, etc., et peut alors prendre la forme d'un nuage, d'un nuage de mots, de tags, de

1 Multiplayer Online Role-Playing Game

2 Cet exemple fictif à propos d'un jeu vidéo est bien sûr caricatural, pourtant le 22 mai 2011, aux Billboard Music Awards, la chanteuse Beyoncé a été élue "artiste du millénaire".

marqueurs compilant tous les qualificatifs et octroyant une taille de police de caractère à ces dernières en fonction de leur occurrence quantifiée, où plus l'on est usité, plus l'on devient gros ; "époustouflant" ; "navrant" ; "délicieusement naïf" ; "suranné" ; "attendu" ; "attendrissant" ; "bénéfique" ; "pas bon" ; "nul" ; "consternant" ; "truculent" ; "ridicule" ; etc. Tel un tag, la critique, toujours en ce sens lui-même réducteur et actuel, est un petit graffiti venant tantôt décorer, tantôt altérer, ou plus sûrement dégrader, car l'altération sous-entendrait l'engagement dialogique entre altérités. Parfois dénigrante, parfois encensante, la critique peut très bien – oxymoronique, comme la majorité des absurdités actuelles – être simultanément les deux puisque si la critique n'est pas un dialogue, elle est un jeu de ricochets qualificateurs... Et l'on fait la critique des critiques, puis la critique des critiques des critiques, etc. C'est la critique au sens commun et actuel : omniprésente par rebonds, excessivement simpliste, dénigrante ou incroyablement flatteuse.

Critique est une revue bien illustre, en tout cas de nom, fondée en 1946 par un certain Georges Bataille dont le nom est également illustre. Georges Bataille fait autorité intellectuelle exigeante mais son nom, toujours, évoque sans doute plus un jeu de mots rendant explicite et "rigolo" sa propension à la critique souvent confondue avec la polémique (de *pólemos*, « guerre » ou bataille), que des textes particuliers à l'inconscient et au conscient collectif culturel. Sa mission originelle est claire : « Critique publiera des études sur les livres et les articles paraissant en France et à l'étranger. Ces études dépassent l'importance de simples comptes-rendus [...] », et les éditions de minuit (éditant à présent la revue) de continuer : « échappant tout à la fois à l'urgence inhérente, au journalisme culturel et à l'inévitable spécialisation des revues savantes, Critique est un instrument d'information et de réflexion plus indispensable que jamais. » Ce post-scriptum éditorial confirme le besoin pour qui veut faire de la "vraie critique" aujourd'hui de se démarquer, non des discours diplomates affirmant leur volonté consensuelle, mais de la critique elle-même recouvrant partout un caractère expéditif et donc superficiel, car ses finalités auraient été dévoyées. Bien que le vocable critique soit un terme, et donc un mot issu d'un lexique spécialisé, en l'occurrence médical, la précision éditoriale veut également prendre ses distances d'avec une expression savante excluante, car elle entend la "vraie critique" comme l'expression de l'examen précis de savants exposé au patient ou au lecteur pour qui le jugement sera profitable. En cette période de crise de la critique, la critique semble avoir besoin d'une bonne critique pour être sauvée. Crise vient du latin *crisis*, lui-même emprunté au grec *krisis* ne signifiant pas, comme au sens contemporain, la phase décisive voire dangereuse nécessitant l'action, mais « décision, jugement ». *Krisis* dérive lui-même de *kriein* qui, avec une spécialisation médicale, donne autant crise que critique. C'est au moment critique qu'il faut juger, et juger de manière décisive. En cela, la critique serait pour ainsi dire vertueuse car salvatrice. En ces temps de

crise de la critique, la critique agissant de cette manière a besoin de cette béquille qualificatrice faisant d'elle une critique, une "critique constructive". Cela ne sous-entend absolument pas que l'émission de points de vue dits critiques serait régie par une conception constructiviste de la pensée et de la réalité ; ce constructivisme peut d'ailleurs être confondu avec une définition tout aussi molle de progressiste, voire du qualificatif positif (sans contradiction épistémique). « Ceux qui critiquent sont le plus souvent ceux qui ne font rien. » ; « Ne jamais changer pour plaire à quelqu'un. On est comme on est, à prendre ou à laisser. » ; etc. Accompagné de quelques citations d'artistes consacrés comme Coluche à propos de l'indigence intellectuelle des critiques qui, de l'avis de tous, doivent n'être que des artistes frustrés par leur manque de qualité, ponctué de quelques aphorismes post-post-stoïciens que le langage actuel confondra avec "être philosophe" du type "quand on a du succès, on essuie des critiques", le tout chapeauté moralement par une citation d'un certain Krishnamurti : « Observer sans évaluer est la plus haute forme de l'intelligence humaine ». Une des petites vignettes de la page Google Images à l'entrée « critique citation » décrite à l'instant résume le plus sûrement cette conception commune de la critique : « Quoi qu'on fasse, on sera toujours critiqué. » La critique est actuellement vécue comme quelque chose de peu de vertu, une pratique insalubre – "avant de pointer quelqu'un du doigt, assurez-vous que vos mains soient propres" ou encore "balayez d'abord devant votre porte" –, peu vertueuse au regard de la norme majoritaire et d'ailleurs, Google nous propose d'orienter notre recherche vers « critique jalousie citation ». Toujours conduit par l'humble quête qu'est l'observation, je tape simplement « critique », et je vois alors des pouces levés entourés de vert et des pouces baissés sur fond rouge, des doigts pointés ou encore un trio d'émoticônes semblables au feu dirigeant la circulation automobile. J'observe toujours que cette critique actuelle a sa place dans ces lieux de rencontre et de discussion à l'héritage antique que sont les forums internet. Sur celui de « Femme actuelle », puisque c'est de cette temporalité dont il est question, le 1^{er} octobre 2013, de bon matin, Merryll a publié « Pensée du jour : "LA CRITIQUE" » (son titre est d'ailleurs précédé d'un smiley, c'est-à-dire d'un émoticône content). « Bonjour mes gentilles amies, Jules Renard a écrit "la critique est aisée et le critique dans l'aisance" [et voici le premier acte de *kitchisation*, premier d'une longue liste]... ce n'est pas gentil du tout de critiquer de tout et de rien, car ça peut se retourner contre nous également... C'est la pensée du jour ! Bon mardi à vous, bisous. Merryll » Sur ce, milady52 surenchérit avec trois autres proverbes de même teneur que je vous laisserai découvrir si le courage vous en dit. Le même jour à 17 heures 49, Merryll remercie milady52 et, avec plein de petites fleurs, ajoute que puisque seule une amie aura réagi, autrement dit aura critiqué positivement à sa critique de la critique condamnée comme acte de jalousie dangereux, à partir de demain, elle n'émettra plus de pensée du jour : « tant pis ! ». Qu'à cela ne tienne, à 17 heures 53, eve18 (toujours différencié des autres prénoms

par son code départemental, mais nous verrons cela plus avant dans cette partie), lance un « coucou Merryl » (accompagné d'un « non, non, n'arrête pas ! » et d'une histoire de deux heures chez le coiffeur) et sauve les meubles en faisant appel à Alphonse de Lamartine : « La critique est la puissance des impuissants. » en lettres capitales blanches sur fond marin synthétique pêché sur un site nommé « Les Beaux Messages », puis surenchérit avec une image des plus attendrissantes – un nourrisson face à un ordinateur portable – où il est écrit (en typo' Comic Sans MS, ne pouvant, d'après son nom, que faire acte de gentillesse souriante) quelque chose comme : « fait ce que tu veux ! ». L'étrange image doit vouloir faire l'apologie d'une naïveté au sens propre, sans humour méchant ou esprit dit mal placé qui pourrait y voir une comparaison de ces sagesses avec ce qu'il est difficile d'appeler autrement que l'inculture d'un être âgé de quelques mois... 18 heures arrive, que Merryl se rassure, ses « copinautes » arrivent, leurs besaces pleines d'excuses informatiques et météorologiques, mais surtout avec des citations dénigrant la critique d'Oscar Wilde, d'Irvin Himmel, et ce avec des fleurs. J'observe toujours, et avec beaucoup d'humilité, je découvre le blog « Toute une vie. Bric-à-brac : coup de cœur, coup de gueule, poésie insolite » d'une dame âgée de 70 ans aimant « les animaux, l'astrologie mystique, tous les sujets qui enrichissent l'intellect [...] » Un jour, cette bloggeuse publia « La critique », elle y explique : « Il y a deux sortes de critique : (1) La critique positive, celle qui vous amène à réfléchir sur vous-même et à changer votre attitude, vos dires ou votre orientation si après examen de conscience, vous décidez qu'il faut le faire. La vraie critique vous amène aux véritables sommets. (2) La critique négative, celle qui émane de gens qui ne savent faire que cela car ils ont l'habitude de tout dénigrer. À cette dernière, vous ne répondrez pas car c'est peine perdue et sachez aussi que parfois, le silence est la meilleure des réponses. Vouloir se justifier quand on sait qu'on a raison est une perte de temps, une preuve de faiblesse et un cadeau que l'on offre à ses détracteurs. » Sans être un cadeau, je me dois de dire ceci : comme pour le blog de Femme Actuelle, la référence ne saura que faiblement faire autorité et n'offrira même d'ailleurs aux critiques "négatives" opposées à mes hypothèses que des arguments de rédhibition. Pourtant, au su de la quantité de jugements similaires de la critique que je pourrais accumuler ici, atteignant pour moi l'incommensurable, ce qui, à mon échelle, représente l'ensemble vide qu'est le majoritaire, ces critiques de la critique en sont justement le témoin. Appartenant à la même communauté de pensée que les femmes actuelles précédemment citées, il ne faudrait pas croire que notre bloggeuse accorde tant que cela de présomption d'innocence à la critique car en préambule de son explication, elle aura publié le même beau message qu'eve18, dans un chromatisme simplement différent, faisant appel à Lamartine pour juger les critiques impuissants. Qu'est-ce donc que cette critique polymorphe ? Quel sens lui donner ? Peut-être qu'en observant le site senscritique.com, la réponse me sera donnée. « Nous croyons à la puissance du bouche à oreille. » J'y découvre en fait un autre sens de la critique.

Après la critique promotionnelle, emphatique, après la critique arme de la jalousie, voici la critique gustative collaborative compilant dans une entente à propos de la dimension subjective des opinions émises, ce qu'il serait sans doute plus opportun de nommer avis. Telle une note informative qu'un voisin pourrait laisser en bas de son immeuble à l'intention des habitants de ce dernier, la critique débarrassée de ses méchancetés et dont la puissance intellectuelle décisive (crise, critique) a été annihilée n'est rien de plus qu'un avis consultatif : si vous avez besoin d'un conseil, je suis là. Le 29 août 2012, à l'université de Grenoble, Guillaume Baptist a soutenu sa thèse intitulée « Cellule & Futur. Biologie théorique & Philosophie ». Il a publié « extrait de thèse pour le web » : le « chapitre 18 : falsification et critique ». Épistémologiquement, ce chercheur se dit « constructiviste ». Comprenons, selon ses mots, que grâce à la recherche qu'il préconise « la nature toute puissante perd du terrain ». Ce sont pour lui les « constructions cognitives », les « interprétations d'expériences » qui permettent d'élaborer les théories scientifiques. Pourtant, Guillaume Baptist veut faire la « déconstruction de la critique ». Sans que cela ne soit à confondre avec la Critique de la Critique, car son action s'inscrit dans mon chapitre intitulé la critique des critiques, le chercheur dit engager une « critique de la critique ». Diplomate pacifiste, voire pacificateur, celui qui défendra le choix de « l'orientant » qu'il distingue de la critique, rassure en préambule ses lecteurs, ils peuvent « suivre ma piste contre la critique » ou ne pas la suivre en se sentant « libre[s] de me critiquer ». Sa théorie constructiviste anti-critique va pour lui à contre-courant de la science normale actuelle ayant érigé en dogmes cette critique au point, selon lui, de comparer la contestation de celle-ci au fait de faire entrer « le loup dans la bergerie » scientifique. Je pense à mon tour que la répulsion commune pour la critique dont sa recherche est atteinte est effectivement une façon de faire entrer le loup dans la bergerie afin d'en faire un mouton. Si le loup est la critique, Guillaume Baptist en la déconstruisant annihile sa puissance polémique, préférant les comportements moutonniers et les chiens de berger orientants, où l'on peut suivre une piste ou ne pas suivre, le tout pacifiquement. Sans m'y attarder effectivement, je fais sans doute la critique de sa critique de la critique, même si une application plus importante pourrait donner à entendre une critique quantitativement plus importante (je pense notamment que les choix esthétiques de son travail, ses "figures", tableaux et autres illustrations, jusqu'au logo accompagnant son titre nécessiteraient presque une critique). Si mes observations passent par son travail, c'est en fait spécialement et pour donner à comprendre un autre aspect du dénigrement actuel de la critique, et pour faire cela depuis un monde normalement considéré comme différent de celui des blogs de copinautes. Pour cinq raisons, le théoricien de l'orientant n'aime pas la critique, mais alors pas du tout : « le principe d'autonomie », comprenez que là où la critique prévaut, la compétition règne jusqu'à la polémique au sens propre, jusqu'à la guerre et la destruction des théories entre elles car dans ce monde, deux théories adéquates ne

peuvent cohabiter, il faut une gagnante quitte à ce que seul compte l'ordre d'arrivée ; « l'exhaustivité » à savoir ce qui « mène à l'hyperspécialisation obligeant le chercheur à s'enfermer dans sa toile d'araignée et à protéger son domaine comme un chien de garde » car dans le monde où règne la critique, chacun cherche à s'en protéger, et d'après lui le meilleur moyen de disqualifier la critique, c'est de devenir pour chaque chercheur le seul détenteur des savoirs exhaustifs à propos de son sujet afin de repousser les critiques en vertu de leur ignorance ; « la stabilité » car toujours dans ce monde terrible où la critique a le pouvoir, l'heuristique scientifique même est remise en question car pour lui « la science impose d'avoir un esprit très flexible capable de renier l'idée défendue une minute avant [...] le chercheur doit rester toujours le plus flexible possible (une vraie girouette) même si cela va à l'encontre de ce qu'aime la société plus sensible au charisme permis par la fermeté/stabilité » (au passage, le chercheur affirme de manière péremptoire, sans sourciller, dans sa figure 4, d'abord que le chercheur est un petit gars sympa avec une blouse blanche, des lunettes, un bécher d'où sortent quelques bulles, des baskets et des cheveux ébouriffés, ensuite que le politique est un homme, un homme en costume trois pièces content de lui et que « Au cours du temps, le stable du politique devrait rester constant (pour préserver le charisme). Son stable devrait être "stable". ») ; « la volonté de puissance de l'homme sur l'homme », ce qui crée une communauté de pensée entre lui et les femmes actuelles car « même derrière une critique "constructive" se cache la volonté d'avoir raison sur l'autre, c'est-à-dire la volonté de puissance de l'homme sur l'homme » et cela, ce n'est vraiment pas gentil, et c'est ce que fait toute controverse d'après lui, à savoir remettre en question par le dénigrement les compétences de l'émetteur de la théorie à laquelle on s'attaque ; « l'excellence » ou autrement dit encore une fois, la critique c'est l'évaluation, c'est la compétition, c'est « l'émergence des meilleurs » alors qu'en choisissant d'être orientante, toute théorie scientifique pourrait "vivre et laisser vivre", « vivre simplement pour que d'autres puissent simplement vivre » comme l'aurait dit Gandhi, et ainsi la science, la conscience, la science partagée (discriminatoire et collective), car c'est cela qui fait science d'après moi, le partage pourrait partir dans toutes les directions, orientée n'importe où, de manière contradictoire sans contradiction, ou autrement dit, ne pas faire science, pour moi encore. Bref, Guillaume Baptist a soutenu et il a été approuvé par ses pairs. À l'heure actuelle, à l'heure de l'épistémologie actuelle ou en tout cas de l'épistémè du même nom, la critique n'est rien qu'une épreuve polémique, et dans une société post-moderne de la critique où elle serait omniprésente, elle est un frein à la construction et à la proposition en tant que frôlant le systématisme négatif dénigrant. La critique en tant qu'examen, examen médical, se devrait alors de toujours trouver quelque chose de négatif à dire. Pour paraître exigeant et appliqué, un médecin critique se doit de trouver quelque chose à son patient, quelque chose qui ne va pas au risque de passer pour laxiste ou peu efficace aux

yeux d'une société intellectuellement hypocondriaque. Seulement, cette même société hypocondriaque se sait ainsi et offre donc un double statut à la critique, à savoir lui prêtant plus d'intelligence qu'à l'examen flatteur, gentil et positif et la rendant donc responsable de la commune inertie de notre temps.

"Flagorneuse, jalouse, dénigrante, onanisme intellectuel, frein et tremplin à la fois : la critique au sens réducteur actuel." Pourtant, je fais acte de critique et je sais que ce que j'ai écrit jusque-là et ce qui arrive pourra être critiqué et renvoyé à ce que cette phrase nominale vient de décrire. Je devrais donc sans doute faire mon auto-critique, seulement je crois que la critique c'est de l'altération. La critique en tant qu'altération engage un changement. Je crois que la critique, à savoir le point de vue exprimé sur une chose de la part de l'un de ses récepteurs, ou autrement dit d'une altérité, vis-à-vis de son émetteur permet la mise en valeur d'éléments différents de ceux mis en valeur par l'émetteur originel, et par là rend potentiellement plus intelligible pour d'autres altérités la chose critiquée. Conséquemment la critique est pour moi la manifestation de l'intelligence, à savoir la mise en relation, la mise en lien de différentes altérités, de différents points de vue. La critique, non d'une seule chose, mais de plusieurs choses permet également d'engager par jugement de valeur un classement de ces choses et par là, la critique est un acte qui offre une catégorisation, qui donne à comprendre une place des choses en fonction de critères intelligibles ; une altération gradante. L'altération, c'est le changement, la transformation d'état d'une chose, ou autrement dit, le fait de la faire devenir autre, ce qui est la définition même de l'altérité dérivant de la même racine. Dès lors, la critique de la critique que je veux et constructive et constructiviste, quand bien même elle s'exprimerait de manière négativiste, me permettra de définir mes catégorisations afin d'altérer et la définition de l'art, et celle de la culture. Néanmoins, l'altération c'est également, dans un sens actuellement plus commun, une sorte de synonyme de dégradation comprise comme une déperdition et non un changement potentiellement mélioratif. Effectivement, la critique altère parfois tellement qu'elle transfigure au point de ne plus rendre reconnaissable l'objet originel, et parfois encore, par manque de rigueur, ou au contraire, à dessein, la critique altère par caricature, par gros traits simplificateurs, et ainsi décomplexifie. C'est le fait de ce que je nomme la *kitchisation*, par laquelle opère justement la culture que je veux moi-même altérer en gradant.

2. 1. 1.

Les Amateurs d'art. Qui bene amat bene castigat.

Avec l'arrivée de l'art contemporain, les œuvres d'art sont vraiment tombées de leur "pied d'Estal". Un "pied d'Estal" est un objet assez peu quotidien en dehors de l'observation de quelques pièces d'architecture patrimoniale, et pourtant, c'est un objet connu de tous, au moins dans sa dimension symbolique, en tant qu'élevant la chose que l'on y place au rang d'admirable et permettant de déchoir ce qui ne le mérite plus ; on est mis sur ou on tombe d'un "pied d'Estal". De Damoclès, d'Ariane, d'Estal... mais qui est cet Estal ? La question peut paraître risible une fois que l'on a découvert le pot aux roses et non le poteau rose. Seulement, tout en me réfugiant derrière ce que je veux voir comme une erreur par ignorance commune, j'aurais écrit jusqu'il y a peu piédestal : pied d'estal, voire d'Estal. Fort de la connaissance de mon erreur, je me suis enquis d'en savoir plus. La faute d'orthographe est indiscutable, et pourtant, piédestal est un emprunt lexicalisé à l'italien *piedistallo* qui fut écrit en français pied d'estrail, piedestrat ou encore pied destal. Le mot est composé de *piede* signifiant « pied » et de *stallo* signifiant « support » et dérivant de la même racine germanique donnant en français contemporain : étal. La pièce d'architecture nommée piédestal, ce soubassement sur lequel est érigée une colonne ou servant de support à une statue, est devenu, par jeu symbolique mélioratif, un synonyme possible de socle désignant alors le support mettant à distance du sol l'objet d'art et l'élevant surtout spirituellement à ce grade. Le *stallo* italien, le *stale* moyen néerlandais ou celui allemand renvoie à l'idée de position ; le piédestal confère donc bien une position particulière à l'objet qu'il supporte. L'*estal* français, suivant une évolution que les autres langues ont poursuivie également, donne donc étal signifiant table, et plus précisément « table où l'on expose les marchandises dans les marchés publics » (*stal*). Si l'objet symbolique qu'est le piédestal pouvait être compris comme métaphorique et même allégorique, je pense que ce qu'il représente est l'art lui-même. Par métonymie ensuite, le vase, la statue, le discours ou la musique par exemple – puisqu'il est toujours question de métaphore et non de pratique architecturale – que l'on y place est également appelé art, alors que cet objet supporté est plutôt une œuvre de l'art, une œuvre que l'art a fait art, et ainsi le piédestal devient le représentant matériel de l'art en tant que label, que qualificatif spirituel, que grade absolu. Mais peut-être est-il intéressant de ne pas oublier la dimension d'étal, de table d'exposition au marché public que peut être ce support. De quelle nature est la marchandise que l'on donne à voir, que l'on met en valeur sur ce pied, et de quoi est-ce le socle, car le piédestal semble alors avant tout une manière de dire publiquement ce qui vaut la peine d'être mis en valeur, bien plus qu'un simple accessoire de scénographie. Définir en tant qu'art confère un grade indépassable à l'objet nommé ainsi – au su de la prétention à monter sur ce pied, quitte à en faire tomber d'autres, que semble

avoir toute pratique, depuis le geste pictural, en passant par celui de ceux footballistiques que les observateurs jugeront comme extraordinaires et essentiels, jusqu'au dressage d'une table pour le repas en passant par le plus beau ceci ou le plus incroyable cela dans le domaine inconnu du pliage de bidules –, atteindre le statut d'art est synonyme de consommation, d'état quasiment non perfectible offrant licence et admiration, voilà qui est entendu. L'art n'est plus un seul piédestal, mais tout un marché où plusieurs de ces supports exposent de manières différentes des marchandises tout aussi hétéroclites. Et d'une histoire d'architecture, on en arrive enfin à une histoire d'épices, de goûts et de couleurs que l'on ne peut vraisemblablement contester, ni même expliquer, car il faut de tout pour faire un monde, qu'il en faut pour tout le monde, et que tout cela n'est affaire que d'amateurs. Mon ignorance ou mon manque de rigueur orthographique m'a conduit à faire preuve d'amateurisme lorsque je voulais écrire jadis piédestal. L'affaire d'amateurs qu'est l'art est à distinguer du manque de compétence ou d'une quelconque négligence vis-à-vis de la chose pratiquée, l'art. L'amateur d'art prend ses distances également d'avec la dimension pécuniaire séparant l'amateur du professionnel. Si l'art est une affaire d'amateur, c'est parce qu'il est commun de penser que l'art est affaire de goût ; notre amateur est un *amator*, c'est celui qui aime, voire celui qui est amoureux. Et là encore, l'idée nébuleuse que l'amour ne s'explique pas et donc ne peut se discuter est on ne peut plus répandue. Mozart est un artiste, sa légende en témoigne pour lui. Dès l'âge de trois ans, son oreille absolue et sa mémoire eidétiques se révèlent, il a des dons prodigieux. Dès sa cinquième année, il apprend donc le clavecin, puis le violon, l'orgue, et enfin la composition. L'expression artistique, la musique et lui ne font qu'un – si ce n'est pas l'artiste absolu, c'est au moins un artiste absolument – et il sait en jouer et la lire avant de pouvoir écrire et lire dans le langage de nous autres, ou encore compter (j'imagine pourtant mal que l'on puisse tenir la mesure, le rythme sans savoir compter). Un an après tout ça, à six ans donc, il est déjà l'auteur de plusieurs compositions. « À quatorze ans, il aurait ainsi parfaitement retranscrit le Miserere de Giorgio Allegri, œuvre religieuse complexe, non publiée, mais connue, qui dure environ quinze minutes, en ne l'ayant écouté qu'une seule fois [!]. » Cette légende retranscrite par Wikipédia précise toutefois qu'il existe une autre version de cette dernière anecdote racontant que Mozart l'aurait écoutée deux fois, tout de même. Sans plus d'équivoque que pour le statut supérieur du qualificatif art, Mozart est un artiste et il saurait sans doute être un représentant de choix d'un stéréotype du même nom s'il fallait n'en garder qu'un. Il est brillant, et cela par essence, c'est un génie, il a subjugué tout le monde à son époque, et cela dure encore, et enfin, son existence fut passionnée par son art, mais aussi par ses difficultés familiales et amoureuses. L'un de ses fils, Léopold, est également compositeur, alors si l'on veut parler du Mozart né en 1756 et mort en 1791, il est convenu de le prénommer Wolfgang Amadeus. Pourtant, ce Mozart fut originellement prénommé Joannes

Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart, point d'Amadeus. Theophilus signifie dans une sorte de grec latinisé « aimé de Dieu » ou « qui aime Dieu », de toute manière, avec les dieux ou les artistes, l'un ne va pas sans l'autre. Il existe donc une sombre affaire faisant du compositeur légendaire qui ne s'appelle pas Amadeus, quelqu'un que l'on peut simplement désigner par ce prénom, comme pour titrer un film en son honneur. Si Mozart est Mozart, c'est surtout car il est Amadeus, c'est-à-dire divinement inspiré des dieux, et le contraire, le tout dans l'amour, dans une affaire amatrice. Il semblerait que jamais personne n'ait appelé ce compositeur ainsi de son vivant, que lui, à l'occasion d'un voyage en Italie, aurait traduit par Amadeo cette partie de son prénom, et même en Amédé dans sa version française, et que seul son acte de décès rédigé en latin stipulera Amadeus. Peut-être que le piédestal sur lequel est la langue latine a conduit à prêter un crédit particulier à cette traduction et que c'est pour cela que Mozart est devenu Amadeus, mais l'on peut également faire le pari, je crois, que si à notre époque actuelle, ce prénom post-mortem est devenu le plus célèbre des quatre ou cinq que l'on peut lui attribuer, que si ce prénom signifiant peut presque rendre superflu son nom, cela n'est pas anodin. Mozart est sur un piédestal, on aime Mozart et Mozart lui-même en tant qu'artiste était amoureux de son art, et en Amadeus, c'est cet amateurisme passionné que l'on peut faire survivre. Sur un plateau horizontal élevé à 76 centimètres du sol, de forme rectangulaire, mesurant 2,74 mètres de long et 1,525 mètre de large, appelé surface de jeu, l'épreuve consiste à repousser une balle de 40 millimètres de diamètre de l'autre côté du filet de 15,25 centimètres de haut séparant en deux le plateau afin qu'elle frappe au moins une fois la surface en espérant qu'un deuxième rebond se produise, ou que l'autre joueur la manque et ne puisse en faire de même. C'est un jeu d'opposition frontale en trois manches gagnantes de 11 points, et en gros, à l'aide d'une raquette, on s'échange une balle, et la seule chose à savoir, c'est qu'au service, la balle doit rebondir une fois dans les deux camps. Ensuite, on s'arrange : deux points d'écart ou pas, combien de services chacun, et pourquoi pas une manche en 21 points comme à la belle époque, quitte à ressortir d'anciennes balles de 38 millimètres de diamètre. Eh bien définir l'art, c'est un peu comme cela, un peu comme définir ou jouer au ping-pong : tout le monde peut le faire, ou en tout les cas, tout le monde croit pouvoir le faire. En ce qui concerne la dernière partie de cette affirmation au sujet de la capacité de chacun, du possible, ou au sujet de la permission, il va sans dire qu'effectivement, à mon sens, tout le monde peut le faire. Ma comparaison d'avec le ping-pong ne voudrait en rien suggérer qu'il n'est pas possible ou permis à quelqu'un de définir et critiquer l'art, ou encore de jouer au ping-pong. Par contre cette analogie vise à mettre en image ce que je vois comme la manière habituelle et majoritaire de pratiquer ces choses, à savoir, au sens encore commun et non premier du terme : en dilettante. De l'italien toujours, puisqu'il reste question d'amour, dilettante est, littéralement, celui qui se délecte, aux sens premiers du terme, un ou une dilettante

est un amateur qui avec passion aime, l'art en particulier, et ce au nom du plaisir esthétique que cela lui procure. Loin du sens péjoratif de celui qui exécute ses tâches avec peu de concentration et sans intérêt pour la pratique, sans motivation, le dilettante est un passionné. Souffrant de l'amour de l'amateur, et par là du même dénigrement que l'on fait à l'amateur non professionnel, sans métier, faire en dilettante est devenu péjoratif. Jouer au tennis de table en l'appelant ping-pong ou s'occuper de définir l'art au passage, au vol, à la fin d'un dîner, dans les dernières pages des magazines, en clin d'œil dans un film ou en toile de fond d'une bande-dessinée, est une pratique en dilettante, avec peu d'engagement dans le labeur de cette tâche, mais avec beaucoup d'engagement esthétique et politique. Si l'art est devenu un label, l'auto-qualification d'amateur devient un alibi, presque une excuse. Chacun sait son bon droit à dire son mot à propos de l'art puisqu'il n'est l'affaire réservée de personne, et chacun sait également qu'en prenant soin de se prononcer depuis sa position d'amateur, l'on se protège de toute critique, de manière similaire et antipodique à l'exhaustivité de Guillaume Baptist, et ainsi l'on peut tout dire avec peu de rigueur. L'art est bien une affaire d'amateur, en tout cas au sens normal, à savoir que l'on semble reconnaître majoritairement, que si l'on aime, on est en droit et en capacité de le définir, et tout en même temps, la dérivation péjorative du qualificatif d'amateur ou de dilettante, que l'amateur lui-même a su se réapproprier, devient au cas où, le cas échéant, un qualificatif permissif offrant la liberté d'être peu exigeant, peu critique, littéralement faire état de peu de critères étayés dans sa critique. Qui aime bien châtie bien, et les amateurs vous le diront, cela vaut depuis la Rome antique : *qui bene amat bene castigat*. Certains amateurs, en dilettantes, vont jusqu'à pratiquer, et pour ceux dont la passion prend la forme des arts plastiques, le Géant des Beaux-arts est à leur service. Bien que, d'après leur prétentions professionnelles, le Géant des Beaux-arts se voudrait être un fournisseur pour les artistes et non pour les hobbistes (d'après sa stratégie marketing), la grande surface, les prix attractifs et surtout, l'incommensurable majorité que représente les amateurs d'art face aux artistes pro' au sein de la clientèle des fournitures de ce mode d'expression fait du Géant des Beaux-arts une enseigne que l'on peut appeler de loisirs créatifs. Effectivement, ce magasin ne vend pas seulement des paillettes, des stickers et quelques crayons de couleur, ce qui ici en fait d'autant plus un magasin pour amateurs, pour vrais amateurs d'art, son nom l'indique, l'enseigne s'occupe de Beaux-arts dont il en est d'ailleurs le représentant de très grande taille. Tel un champion, le Géant se targue sans doute d'être le meilleur dans un domaine aussi peu défini que ce que l'on place sur un piédestal : les Beaux-arts. Il est fort à penser que le magasin ne veut pas se restreindre à fournir ses clients qu'en matériel destiné aux disciplines de l'académie des Beaux-arts, et il use sans doute de cette appellation pour ce qu'elle évoque symboliquement, à savoir la noblesse supérieure de l'art s'exprimant au travers des grâces de la beauté et ce, je crois, avec un soupçon de décalage, sinon de ringardise,

d'avec l'expression plasticienne contemporaine dite d'art contemporain où les Beaux-arts n'évoquent absolument pas une référence supérieure ou alors, pour les plus anciens d'entre nous, une référence à déconstruire. Par contre, sans connaître l'histoire des Beaux-arts, le public amateur y trouvera peut-être gage de qualité et distance d'avec les masques de carnaval vénitiens en polystyrène à peindre ou à piquer de strass en plastique. Encore un choix rigoureux, le Géant des Beaux-arts a certainement choisi son nom symbolique comme l'une des marques qu'elle référence vendant feutres indélébiles en tout genre : Molotow. Disponible en mille et une couleurs et une variété aussi incroyable d'épaisseurs, allant parfois jusqu'à proposer une pointe à dessiner à leurs deux extrémités pour s'offrir encore plus pratiques, les marqueurs Molotow sont parfaits pour l'*urban painting*. D'après les visuels de la marque elle-même, il n'y a pas de doute sur le fait que le genre indéfinissable qu'est l'*urban* ou le Street art est le domaine de prédilection de ces marqueurs. Et toujours d'après les photos proposées par la marque, l'on voit, dans de jolis petits carnets à spirales vendus peut-être également par le Géant des Beaux-arts, sur des feuilles blanches, de magnifiques graffs se déployer. En 2014, pour la rentrée évidemment (scolaire car le Géant des Beaux-arts fidélise les amateurs dès l'école), pour l'achat de quelques feutres Molotow, vous aviez le droit à une sorte de boîte en carton à monter soi-même sur laquelle était dessinée une rame de métro ou un bus, en tout cas quelque chose qui est, dans la vraie vie, à échelle 1, souvent le support de tags à la bombe, et ce afin que vous puissiez avec vos petits feutres goûter, à votre échelle, à l'adrénaline du vandalisme Street art. Il est difficile de comprendre cette dernière offre autrement que comme une blague, et pourtant, le second degré en est sans doute absent. Molotow est un nom assez énigmatique ; étant donné que l'écriture des noms russes n'est qu'une transcription phonétique de ce qui devrait faire appel à l'alphabet cyrillique, Molotov et Molotow ne sont peut-être pas à lire différemment. En comprenant leur offre commerciale et son *branding*, je crois pouvoir dire que la marque de marqueurs a choisi de marquer au fer rouge son image de rébellion d'où sans doute le choix de l'appellation Molotow qui évoque, à ceux pour qui cela évoquera quelque chose, à coup sûr un cocktail qu'il ne faut pas boire ; qui penserait à Viatcheslav ou encore aux finlandais ? Les marqueurs Molotow sont une arme pour les amateurs de Street art, et l'on pourra dire que la marque ne les incite pas à la dégradation de mobiliers urbains en invitant ces créateurs clients à sagement décontextualiser le Street art quitte à ce que cela ne signifie plus rien, ou en tout cas bien autre chose. Ces *amateurs* de rébellion, sans le dire à leur public client, font peut-être preuve d'humour. Contrairement à ce que l'on pourrait facilement penser, Mr. Molotov n'est pas une grande figure de je ne sais quelle révolution prolétarienne à l'accent slave, ou alors la figure du méchant. S'appeler de son nom, c'est prendre le patronyme d'un ministre des affaires étrangères qui, lors de la guerre d'hiver (au cours de la seconde guerre mondiale) opposant l'Union soviétique à la Finlande

déclara publiquement et médiatiquement que l'URSS ne bombardait pas les Finlandais mais leur apportait de la nourriture. Mal armés, les finlandais un peu poètes répondirent par jeu de mots en nommant cocktail les bombes artisanales mises en bouteille qu'ils pouvaient lancer sur les chars ennemis. Cela étant dit, choisir le nom Molotow, ça pète, ou autrement dit, c'est de la bombe pour qui voudra séduire un public fantasmé comme jeune et fantasmant la révolution. L'amateurisme est mu par des images imprécises et choisit donc d'aimer Mozart lorsqu'il aime la musique classique (qui pour le coup fait effectivement de la musique classique et non baroque par exemple) ou encore Mondrian quand on aime les Beaux-arts. Agençant, tel un carrelage orthonormé mais polymétrique, les trois couleurs primaires et les deux fameuses non-couleurs que seraient le noir et le blanc, le style – pour ne pas dire le Stijl – Mondrian est sans doute l'un des seuls qui aura trouvé grâce aux yeux du conservateur Grand Public qui, normalement, rejette très aisément l'abstraction picturale au rang de gribouillis quand elle est lyrique et à celui de confusion d'avec un nuancier quand elle est géométrique. Si cela a pu se produire, c'est à n'en pas douter pour de multiples raisons combinant influence esthétique du mouvement De Stijl, émergence d'un certain design, ou encore préoccupations de Mondrian lui-même ne se limitant pas au cadre du tableau, mais ce qui a pu jouer également à une époque "plus contemporaine", c'est peut-être que, dans les années 80, la marque de cosmétiques L'Oréal Paris aura choisi de s'inspirer librement du style Mondrian pour l'une de ses gammes, son marketing, son packaging, allant même jusqu'à proposer une nouvelle composition mondrianesque pour faire logo de son « Studio ». Les couleurs et la composition de ce style étaient alors mis au goût du Grand Public. En 2014, à l'occasion de ses quinze ans, le Géant des Beaux-arts, après mille et une réutilisations de ce style "carrelage" aura lui aussi opté avec panache pour le choix osé d'un visuel à la Mondrian. L'ensemble du design graphique du Géant des Beaux-arts sera pour l'occasion mis aux couleurs de ce qui sera devenu une image primaire de l'art. Grand Public toujours, les amateurs d'art ayant contribué à l'élaboration de nombreux articles pour l'encyclopédie participative Wikipédia ont amené le site à créer un portail spécifique au su de la quantité et sans doute de la qualité des articles à ce sujet : le portail art contemporain. Comme il est d'habitude pour Wikipédia, les portails sont repérables grâce à une image-logo accompagnant son nom, par exemple le portail histoire de l'art a pour image-logo le David de Michel-Ange, à savoir un chef-d'œuvre emblématique d'une période historique dont ni le style, ni le nom de l'artiste ne font débat quant à sa nature artistique – d'ailleurs, le David est sur un piédestal. Il fallait en faire de même pour le portail art contemporain. Et alors, sans doute influencé par le très grand nombre de réappropriations amatrices de ce style, comme l'opération du Géant des Beaux-arts, et sans doute également par le poids communicationnel de la marque commerciale L'Oréal l'ayant pris à son compte, Wikipédia opta pour un petit carré

blanc sur lequel s'enchevêtrent des lignes noires dessinant des rectangles dont trois sont colorés : l'un cyan, l'autre jaune et le dernier magenta. Piet Mondrian est mort en 1944 et, même si la date du début de l'art contemporain, de l'art qui est notre contemporain, c'est-à-dire qui est du même temps que nous, fait débat car les amateurs qui aiment bien châtier souvent bien l'art contemporain en essayant de tout y faire entrer, ou en tout cas un maximum, sur le nombre de piédestaux limité que l'histoire propose, malgré tout même Wikipédia ne le fait débiter qu'après la seconde guerre mondiale, ou autrement dit, une fois Piet Mondrian mort (même si cela est sans lien causal). Le logo du portail art contemporain est une œuvre d'art moderne, voilà l'œuvre d'amateurs d'art. Affaire d'amateurs et donc de goûts, l'art contemporain définit aujourd'hui plus un style, une épice qu'une période historique. Les compositions géométriques de Mondrian "font" art contemporain, c'est un style "moderne" comme ce qui se fait en ce moment. Hormis ces critiques, péchant peut-être par trop grande ouverture d'esprit châtiant l'art contemporain pour le forcer à être plus accueillant, à offrir plus de place sur son piédestal, il existe d'autres critiques envers lui. Celles-ci actionnent un autre type de correction visant à réprimander, à mettre au coin, voire à exclure. Car le piédestal de "l'art en général" devrait d'après eux accueillir l'art de leur époque, mais pas le style contemporain dont les anecdotes de définitions approximatives mais normales viennent de faire le portrait. On confond donc souvent art contemporain et art moderne, mais peut-être pourrait-on, durant quelques lignes au moins, affirmer que cette confusion n'en est pas une. L'art contemporain, l'art "avec le temps présent", fonctionne sur un certain mode, c'est-à-dire qu'il est construit par une ou plusieurs modes que le milieu producteur réunit en un mode et dont son appréhension par le public est aussi réglée sur un mode mais également une mode. Moderne signifie "à la mode", et effectivement, il est des modes d'appréhension de notre art contemporain. Il est apparemment à la mode de déconsidérer l'art contemporain. Au début des années 2000, Marc Jimenez a publié « La querelle de l'art contemporain ». Cette querelle a eu lieu à la fin du 20^{ème} siècle, et même particulièrement dans les années 90. D'autres esthéticiens, observateurs, critiques, journalistes ou théoriciens de l'art ont également remarqué la spécificité de la crise esthétique que constitue cette querelle. Je dis spécificité car dans l'opposition entre moderne et ancien, classique et avant-gardiste, conservateur et révolutionnaire, cette crise pourrait n'être considérée que comme une énième sur la liste que compte l'histoire de l'art. D'aucuns diraient que l'histoire de l'art se joue perpétuellement sur ce mode, un mode de rupture, d'opposition et de confrontation entre pur et anti, néo-pur et post-anti, traditionnel et progressiste, etc. Au titre des poncifs, je me permets d'ajouter que l'on dit souvent que le Grand Public a toujours, par rapport à une discipline spécialisée, un siècle de retard. Le chiffre importe peu, disons simplement que de tout temps, l'histoire de l'art a décidé de nous faire remarquer que les génies d'une époque sont reconnus par la

suivante, et ce, en astronomie comme en peinture. Étrangement donc, ce qu'il y a de moderne, de à la mode particulière dans l'art contemporain d'aujourd'hui, dans celui qui aura connu une crise nommée querelle par Marc Jimenez, s'affiche comme une contradiction d'avec ce retard. Le Grand Public actuel aurait connaissance de l'art contemporain de son époque, mais puisque les habitudes caricaturales sont plaisantes à confirmer, le goût de ce Grand Public aurait, lui, près d'un siècle de retard, puisque après l'impressionnisme en peinture et quelques post-impressionnistes, l'art moderne, c'est-à-dire l'ancêtre de notre art contemporain, est lui encore trop contemporain à ce goût. À d'autres époques, non contemporaines pour nous, les crises de l'art contemporain ne touchaient que très peu le public puisque l'art n'était pas exposé à la vue et à la connaissance de la plupart des gens. Ce sont deux modes, deux spécificités modernes de l'art contemporain, deux modes d'appréhension, qui expliquent selon moi le fait que cette crise soit querelle à la fin du 20^{ème} siècle et non pas seulement controverse de spécialistes, comme auparavant. Auparavant donc, les modes esthétiques contemporaines étaient parfois d'État, décidées par le pouvoir (par exemple tyrannique) en place et en cela nulle crise, nulle querelle. Sinon, cela se jouait à l'intérieur d'un monde spécifique qui, comme au cours de la période d'histoire de l'art appelée moderne par exemple, se jouait dans un monde autotélique ne concernant conséquemment que ceux intéressés par l'art. Le mode de l'art moderne au sens historique, suite à sa prise d'autonomie, est bien justement cet auto-centrage sur lui-même. Le Grand Public face à cet égocentrisme, à cet autisme, ou en tout cas à ce monde de spécialistes, pouvait bien s'en moquer, au sens de l'ignorance ou de l'indifférence. Le mode d'appréhension de l'art contemporain actuel est différent. En rupture avec l'autotélisme, il veut justement appréhender ce que l'on appelle la société ou le monde extra-artistique. Cette volonté de nombreux artistes a conduit à sortir les œuvres des musées. Néanmoins, l'auto-questionnement identitaire n'a pas disparu des problématiques artistiques et, puisque en plus, les caricatures s'accrochent, la conception narcissique autotélique de l'expression artistique perdure évidemment. La mode de l'art contemporain manifeste donc au Grand Public son regard et son besoin de regard en retour. Ajouté à cela le fait que dans le fameux monde occidental, les conditions socio-économiques et les différentes modes philosophico-esthétiques ont changé le statut du travail, du métier et de l'artiste ainsi que de l'intérêt pour l'art, et vous retrouvez – j'exprime toujours des poncifs – un monde contemporain où le nombre d'artistes semble avoir augmenté par explosion, et où le rayonnement des productions artistiques semblent n'avoir réussi à manquer presque personne. Entre un art contemporain qui ne veut plus que se regarder mais dire aussi des choses de la société et une société où les productions artistiques sont diffusées partout et où le Grand Public, la majorité transformée en potentiel public a connaissance de l'art contemporain, la crise ne pouvait qu'inévitablement devenir querelle et sembler si

exceptionnelle car effectivement, exceptionnellement jusque-là, elle a réuni un nombre incroyable de protagonistes ; l'art contemporain est donc effectivement une question d'amateurs. Je ne l'ai pas écrit mais, évidemment, l'art contemporain ne s'arrête à la fois à aucune discipline artistique particulière, tout en en désignant une de manière privilégiée : les arts plastiques. Emporté par la facilité de l'habitude, et sans doute parce que facilement désignable moi-même comme plasticien, les exemples d'art contemporain ici choisis ont spécialement trait aux arts plastiques. Il est vrai d'ailleurs que, souvent, pour qualifier de contemporaines les autres disciplines, l'on spécifie danse contemporaine, musique contemporaine, etc. L'académie des Beaux-arts y est sans doute pour beaucoup. Nous le reverrons plus tard avec la biennale de Venise dite d'art, l'histoire de l'art a fait des arts plastiques – héritiers de la peinture et de la sculpture classique –, l' élu nominal de l'art. Dès lors, notez que dans ce texte art contemporain désigne tous les arts contemporains, mais effectivement, les arts plastiques contemporains y sont plus représentés car souvent érigés en exemples de l'art contemporain et peut-être spécialement de ses travers aux yeux de nombreux amateurs. Lorsque l'on veut moquer les productions artistiques contemporaines, l'on use allègrement de deux splendides jeux de mots : "l'art content pour rien" et "l'art comptant pour rien". Cet art serait du grand n'importe quoi, et évidemment, pour exemplifier cela, inmanquablement, les amateurs puisent dans le réservoir de l'art moderne. Un réservoir, un champ en forme d'urinoir puisque la « Fontaine » (1917) de Duchamp en est l'exemple type ; l'on fait fi du contexte, du ready-made, de la scénographie et l'on s'exclame "aux chiottes l'art contemporain". Sinon, pour déclarer la nullité de l'art contemporain, c'est à Kasimir Malevitch que l'on fait appel et spécialement à son « Carré blanc sur fond blanc ». Bien sûr, l'œuvre suprématisiste de Malevitch est liée à une recherche spirituelle et religieuse qu'il aura décidé de manifester publiquement et d'exposer pour le transformer en art, bien sûr, en dehors de ses intentions mystiques, l'histoire de l'art aura retenu sa démarche abstractive par étapes, en processus, comme un exemple de démarche pionnière, une sorte de didactisme créatif novateur, mais bien sûr aussi, de nombreux amateurs d'art profiteront de la facilité à ne pas se renseigner à ce propos pour en faire une bannière de la vacuité contente pour rien et comptant pour rien de l'art contemporain. "Un carré noir sur un fond blanc, et ça fait un chef-d'œuvre. Avec un carré rouge ça marche aussi. Alors le Malevitch, il ne s'est pas privé, il a fait un carré blanc sur un fond blanc." Urinoir et vacuité, l'art contemporain est ici considéré comme de la confiture pour les cochons, ou comme un clin d'œil au prénom de Malevitch, Kasimir devient Casimir, le monstre orange abrutissant et l'art contemporain siège alors sur l'île aux enfants, les artistes y sont des dinosaures oranges et leurs œuvres un gloubi-boulga mêlant confiture de fraise, moutarde très forte, chocolat râpé, saucisse de Toulouse tiède mais crue et à loisir crème chantilly, anchois, etc. ; l'art contemporain est ici du gloubi-boulga, une mixture

immangeable qui au mieux peut faire rire les enfants, ou autrement dit, de la merde d'artiste. « Traits très abstraits »¹ est le nom d'une bande dessinée de Mickey Mouse éditée en 1977 dans le journal du nom de cette souris mettant en scène Mickey et Minnie visitant un musée présentant leur art contemporain que l'on nommera stylistiquement moderne. Dans sa première version, cette bande dessinée n'est pas aussi factuelle que l'enquête republiée en 1985 dans le journal de Picsou. Dans les années 80, « Traits très abstraits » devient « Mickey et le voleur artiste » ; vous l'aurez compris, il est question d'un voleur dans le milieu artistique, un voleur artiste. Mickey et Minnie se trouvent au musée et comme par hasard, au même moment, ce musée est en partie dévalisé. La souris s'occupe donc de l'affaire pour retrouver les œuvres d'art et épingle le malfaiteur. Ce qui nous intéresse ici, c'est ce que l'on appellera le sous-texte qui est pour le moins peu subtile, ou plutôt très explicite. À le comprendre, le second titre de la bande dessinée est peut-être à l'adresse de n'importe quel artiste d'art contemporain traité de voleur, au sens où avec peu de talent, ils occupent tous les piédestaux et ont sans doute gagné au passage de modiques sommes. Dans « Traits très abstraits », le titre ne renvoie pas à l'affaire, mais est bien une critique humoristique de l'esthétique de l'art contemporain de l'époque. Dans la première case de l'histoire, l'on découvre tout de suite deux sculptures de formes abstraites et cinq tableaux à la figuration tout aussi indiscernable sur l'un desquels est penché un spectateur très attentif, livret explicatif dans la main gauche et canne un peu snob dans l'autre. Minnie, d'un pas léger et euphorique, sourire aux lèvres, marche à la tête d'une cordée dont Mickey, les oreilles et les sourcils bas, l'air perplexe, les mains dans les poches, est le second membre ou le boulet. Minnie s'exclame interrogative : « Aimes-tu l'art abstrait Mickey ? » Dans l'autre version de la bande dessinée, elle s'exclame toujours « Cette exposition est une vraie merveille ! » Les deux personnages continuent ensuite dans ces deux mêmes rôles, l'une enthousiaste, l'autre perplexe : « – Tu n'as pas l'air d'accord Mickey ? – Boh. – N'admires-tu pas ces jolies couleurs ? – Je n'y connais rien. – Tout être porte en lui un sens artistique voyons ! – Vraiment ? [c'est là que Mickey use à nouveau de moquerie pour exposer sa critique de l'art contemporain, et même de l'art en général peut-être] Mon sens artistique doit être un sens interdit ! » Lorsque Minnie affirme « Moi je l'adooore ! », Mickey répond « Ah. » Quand elle lui demande « Regarde cette toile ! N'est-elle pas géniale ? », il répond « Si tu le dis !... » Mickey n'est pas convaincu par ce qu'il voit, alors quand Minnie explique « C'est le moment idéal pour étudier les tableaux... personne ne nous dérangera !... Nous sommes seuls ! », il peut s'échapper grâce à son enquête : « Profite de cette occasion Minnie ! Moi je veux éclairer ces vols mystérieux... ». Un an après l'édition de cette bande dessinée, en 1978, FR3 diffuse les 26 épisodes de ce qui sera presque une franchise plus tard avec « Il était une fois... la vie », « Il était une fois... les découvreurs », etc : « Il était une fois...

1 « Traits très abstraits » dans Le Journal de Mickey n°1279 daté du 2 janvier 1977.

l'Homme ». Albert Barillé y raconte l'histoire de l'humanité depuis l'homme de Neandertal jusqu'à la conquête lunaire par le truchement de la vie d'une famille transhistorique. Entre deux faits civilisationnels mis en lumière, il existe quelques moments de transition anodins. Au cours de l'épisode 23, il en est un de quelques secondes faisant œuvre de critique artistique d'amateur d'art : [La maman fait découvrir la ville à son fils en ce début de 20^{ème} siècle. Elle le fait s'arrêter devant un tableau aux teintes ocres et aux formes géométriques laissant apparaître un visage rudimentaire. Ce tableau mime apparemment sans trop d'ambiguïtés un tableau cubiste analytique que l'on pourrait attribuer à Braque ou à Picasso.] « [...] je m'arrêtais ici quelques fois pour regarder. – Qu'est-ce que c'est maman ? – Bah, je crois que c'est un monsieur, tu vois sa moustache. – Bah il est pas joli ton monsieur, j'aime pas. Allez viens. – Oui, évidemment il est bizarre. [...] » Comme les autres dessins animés didactiques de cette saga, « Il était une fois... l'Homme » est encore aujourd'hui diffusé par France télévisions, sur France 4 certes, mais tout de même, depuis 40 ans le service public télévisé a jugé qu'il était quelque part intéressant d'éveiller les jeunes esprits à la compréhension du monde, et entre autres, à l'art, en toile de fond. Quelques secondes plus tard, le couple mère-enfant passe devant la tour Eiffel, le petit demande à quoi ça sert, et comme ça, au passage, presque gratuitement, elle répond : « ça, je n'en sais fichtrement rien ». Voilà des réponses bien communes des critiques amateurs face à l'art et tout particulièrement face à l'art produit depuis 1900. C'est dans cette même perplexité face à l'expression artistique gratuite et abstraite que Mickey se trouve, et sans doute grâce aux politiques culturelles "les femmes et les enfants d'abord", Minnie, elle, se trouve enthousiasmée par tout cela. Cela, Mickey le reconnaît, et comme la majorité, il sait qu'il est bon d'être un amateur, il sait qu'il est bon d'aimer l'art, alors dans la case de fin, une fois que le directeur se demande sans doute s'il reverra Mickey dans son musée, la souris héroïque répond : « Pourquoi pas après tout ? Avec Minnie comme conseillère, j'arriverai sûrement à me passionner pour l'abstrait... Elle l'aime comme un poisson aime l'eau... (fin) » Sergio Asteriti est l'auteur de l'histoire très très concrète de ce Mickey imperméable à l'art abstrait, comme tout le monde, mais qui veut bien, pour faire plaisir à sa femme, essayer de s'en passionner comme un amateur. L'auteur du sentencieux « très abstrait », Mr Asteriti, semble avoir profité d'une enquête de Mickey pour régler ses comptes avec l'art contemporain qu'il juge visiblement incompréhensible, et donc insignifiant telles les plantes vertes garnissant ce musée étrange. Parmi les tableaux, l'on peut identifier presque clairement un Daniel Buren que Minnie adore et qui laisse Mickey totalement coi. Les gribouillis esquissés en arrière plan des dialogues des deux souris, comme pour simplement signifier le peu d'application de la graphie informelle de l'art contemporain, ressemblent souvent à s'y méprendre à des tableaux de Cy Twombly. Les sculptures qui jalonnent leur parcours semblent attribuables à un même artiste, et dans des couleurs en rupture avec la référence,

manifestement, les œuvres pastichées sont celles de Jean Arp, sculpteur. Elles sont comparables en forme, en présence et en signification aux autres végétaux en pots posés ça et là pour décorer le musée. Sur une des cases d'ailleurs, une sculpture de trois boucles jaunes est explicitement mise en relation formelle avec un cactus. Toutes ces formes courbes à trous sont jonchées sur des piédestaux de même hauteur et de même couleur que les pots de fleurs, ils érigent l'art au statut de pas grand-chose. Dans *Le Journal de Mickey*, l'art contemporain ce n'est pas grand-chose, pas grand-chose de compréhensible, et pourtant certains en dérobent des morceaux. Minnie s'interroge, pourquoi, qu'en font-ils ? Ce à quoi Mickey répond que c'est sans doute pour les revendre à des collectionneurs, car les voleurs artistiques ne savent peut-être pas exprimer grand-chose, mais s'y connaissent en calcul pécunier. Comme chacun sait, comme la critique amatrice le dit de bon cœur : l'art est une niche spéculative, une histoire de gros sous qui nous dépasse. Il suffit pour les artistes de mettre un bidule sur un machin, un vague objet sur un piédestal, un socle, de dire que c'est de l'art, et puis voilà. Bertrand Lavier, célèbre artiste français ayant d'ailleurs particulièrement travaillé la bande dessinée citée plus tôt, est justement connu pour cela, pour placer un objet au-dessus d'un autre, ce à quoi la critique au châtiment facile des amateurs peu convaincus par l'expression artistique contemporaine pourrait ajouter : et puis voilà ! L'une de ses œuvres les plus fameuses s'intitule « Brandt/Haffner » (1984) des noms commerciaux des deux objets superposés, à savoir un réfrigérateur et un coffre-fort. Le centre Pompidou, propriétaire de l'œuvre, sait nous parler de l'harmonie plastique de cette confrontation verticale parallélépipédique en éloignant cette sculpture d'un simple geste duchampien pour la rapprocher de recherches esthétiques d'un Brancusi attentif autant au socle qu'à l'objet qu'il supporte. Comme pourrait le dire un amateur-correcteur, l'installation est d'une simplicité déconcertante, et cela dans une similitude, je crois, avec la critique de la souris, avec les critiques intouchables des amateurs incrédules de l'art. Effectivement, le geste rudimentaire de Lavier entraîne une certaine simplicité mais absolument pas une absence de puissance symbolique : ce qui est élevé au rang d'œuvre d'art est un objet d'électroménager évoquant, en 1984, un confort désirable commun, posé non sur un simple socle, mais sur un piédestal métaphorique révélant le poids monétaire de ce rêve matérialiste réfrigéré. Simple et peut-être un peu trop efficace, mais en phase je pense avec la morale de ceux qui pourraient dénigrer cette œuvre : ce qui se trouve sur les piédestaux s'y trouve pour des raisons de gros sous. Le film « Intouchables » fait justement état de cette critique amatrice. Plus qu'état en fait, il s'en fait le porte-parole et comme Mickey, cela se joue au second plan, l'air de rien, alors que se forge l'histoire d'amour amicale entre les cas sociaux. Comme chez Mickey, il était une fois une pratique culturelle et peut-être artistique (la bande dessinée, le dessin animé, le cinéma), une production ayant sans doute la prétention (même cachée) de faire œuvre d'art, œuvre méritant ce

label et ses honneurs, mais une discipline qui ne veut partager le piédestal avec cet art contemporain qui se fiche du public, alors que concrètement, ces abstractions sont des chèques en blanc avec quelques petites taches rouges offerts au capitalisme bourgeois. Le riche, l'handicapé moteur, se trouve dans une sorte de galerie où il observe un tableau, tandis que son assistant, l'inculte riche de ses vraies valeurs et de son amateurisme au sens propre, de cet amateurisme immaculé qui voit de la beauté quand elle est là et non quand on lui dit qu'elle l'est, s'impatiente. Un dialogue s'instaure :

« La galeriste [à l'handicapé] – On ouvre mardi, mardi soir il est vendu.

L'inculte – Bon, on y va ? Ça fait une heure que vous êtes scotché. Faut changer de chaîne un moment.

L'handicapé [face à un tableau, en portrait, blanc sur lequel on peut voir une projection de peinture rouge, une caricature] – Beaucoup de sérénité qui se dégage de ce tableau. Même une certaine violence.

La galeriste [à l'handicapé] – Je le trouve très touchant.

L'inculte – C'est touchant des taches rouges sur un fond blanc ? Et ça coûte combien ça ?

La galeriste [toujours à l'handicapé] – Je crois qu'il est à 30 000 euros, mais je peux vérifier si vous voulez.

L'inculte – Ouais vaut mieux vérifier quand même parce que ça me paraît exagéré comme prix... [L'amateur assistant voulant châtier l'art contemporain au point de le détruire se lève pour conseiller le riche dilettante.] Vous allez quand même pas acheter cette croûte 30 000 euros ? [...] Mais le mec il a saigné du nez sur un fond blanc, il demande 30 000 euros.

L'handicapé – Dites-moi Driss à votre avis, pourquoi les gens s'intéressent à l'art ?

L'inculte – J'sais pas, c'est un business ?

L'handicapé – Non, c'est parce que c'est la seule trace de notre passage sur terre.

L'inculte – C'est des conneries ça, Philippe. Moi, pour 50 euros, j'avais chez Casto¹ et je vous la fais ma trace du passage sur terre, hein. Je vous mets même du bleu en bonus si vous voulez. [...] »

Qu'à cela ne tienne, Driss va s'y essayer à coup de gribouillis sur une toile, de projections de dripping et autres passages de rouleau avec les mêmes armes chromatiques que Mondrian, il aura lui aussi fait son chef-d'œuvre : un peu de bleu en haut comme un ciel d'enfant, du gris pour le bitume en bas, des traces jaunes et des coulures rouges un peu partout. Évidemment l'expérience ne s'arrête pas là, Philippe, le riche passionné d'art, n'en est pas moins lucide, et tous les deux, ils vont jouer les voleurs artistes, ou autrement dit peut-être les artistes tout court, en vendant à l'une des connaissances de Philippe ledit tableau pour la modique somme de 11 000 euros et ce en prétendant qu'elle est l'œuvre d'un jeune artiste émergent¹ de retour de Berlin ; l'art c'est du pipeau, "les nouveaux Ingres feraient mieux de jouer du violon parce que là on dirait qu'ils pissent dedans." À l'adresse d'un réseau de professionnels des arts plastiques, un certain Didaier Faustino

1 L'art est une petite mare dans laquelle il faut être un gros poisson qui aime l'eau comme Minnie.

proposa, comme il est habituel, un stage conventionné parmi une pluralité d'autres offres. La "petite annonce" était la suivante : « Didier Faustino propose un stage conventionné pour une durée de 1 à 6 mois. (h/f) / PARIS. Architecte et artiste, Didier Faustino travaille sur la relation entre le corps et l'espace. Son approche est multiforme, allant de l'installation à l'expérimentation, de la création d'œuvres plastiques subversives à celle d'espaces propices à l'exacerbation des sens. » Didier Faustino est un artiste qui, semble-t-il, travaille à fabriquer des objets majoritairement tridimensionnels posés dans l'espace, ayant parfois des prétentions de design au sens commun alliant esthétique et utilitarisme, et il se définit encore comme architecte, à savoir, je crois, constructeur d'espaces devenant lieux où les corps peuvent ou ne peuvent plus se mouvoir, fonction des décisions dudit architecte. Pourtant, en deux phrases, Didier Faustino a dû demander à l'un de ses stagiaires ou à un autre de ses employés (de sa "team") de définir efficacement son travail afin de le communiquer dans cette petite annonce, et ce genre d'exercice aurait pu nous donner à comprendre ce que peut être ce fameux art contemporain que beaucoup d'amateurs d'art semblent vouloir punir plutôt que corriger au su de son caractère insensé voire spoliateur. « Didier Faustino travaille à la relation entre le corps et l'espace »... effectivement, c'est l'évidence même, nul besoin de voir, ni de s'interroger pour le parier. Le mini-texte surenchérit, son travail n'a aucune forme spécifique, il est « multiforme ». Didier Faustino est un artiste d'art contemporain, il fait de tout, en allant d'un art aux prétentions subversives jusqu'à des installations "propices" à la phénoménologie. Avec une telle capacité aux discours que l'on aura nommé plus tôt putois, il semble compréhensible que permission soit donnée aux amateurs pour se moquer ou dénigrer. « Vous vous êtes toujours demandé ce qui définissait vraiment une œuvre artistique ? Vous aimeriez acquérir des éléments de réponses en suivant un artiste au travail et en participant personnellement à une réflexion sur le sujet ? Alors suivez-nous dans l'aventure "Tous pour l'art !", en ligne et à la télévision. [...] Qui ne s'est pas un jour interrogé sur la présence et la légitimité d'une œuvre dans un musée ou une collection ? Pourquoi certains travaux sont-ils plus exposés que d'autres ? Est-ce le fait du hasard, de l'arbitraire, ou un choix délibéré et motivé ? » En 2012, la chaîne spécialisée aux prétentions Grand Public et pédagogique Arte se lança dans un projet de télé-réalité artistique et plus précisément plasticienne. Cela débuta par un appel à candidature via internet afin que les artistes des pays où la chaîne s'expose puissent, en un nombre restreint d'images et de mots, donner à voir leur travail. Les internautes amateurs d'art qu'Arte voulait spécialement mêler à la sélection artistique dont elle les voit habituellement exclus, proposait de voter pour son artiste préféré parmi les 1790. En tout, 17 693 images/œuvres furent proposées, et comme on attribue des "like", des pouces levés, des smileys souriants, des étoiles ou des cœurs, Arte nous proposait d'attribuer des "diamants" à nos œuvres et à nos candidats préférés, ainsi que de laisser des commentaires. Cent

soixante d'entre eux environ furent alors sélectionnés et invités à exposer l'une de leurs œuvres, au Palais de Tokyo pour les français et dans le hall d'un hôtel branché berlinois, le Nhow Hotel, pour les allemands. Après une sélection régionale, dix artistes belges affrontèrent un jury à Bruxelles et l'un d'entre eux participa à l'émission. Durant ces expositions, des spécialistes – collectionneurs, conservateurs, curateurs, artistes reconnus et autres critiques d'art – firent office de jury face auquel il fallait que les artistes s'expliquent afin qu'il n'en reste plus que sept, les sept artistes composant la « Master class » dont la télé-réalité relata l'expérience. Passant de caricature en caricature, de manière on ne peut plus artificielle et ce jusqu'à démotiver trois des participants avant même la fin de l'émission, et avant le seul exercice artistique effectivement proposé par l'émission, à savoir monter une exposition « Tous pour l'art ! » au ZKM¹ de Karlsruhe, les « mentors » et autres jurys proposèrent d'abord aux artistes de faire leur autoportrait (car avant tout l'art est narcissique), ensuite de travailler en binôme afin de nous démontrer que cela mène au conflit improductif (car l'art est narcissique, encore), puis de réaliser une performance spectaculaire mettant spécialement le corps de l'artiste en jeu dans la rue (car si l'art est une chose, c'est le narcissisme) et enfin, de réaliser « a shocking piece of art » (car si l'art narcissique sort parfois de son autotélisme, c'est pour choquer la masse spectatorielle et peut-être re-stimuler le narcissisme des regardeurs qui, confrontés à l'ego démesuré de l'artiste, ne pourront que s'identifier en tant qu'hyper-individu). Avec assez peu de moyen, un scénario mal ficelé et des protagonistes dont la motivation s'est vite étiolée, jusqu'à une exposition quasi-confidentielle dans une petite partie du ZKM tels des étudiants en fin de cycle, Arte et « Tous pour l'art ! » ont réussi, je crois à entretenir le flou artistique, sinon à confirmer que si l'art est une histoire de réflexion, elle se joue sûrement à la surface d'une flaque dans laquelle se mirer. Peut-être par hasard, sans doute pour ses qualités, mais aussi, je crois, parce qu'elle a un nom rassurant car identifiable aux yeux du Grand Public spéculé par Arte, parmi le jury ne jugeant de pas grand-chose dans cette émission puisque personne n'y est éliminé ou que personne ne gagne rien en particulier, l'on trouve un "Picasso" en l'occurrence, Sydney Picasso, belle-fille de la star artiste d'art "moderne" de style "contemporain" (et inversement). Au début des années 10 de notre siècle, France télévisions s'est également essayé à la pédagogie pour amateurs d'art avec son magazine culturel « L'art à tout prix – Dans les coulisses du prix Marcel Duchamp ». En plus de véhiculer, rien qu'un peu, les mêmes caricatures que le projet « Tous pour l'art ! », France 2 a également fait appel à son "Picasso", Olivier Widmaier Picasso, nommé pour l'occasion de manière partielle : Olivier Picasso [l'on notera que déjà dans « Il était une fois... l'Homme » face à un tableau cubiste comme dans ces deux émissions télévisées, la signature Picasso définit sans doute l'archétype du style art contemporain mêlant

1 *Zentrum für Kunst und Medientechnologie*, ou en français, le Centre d'art et de technologie des médias.

hermétisme esthétique, intellectualisme stylistique, frasques amoureuses et financières narcissiques, et ce en prêtant le flanc à la critique amatrice la plus jouissive : "ma fille de quatre ans dessine mieux ", critique à laquelle les amateurs de Picasso répondent souvent par amateurisme que si l'on regarde ses œuvres de jeunesse, il y fait preuve de virtuosité académique : "il savait dessiner et c'est pour cela qu'il a pu se permettre de tout déconstruire"]. Au travers d'un reportage sur les cinq nominés du prix Marcel Duchamp, France 2 donne à voir l'art contemporain comme un milieu hétéroclite où l'on se retrouve dans un jeu-concours organisé par l'ADIAF, à savoir une association de collectionneurs fortunés. À tout prix, ou en tout cas à prix élevé, l'art est également une histoire de stars, de stars capricieuses, ici Wim Delvoye et Joana Vasconcelo s'exposant à grand frais, respectivement au château du Louvre et à celui de Versailles. Un récit à propos de ces expositions de châtelains constitue l'autre partie du magazine « L'art à tout prix ». À la fin de l'histoire, en 2012 par exemple, c'est le couple d'artistes Gregory Gicquel et Daniel Dewar qui remporte le prix Marcel Duchamp et, juste avant son attribution, durant l'exposition qui, évidemment, tenez-vous bien, se déroule durant la foire, la FIAC, le lieu fictif mais symbolique du commerce français de l'art contemporain, durant cette exposition donc, l'on entraperçoit la ministre de la Culture d'alors, Aurélie Filippetti, face à leur production (que par ailleurs, en tant qu'amateur aimant, je juge tout à fait à mon goût) pour le moins circonspecte. Comme le suggérait Arte, tout cela est avant tout une histoire de hasard. Pour parachever tout cela, on peut faire confiance à ceux qui se vantent d'avoir toujours « des idées d'avance ».

Avec un article intitulé « L'art pour tous » dans son TGV magazine n°174 de mai 2015, la SNCF est en train de re-retourner le slogan de la démocratisation de la culture avec lequel Arte jouait afin de nous expliquer que grâce au web, enfin, l'élitisme est balayé et les amateurs peuvent prendre leur juste place : « Longtemps réservé à une élite, le marché de l'art se démocratise grâce à l'arrivée de nouveaux acteurs, jeunes, décomplexés, et venus du Web. De quoi alimenter les fantasmes dans un milieu où des records de vente sont battus chaque année. » D'une lucidité déconcertante, l'article de Claire Lefèbre dit tout en préambule, voilà pourquoi je m'évertue à faire la critique des critiques, amatrices ici : l'art est compris comme un milieu, presque au sens mafieux du terme, duquel la majorité se fait un fantasme et, ce qui semble admis comme attirant, bien que peut-être exagéré, ce qui rend attractif et peut-être détestable le milieu de l'art aux yeux de ses amateurs est lié à l'argent, au "à tout prix" de France 2. Ainsi, décomplexés ou décomplexifiant – à savoir répondant absolument aux caricatures confuses et peu exigeantes de définition de l'art –, de nouveaux acteurs-marchands retournent les lois de la mise aux enchères où plus ça dure, plus les prix baissent (il faut donc se vendre vite sur internet), où les prix sont accessibles, où les arts visuels peuvent être achetés sans avoir été vus im-médiatement et où finalement, l'on poursuit la vieille entreprise, ayant émergée sans doute en même temps que l'art lui-même, de désacralisation de

l'œuvre d'art ; "franchement, on peut se le dire l'art ne vaut pas plus que les autres formes d'artisanat, et même parfois moins, c'est vrai, pourquoi les arts plastiques vaudraient-ils mieux que l'art culinaire ?" Un peu tout, tout et n'importe quoi, surtout pas ce que l'on trouve dans les musées et les galeries d'art, toutes les plus belles choses, tout ce qu'on aime, voilà peut-être la définition de l'art par ses amateurs. Après l'art pour tous et ses dérivés, il est une autre expression de l'art comme autotélisme : l'art pour l'art. Ce que j'essaye de définir ici, c'est que dans l'indéfinition amateuriste, les amateurs n'aiment pas l'art pour l'art au sens de l'art qui se ferait pour l'art, mais aiment l'art pour l'art comme quelqu'un qui pourrait être amoureux de l'amour. Plus qu'une discipline, plus qu'une œuvre ou un groupe d'œuvres en particulier, ce qui est aimé par la masse des amateurs, c'est le label art lui-même. C'est comme si, sur le piédestal, se trouvait le piédestal lui-même. Cet amour de l'art engage une action que je nommerais *artialisation*. Partout je vois à l'œuvre l'*artialisation*, littéralement, l'action de rendre artistique, et ce comme l'aboutissement de toute pratique. Puisqu'il semble que depuis 1997, le mot *artialisation* soit spécialement lié au concept du même nom développé par Alain Roger dans son « Court traité du paysage », il me faut le citer pour m'en détacher. D'après lui, le néologisme est attribuable à Montaigne. Pour Montaigne comme pour Alain Roger, il faut regarder côté jardin. L'*artialisation* y est alors la modification de l'environnement naturel selon des décisions artistiques : « tout paysage est un produit de l'art » (Roger). Par l'*artialisation*, le pays, ce qui se trouve devant nous et que nos yeux peuvent parcourir, devient paysage, à savoir cadrage structuré et architecturé. Le travail d'Alain Roger a spécifiquement traité des questionnements en géographie ou en "art paysager" et veut, par l'*artialisation*, affirmer que, puisque l'on ne peut faire autrement, il faut considérer que toute action dans le pays engage une *artialisation*, elle-même motivée par un art, et donc une vision du monde, des intentions, etc. Lorsque Montaigne parle d'*artialiser*, il regarde des jardins composés et totalement construits se donnant des airs de nature hasardeuse voire chaotique par endroits. Et ainsi, l'on peut comprendre ce verbe comme l'action d'avoir rejoué des principes soi-disant naturels pour réaliser un acte de métier et de technique : l'art du paysage. Je partage l'idée que lorsque l'on regarde un morceau d'environnement et que l'on affirme qu'il est beau, à tel ou tel endroit, ou totalement, c'est ainsi que l'on crée le paysage. Je crois vouloir comprendre l'*artialisation* de manière plus littérale, comme l'action de rendre art, de rendre artistique, de la même façon que, par exemple, la naturalisation (au sens non administratif du terme) est l'action de donner à comprendre une chose comme vraisemblablement fruit de la nature (et ce peu importe si cela est vrai, réel ou encore juste). L'*artialisation* est ce même procédé constructiviste visant à créer des réponses positives aux critères définissant l'artistique afin de rendre telle la chose que l'on veut représenter, transfigurer. Tous pour l'art, tous à l'abordage de l'art, à sa conquête, afin d'obtenir la labellisation et ce à tout prix et pour tous, voici

l'artialisation que je lis à l'œuvre absolument partout. En essayant de corriger, voire d'infliger une correction, aux formes culturelles légitimement, au sens normal du terme, considérées comme art, l'on se lance dans une lutte de prétendants. D'autres disciplines aimant l'art agissent directement de manière linguistique afin de transformer, par exemple pour les plus acceptées, la cuisine en art culinaire, ou encore la manucure en Nail art. L'art jusqu'au bout des ongles permet à chacun, par *artialisation*, par lutte pour la reconnaissance, au nom du goût, de transformer en art ce qu'il touche et ce qui le touche. Cela semble convenu, le tennis de table "vulgairement" appelé ping-pong est un jeu dénigré qui doit se battre pour prétendre simplement à être un sport. Eh bien, je crois que ce qui différencie le ping-pong du tennis de table se joue entre la règle 1.1 présentant la fédération française de tennis de table et celle notée 3.5.2.1, c'est-à-dire le 250^{ème} point, celui clôturant le règlement aux prétentions exhaustives de ce qui ne peut pas souffrir d'approximation, de flottement ou d'amateurisme dans ses définitions. En l'absence de définition essentielle ou fonctionnelle, comme je vais essayer de le proposer, l'on accède à l'état d'art comme suit, par enrobage terminologique, encadrement rituel et construction de domaines exclusifs accessibles par jeu de reconnaissance de pairs. C'est ainsi que, par des définitions contextuelles, par l'architecture d'un quand temporel et d'un "camp" habituel, un consommé de tomate peut être, à certains endroits, *artialisé* pour devenir art culinaire. Samedi 9 juin 2012, à l'occasion de la confrontation entre l'Allemagne et le Portugal durant le championnat d'Europe inter-national de football, Bixente Lizarazu, commentateur/consultant sportif et ancien joueur professionnel déclara face à la virtuosité déstabilisante de la Mannschaft : « D'après moi, l'Allemagne a révolutionné son jeu. C'est un jeu beaucoup plus spectaculaire, presque romantique, mais ils ont perdu le pragmatisme allemand. » Lizarazu doit connaître l'histoire du romantisme allemand, ou en tout les cas son existence, et il affirme par là une pensée historiquement attribuée à un allemand, à savoir l'esthétique selon Hegel différenciant le Beau, celui de l'expression artistique, et plus généralement de l'expression humaine (celui de l'esprit, de la vérité), du Beau naturel. Nos comportements, nous les désirons libérés de l'aliénation naturelle, nous les voulons choisis, et pour cela, nous les définissons comme à distance de singularités naturelles et s'il est un modèle, une imitation à produire, c'est dans l'art, dans l'expression humaine artificielle que l'esprit construit et choisit, qu'il faut la chercher. Ici, le jeu des allemands n'a rien d'immuable, on peut le révolutionner en se référant, non pas directement au vol d'un papillon, mais en s'inspirant, pour donner de la volubilité à son jeu, de la description synthétique d'un point de vue imagé à propos de la danse du papillon. Comme nous le dit Hegel, si l'on trouve beau le chant d'un oiseau, c'est par exemple que l'on aura perçu dans ces bruits l'imitation pour notre esprit de sentiments humains. Lorsque l'on trouve de la beauté dans la nature, c'est que l'on a fait acte d'*artialisation*, à savoir d'artificialisation. C'est d'ailleurs seulement ainsi

que l'on peut intellectualiser nos environnements, en les artificialisant, en les rendant art au sens primaire d'ars, de chose faite selon une méthode, jusqu'à de potentielles *artialisations*, activées quand des amateurs les auront jugés dignes du label artistique. En amateur, puisque ce chapitre me le permet, je pourrais dire que les discours, construits évidemment, ayant pour but de naturaliser les comportements humains n'ont pas, caricaturalement, tendance à décrire l'homme comme un animal instinctivement différent des autres, et qui donc n'aurait que faire des concepts de gentillesse, d'altruisme ou de sacrifice moralement motivé. S'il fait ceci, "naturellement", c'est qu'il en tire un profit individuel (pour faire survivre ses gènes et autres inepties naturalisantes). En amateur toujours, disons donc qu'en gros, sauf cas particuliers, comme pour "tous les animaux" l'homme est un loup pour l'homme et c'est la loi de la jungle. Ceci bien sûr est une artificialisation bien particulière laissant entendre la puissance de la création artistique qui, en plus de susciter des aspirations à l'*artialisation*, pèse de son poids en tant que modèle privilégié pour l'artificialisation. Ainsi, sans aucun appui statistique, je voudrais affirmer que nombre des animaux artificiels que nous sommes, ayant par exemple régulièrement été spectateur de héros-individus à l'accent anglais, prêts à se sacrifier corps et âme pour des inconnus, devant tout le monde, sont des Dalida en puissance : « je voudrais mourir sur scène » ; nous voudrions, ou en tout cas nous serions prêts, à mourir pour n'importe qui, tant que cela se passe sur scène. En dehors de toute explication physico-chimique, en dehors de toute logique réductrice biologique, construits par la puissance artistique et culturelle dans un agencement oxymoronique d'avec des centaines d'autres principes de vie basement individualistes et matérialistes par exemple, si c'est filmé, s'il y a du public, le sacrifice pour la veuve et l'orphelin est une chose que notre "nature" imite. Les gentils et les bons font comme ça, et voilà ce à quoi nous sommes réduits, à savoir sinon *artialiser* au moins artificialiser notre image. Si, comme dans « Intouchables », je pense, à force d'artificialisation, à force de l'entendre exprimé au travers des expressions artistiques mêmes, que l'art est la seule trace de notre passage sur Terre, alors je fais ma sélection culturelle afin de définir ce que je veux imiter et cela même Platon l'avait compris lorsqu'il voulait bannir les artistes et choisir les bons récits héroïques afin que les jeunes esprits désirent faire comme eux. En 1993, des millions de spectateurs à travers le monde occidental ont découvert Jesse interpellant avec éclat Randolph Johnson, son ami amérindien par un « Il faut sauver Willy ! ». Jesse est un jeune garçon à problèmes, il n'est pas sage, passe son temps dans les skateparks à manger des gâteaux d'anniversaire volés. Par ennui bien plus que par velléité esthétique ou encore curiosité zoologique, avec quelques autres jeunes malandrins, il se retrouve un jour à taguer l'aquarium d'une orque. Jesse se fait attraper et c'est ainsi que, bien avant la baleine tueuse, il sera sauvé. Grâce à sa lente reconstruction encadrée par un retour naturel à une cellule familiale adoptive, et surtout guidé par les sages

enseignements de Randolph, le bon sauvage acculturé qui aura su garder une belle tranche d'instincts ancestraux qu'il a soif de transmettre à la jeune génération, – on peut noter que la tribu ou l'ethnie dont est issu l'amérindien est inconnue, c'est un natif américain et c'est tout ce qu'il y a à comprendre pour entendre son caractère naturel, ou en tout cas moins artificiel que les autres – Jesse est sauvé, c'est-à-dire qu'il a repris la voie de comportements plus naturels. Jesse l'indiscipliné se prend alors d'affection et même d'amour pour l'orque du centre aquatique nommée Willy. Willy a été capturé trop vieux en dehors de toute règle que la biologie sait au sujet des orques. Le parc à thème est en déficit et le bassin de la baleine bicolore est en décrépitude. Willy, inadapté, ne collabore pas. Les propriétaires véreux, ayant sans scrupules fait capturer la bête, décident que s'il ne veut pas faire le spectacle, ils feront "jouer" les assurances en attendant délibérément à sa vie. Jesse à vent de la manigance criminelle, c'est pour cela qu'il ne reste plus qu'une seule chose à faire : sauver Willy. C'est ici que je vous passe les détails, et, à la fin de l'histoire, dans un magnifique saut qui aurait ravi le public payant du spectacle aquatique, Willy franchit la dernière barrière de roches le séparant de son océan de liberté et passe même au-dessus d'un Jesse bras tendus dans une dernière caresse euphorique. Dans un deuxième épisode, puis un troisième, Willy est à nouveau confronté à des dangers mettant en péril son milieu naturel, et Jesse est là pour lui. Dans la "vraie vie", dans ce que, par abus de langage, on appellera la nature, si l'on ne dépasse pas la fiction, on l'imite. En 2005, le 138^{ème} épisode de la série « South Park » intitulé « Sauvez Wilzy-X » est diffusé aux États-Unis. Dans la grande ville à côté de South Park, à Denver, les quatre enfants-héros assistent à un spectacle aquatique où une orque dressée ravit le public en sautant magistralement. Touché par la beauté du cétacé, Kyle, l'un des enfants, reste après le spectacle. Deux employés du parc reprennent alors le micro pour faire une blague à l'enfant, ils se font passer pour l'orque et parlent au jeune crédule. L'orque se présente, il s'appelle Wilzy-X et vient de la lune. Il n'en peut plus d'être dans ce bassin, il en est devenu malade et a besoin de rentrer chez lui. Il faut sauver Wilzy-X comme d'autres l'ont fait pour E.T. Le groupe d'enfants convaincus mettra donc toute son énergie à renvoyer l'épaulard sur la lune afin qu'il retrouve son milieu naturel. Une fois fait, l'orque aluni gît asphyxié à la surface du satellite terrestre. C'est à peu près cela qu'il se passa pour Keiko, l'orque ayant joué le rôle de Willy dans les trois premiers volets de la série cinématographique. À l'âge de deux ans, en 1979, Keiko fut capturé en Islande. En passant par plusieurs autres parcs, Keiko finit par être acheté par le Reino Adventura de Mexico, et, comme dans le film, ses conditions d'accueil sont déplorables. Dans un bassin pour dauphins trop petit, Keiko passe sept années à amuser la galerie alors qu'il est victime de problèmes de peau très importants. Sans doute pour des raisons pécuniaires, sans doute parce qu'il était disponible à bas prix, Keiko fut choisi par la Warner Bros pour jouer Willy. Une fois devenu star, et étant donné que le film n'a pas pu mentionner qu'aucun animal n'avait été exploité

pour le réaliser, des associations de défense des animaux s'intéressèrent à l'acteur jouant Willy. D'indignation en sensibilisation, la Free Willy Keiko Foundation fut créée afin d'offrir de meilleures conditions de vie à l'animal, conditions plus naturelles et ce dans le rêve de pouvoir faire comme dans le film, à savoir, sauver Keiko, comprenez, le libérer dans son milieu naturel. La Warner Bros, productrice de fictions, ne put résister au poids de ce qu'elle avait elle-même créé et dut participer financièrement au projet pour ne pas se couper de son public auquel. En Oregon, on lui construisit un beau bassin pour lui régler ses problèmes d'apnée et de peau. Qu'à cela ne tienne, la nature imite l'art, les eaux américaines ne sont pas son milieu naturel, alors un avion cargo de l'US Air Force est dépêché, et ce pour transférer Keiko de son aquarium jusqu'aux eaux islandaises. Au bout de trois ans où l'on essaye de contraindre le cétacé à quitter son enclos pour la vraie liberté, sur je ne sais quel malentendu, cela se fait. On le repère, on le surveille, il cherche à s'intégrer à des groupes d'autres mammifères marins, enfin, c'est ainsi que l'on veut l'interpréter. Et en 2002, l'on retrouve Keiko dans les eaux norvégiennes cherchant à être nourri par les hommes, près des bateaux de pêche. Ses fans le retrouvent, on nage avec lui, et vraisemblablement, d'après les spécialistes, il attrape au contact des hommes une pneumonie qui lui sera fatale. Le 12 décembre 2004, il est échoué sur une plage norvégienne. Tous les sites en son honneur précisent qu'un cairn, entendez un petit tas de pierres mimant l'amoncellement naturel tel les jardins décrit par Montaigne, marque l'emplacement où est enterré Willy, car oui, il est enterré. La nature imite l'art. « Ôtons l'or, les ornements, brisons les statues et les piliers et voici ce qui reste : quelque chose de simple, de solide et de vrai. » C'est par ces mots que le Grand Septon, le garant de l'orthodoxie religieuse du culte des sept dans la série à succès international « Game of Thrones »¹, donne à comprendre sa définition du beau véritable, de son beau hégélien qui, paradoxalement, comme il semble répandu, singe une représentation *artialisée* de la nature pure. Lorsque j'entends et je lis les "fans" encenser la série et cherchant à justifier leur amour par ses qualités intellectuelles, je comprends que d'après eux, ce jeu pour le trône – sanglant et machiavélique au sens le plus commun du terme où tout, sexe, trahison, mensonge, vérité, amour, est un outil potentiel dans la lutte pour la prise de pouvoir – est une retranscription dramatique aiguisée des mécanismes de notre société. J'entends que cela, d'après eux, fait toute l'importance culturelle de cette œuvre car elle sait mettre en image avec acuité les mécanismes de la vie politique actuelle en jeu partout et partout dissimulés, comme si leur *artialisation* faisait de « Game of Thrones » une œuvre d'art, méritant ce label car sachant de manière stupéfiante imiter la nature. Et pourtant, comment ne pas comprendre que c'est, là encore, une anecdote étayant la puissance de la production artistique qui sait donner son point de vue sur une réalité sociale que d'autres se réapproprièrent ensuite afin, par exemple, de justifier certains comportements de basse morale ; où

1 Extrait du 7^{ème} épisode de 5^{ème} saison (« Le Cadeau ») de la série TV « Game of Thrones » créée par D. Benioff et D. B. Weiss.

l'artialisation d'un tel récit se justifierait au regard de sa force de naturalisation : la nature imite l'art, allant même parfois jusqu'à se donner des airs de nature, artistiquement conceptualisée.

Une des définitions les plus "amatrices" de l'acte artistique laisse entendre que l'art imite la nature, ce qui le rendrait commun, voire universel puisque chacun y vit, soi-disant, dans cette nature. Pourtant, je crois justement que cette affirmation est le miroir de l'action de l'art sur la nature et c'est cela qui nous rend tous si friands de celui-ci, nous en sommes tous amateurs obligés tantôt admirateurs, tantôt correcteurs, tantôt inavoué, secret, pouvant même dénier à l'objet même de son amour sa puissance modélisatrice.

2. 2. 2.

Les législateurs. Sociologie de l'art et de la culture.

Un jour, un fameux jour, comme d'habitude, ne pouvant même rêver à ce qui allait m'arriver, je ne faisais rien. Pas "rien rien", mais disons que cela n'importe pas. J'attendais, assis, et c'est sans doute cela que je faisais : attendre, à l'écoute. Sur une place publique, la place publique, depuis mon banc, je perçus les voix, puis les mots, d'un groupe de quatre individus ; profil : 20-30 ans, 2 femmes et 2 hommes. C'est là qu'il se produisit un acte insignifiant, insignifiant au sens de bien trop polyvalent, de trop réduit pour en faire quoi que ce soit. Et pourtant, après avoir succinctement évoqué le mal-être de l'une de leurs connaissances communes ayant, d'après l'un des protagonistes de ma rencontre fugace, constitué une bonne raison de ne pas poursuivre plus avant une relation intime avec ledit individu, la gent féminine s'offusqua – "tu ne connais même pas son histoire" –, ce à quoi il répondit : "ce n'est pas de cela [de lui] dont elle avait besoin, je ne suis pas sociologue." Alors, validant du même coup, et son analyse, et sa remarque disciplinaire, la chef du groupe – ou plutôt celle guidant la conversation – ponctua par un : "ouais, on peut pas sauver le monde non plus." Passons sur le fatalisme résigné de la dernière proposition, cela est bien trop quotidien. Ce qui m'intéresse ici, c'est plutôt la conception de la sociologie. "Je ne suis pas sociologue" signifie dès lors "je ne suis pas qualifié, ni enclin à pratiquer une discipline consistant à comprendre pour aider, voire soigner le mal-être d'un autre individu". Cela sonne presque comme une anti-définition de la sociologie qui aurait affaire avec un individu et non plus avec un ou plusieurs groupes d'individus constitués en société, ce qui est justement, ou plutôt nominalement, la charge, le sujet qu'a choisi le sociologue. Sans doute influencé par un mouvement de naturalisation bien commun et même quasi omniprésent (d'après ma lecture sociologique), il semble répandu – bien au-delà de l'observation ponctuelle, littéralement anecdotique – de confondre sociologie et psychologie ; l'anti-définition de la sociologie comme ayant affaire avec un individu s'appliquerait bien plutôt à la psychologie. Ivan Pavlov, son histoire de chien et de réflexe conditionné sont peut-être l'incarnation de cette confusion, qui n'est autre qu'une fusion "des plus logiques" dans un mode de pensée réductionniste commun où tout est naturel et donc essentiellement nivelé : fusion de la psychologie déterministe et de la sociologie de même nature. Si l'on considère que les preuves scientifiques nous révèlent le *réalisme*, la nature des mécanismes psychologiques – à l'échelle de l'esprit d'un individu donc –, à l'échelle d'une communauté d'esprit mue en société – pour la sociologie donc –, les mécanismes de normalisation, les conditionnements que cette société aura produits sur un esprit seront répliqués, applicables et donc observables comme partagés. Le behaviorisme – ou, francisé, le comportementalisme –, qui est souvent ce à quoi est réduite la psychologie, se dit observer les comportements individuels

déterminés par l'environnement contextuel (histoire, milieu social, culture) ; de là les séries TV telles « Mentalist ». L'expérience de Milgram, celle de Asch ou celle de Pavlov sont-elles de la sociologie ou de la psychologie ? Lorsque la sociologie voit les facteurs qu'elle étudie comme déterminants, la fusion s'opère et les sociétés ne sont plus qu'une addition d'esprits statistiquement plus ou moins sensibles, plus ou moins conditionnés. Au sujet de groupes sociaux, lors de l'observation de pratiques dites sociales, l'on parle alors aisément par exemple de "la psychologie des consommateurs". Auguste Comte, le positiviste "concepteur" du nom sociologie, parlait de « physique sociale », et en publicité comme à "l'université étasunienne" (ce qui va souvent de paire) on parle de « psychologie sociale ». Enfin, au sein de la vieille université française réfractaire aux innovations lucides des déterministes anglo-saxons, l'on rencontre – avec la même puissance et méthode scientifique que celle dont j'ai fait preuve dans la première anecdote – une grande majorité d'étudiants en troisième année de licence de sociologie affirmant vouloir en faire parce qu'ils aiment parler avec et comprendre les gens, ou simplement pour mieux le faire [mais cela ne valait sans doute qu'à un endroit précis, dans une promotion particulière, à une époque spéciale]. L'on fait de la sociologie, ou bien l'on a fait de cette discipline, une pratique quasi médico-socio-économique, à la manière dont travaille une association d'actions solidaires faisant "du social".

En 2014, Jean-Michel Ribes réalisa un film appelé « Brèves de comptoir » du même nom et principe qu'une séquence déjà présente dans « Palace » (cité plus tôt) et d'une "série" de pièces de théâtre. Fictif sans doute en partie, fictionnel comme j'essaye de le pratiquer et, à n'en pas douter, en grande partie fait de choses entendues, « Brèves de comptoir » est une compilation mise en scène d'aphorismes recueillis par l'auteur. Depuis "Moi l'avenir, je préférerais celui d'avant." jusqu'à "Je suis pas emmerdante, je vote comme les sondages." en passant par "Ce qui compte c'est la beauté intérieure, comme les tomates farcies.", ces micro-pensées sentencieuses, presque prophétiques, et en tout cas pleines de sagesse populaire pour le réalisateur, balayent largement ce que l'imprécision nommerait le spectre de la vie. Comme dans son autre film « Musée haut, musée bas », l'homme d'art et de culture, Ribes, laisse également entendre les caricatures critiques des amateurs dont j'ai essayé de vous faire l'exposition dans le chapitre précédent : "De toute façon, l'art, c'est contemporain même pas une semaine." Dans le passage du film traversant le racisme conditionné des petites gens pas méchants, Ribes fait parler le patron du bistrot en disant "On sert toujours les étrangers. Je ne dis pas qu'on les sert en premier, mais on les sert ; on n'est pas des sociologues." À n'en pas douter, c'est la confusion ou le lapsus qui aura fait entendre un jour à Ribes, dans je ne sais quel bistrot, cette phrase, comme je l'ai entendue moi-même depuis mon banc. Cette expérience de choses vues ou choses entendues doit d'abord me permettre de réaffirmer ma méthode de recherche et d'oser la qualifier de sociologie. Avec d'autres finalités que le réalisateur, je partage le même sujet, à savoir les

représentations sociales, ou autrement dit, les symboles partagés et pratiqués par un ensemble d'individus dans un contexte particulier ; ici particulièrement au sujet de l'art et de la culture. Comme vous le lisez depuis maintenant quelques pages, je fais l'éloge, un peu lourd peut-être, de la critique et mon ton parfois sarcastique peut être confondu avec la définition que j'ai dite réduite de la critique. Je veux donc penser ma pratique comme de la sociologie critique. Je lis dans la sociologie dite (académiquement) critique bien trop de déterminisme social. Pour m'en différencier et pour donner à comprendre un peu plus ma démarche, je nommerais cela sociologie diacritique. L'avant-propos l'annonçait déjà, le cynisme diacritique est la pratique du dialogue à laquelle j'aspire. Je vois principalement ce dialogue comme l'agencement différé de différentes expressions magistrales de pensées. Je remettrais plus tard en question le statut de maître qui en est l'origine et voudrais dire ici que les aphorismes contés par Ribes sont, à mon sens, de brèves pensées exposées magistralement. Dans un dialogue critique, je ne considère les pensées relevées ici que comme magistrales au sens particulier d'exposées totalement. Je pense comme complètes les pensées que je réifie et ne voudrais pas préférer, comme un bon sociologue, m'en remettre à l'étude psychologique de la personne l'ayant écrite, prononcée, exposée. La sociologie qui en découle n'est alors rien d'autre qu'une "longue de comptoir" n'ayant aucunement la prétention de comprendre la psychologie des personnes citées, mais seulement la représentation symbolique partielle des pensées objetisées et manipulées pour faire corps social. Mon objet-agrégat présent ne sait même pas avoir un seul nom puisqu'on le nomme "art et culture", comme dans cette discipline particulière de la sociologie académique. En tant qu'approche sociologique diacritique, si l'indéfinition de ce milieu, couplée à son statut social valorisateur, fait de "l'art et de la culture" une chose dont chacun s'occupe, à savoir dont chacun a une définition sans que sa légitimité soit absolument contestée, les spécialistes de cela – les sociologues de l'art et de la culture – ne peuvent dans ce texte n'être considérés que comme une partie particulière du public. Le public, c'est comme cela qu'on appelle ses spectateurs, ses consommateurs, ses destinataires et cela dit bien le rayonnement et l'adresse de cette chose non spécialisée : "l'art et la culture" est publique. En tant que publique, il est social, les sociologues en ont donc quelque chose à dire, mais pas avec plus d'importance que le blog particulier de n'importe quel spectateur d'ici ou d'ailleurs. Partie particulière tout de même donc, les sociologues de l'art et de la culture sont considérés dans ce chapitre comme ceux qui disent et écrivent particulièrement à ses sujets depuis des études aux méthodologies diverses mais définissant leur sujet comme l'observation des comportements sociaux, des comportements de groupes d'individus, en relation avec l'art et la culture. Conséquemment, des littérateurs, des chroniqueurs, ou même des philosophes non intentionnellement présentés comme sociologues le seront ici. La brève de comptoir de Ribes à propos des sociologues supposés racistes est peut-être alors

une bonne définition de la sociologie qui, en dehors de l'idiotie de la répartition des êtres humains en fonction de races biologiquement spéculées, procède symboliquement par racisme au sens "très généraliste" de ségrégation, de partition. La production du sociologue est une catégorisation, une catégorisation d'objets résultant elle-même d'une catégorisation de critères permettant cette catégorisation. Le sociologue classe et souvent – même s'il s'en défend – hiérarchise ; en tous les cas, il distingue, partage, empêche les confusions et en ce cas précis, c'est ainsi que je veux la lire et la pratiquer. "De toute façon, si tu votes à droite ou si tu votes à gauche, c'est la même chose, alors autant voter à droite." Voilà une brève de comptoir qui laisse justement entendre une indistinction bien répandue. Pourtant, dans la plupart des régimes républicains démocratiques (monarchie parlementaire comprise), cette distinction bipartite existe. Nul besoin de se plonger profondément dans l'histoire pour connaître son origine. Avec des spécificités nationales systématiques, toutes ces distinctions ont pour origine convenue unanimement les assemblées françaises révolutionnaires de la fin du 18^{ème} siècle. Il faut bien noter tout de suite que cette distinction Droite/Gauche à laquelle il faut ajouter le Centre, cette distinction idéologique spatialisée, constitue des partitions inconciliables qui ne doivent pas être confondues par recouvrement avec la distinction nominale des parties politiques : en 2015, en France, les Républicains ne sont pas la Droite et les Socialistes la Gauche. Il en va de même pour les Chrétiens Démocrates allemands qui ne sont pas la Droite et Die Linke qui n'est pas la Gauche malgré sa traduction littérale. Plus parlant encore, aux États-Unis, les Républicains ne sont pas la Droite et les Démocrates la Gauche. Il existe des politiques et des idées politiques de Gauche aux États-Unis, mais les deux grands partis politiques gouvernant l'État fédéral, bien que n'étant pas la Droite, en sont plutôt tous deux. Et cette diversité de droites vaut pour bien d'autres nations citées ou non. Cette précision faite, tout en ne pouvant ignorer, à fortiori en France, l'origine de cette appellation Droite/Gauche, l'on peut entendre à la fois des hommes politiques se dire de Droite et des citoyens déclarer l'indistinction des deux positionnements. Après la Révolution française, dès 1789, les députés du nouveau régime en construction formèrent une assemblée de forme hémicyclique se présentant face à un président dirigeant les débats. L'histoire raconte que, par habitude sociale, par symbolique anatomique, la droite, la main droite de celui qui préside, désignait les places privilégiées, les places de haut rang réservées à l'aristocratie et au clergé dirigeant ; la droite étant la droiture, l'intégrité donc, la dextérité, la meilleure place à côté de Dieu, tandis que la gauche est tout simplement maladroite. Dès lors, par habitude, les tenants du pouvoir pré-révolutionnaire s'installèrent à droite face au présidé de l'Assemblée. À droite de l'hémicycle français, modèle des autres, s'installèrent les députés favorables au veto pour le roi, opposés à sa destitution, ou encore tout simplement contre-révolutionnaires, et plus généralement donc, royalistes. Durant la Restauration, ce

sont les députés toujours royalistes, toujours contre-révolutionnaires, qui s'installèrent à droite, et plus tard encore, Hugo – dont on a déjà parlé – siégeait à droite car il voulait supporter Louis-Philippe et son emprise individuelle sur l'État. Sans aucune ambiguïté historique donc, l'on trouve à la droite du parlement républicain français, ni plus ni moins que les anti-républicains. Et, sans aucune comparaison idéologique, mais simplement pour donner à comprendre l'absurdité d'une telle revendication de la part de républicains aujourd'hui, la plupart des députés de Droite siégeaient à l'assemblée comme les partis anti-européens siègent au parlement européen de nos jours. L'instauration du septennat même serait une idée des royalistes considérant que ce temps était suffisamment long pour que le pouvoir installé y soit installé définitivement. Sachant sans doute que cette histoire est bien connue, et spéculant qu'il en va de même chez les fameux hommes politiques, un certain Albert Thibaudet inventa le terme *sinistrisme* pour désigner la tendance des partis politiques à se revendiquer plus de Gauche (du latin *sinister*, gauche) et surtout, moins de Droite qu'ils ne le sont, allant jusqu'à éviter toute évocation du mot Droite afin d'essayer de se départir de l'héritage royaliste du terme¹. Peut-être qu'effectivement, le pilier de comptoir cité par Ribes avait raison, tous les partis politiques ont pris un virage sinistre vers le sombre, le funeste, le terrifiant, vers là où le soleil se couche, et dès lors, dans une confusion totale, ceux qui auront choisi de se dire de Droite sans s'étiqueter ainsi, ceux qui se veulent héritiers des conservateurs et des royalistes, se nomment, comme en Espagne, le Parti populaire, comme si ceux désirant un seul homme pour guider tout un peuple, ceux désirant cette anti-définition de la démocratie, se sentaient plus proches du peuple que n'importe qui. Les citations de Ribes vont d'ailleurs en ce sens, comme on les a tous probablement déjà entendues : "Une bonne tyrannie, c'est ça qu'il nous faudrait ; au moins là, il n'y a pas de politique." Dans les parlements hémicycliques, la Gauche, la Droite et le Centre sont réconciliés et cherchent le consensus. Au milieu du 19^{ème} siècle, David Strauss, un historien et aussi théologien (croyant en Jésus et contestant certes l'église de son époque, mais croyant tout de même) classe les philosophes post-hégéliens suivant la partition spatiale du parlement français. Les post-hégéliens de Droite y seraient les conservateurs du système hégélien, défenseurs privilégiés de la spiritualité, voire de la religiosité de Hegel ; les post-hégéliens de Gauche seront ceux inspirés par ce qu'ils auront lu de progressiste dans la pensée du maître tout en faisant la critique de la religion ; et au Centre, l'on trouverait les autres, modérés, sinon synthétiques. Cette matérialisation des confrontations idéologiques en hémicycle tripartite me semble finalement convenir très bien à la pensée hégélienne. Nous avons tous eu affaire à la méthodologie hégélienne – qui, chez lui, n'est pas construction mais nature de l'esprit humain – lors des dissertations scolaires de philosophie. En effet, le plan normal de celles-ci se fait en trois temps : thèse, antithèse, synthèse. Si la

1 En France, entre 1974 et 2012, aucun parti politique n'est étiqueté de droite aux élections présidentielles, sauf celui de Le Pen en 1974.

Droite était la thèse conservatrice, la Gauche viendrait contester par antithèse sa souveraineté et après l'observation hégélienne du passage du néant dans l'être et de l'être dans le néant, la synthèse centriste serait la plus juste, la plus intelligente des réponses. La dialectique hégélienne cherche le dépassement des simples contradictions dans la synthèse réconciliatrice, elle dissout dans l'unité des contraires. Hegel n'utilise jamais les trois vocables que la scolarité a choisis pour définir sa dialectique. Il opta plutôt pour le terme spécifiquement allemand et qu'il sait déjà comme tel lorsqu'il le choisit (car ce terme est pour lui la manifestation de la qualité spéculative de la langue allemande) : *Aufhebung*. La traduction de ce concept prêta et prête toujours à débat. Issu du verbe *aufheben*, il peut signifier autant conserver qu'abroger, ramasser qu'abolir ; il n'est pas ou bien cela, ou bien l'inverse, le *Aufhebung* est plutôt pour moi, littéralement, l'annulation, le fait de rendre nul, d'anéantir les contradictions. D'abord dans sa « Phénoménologie de l'esprit », puis dans toutes ses autres conceptualisations historiques, Hegel, le philosophe de l'histoire, décrira cette dernière comme en marche, ou plutôt c'est ainsi que l'on comprendra sa théorie résumée par la formule "la fin de l'histoire" ou "le sens de l'histoire". Sans doute en partie sous l'influence officielle de la Prusse, mais surtout car cette définition d'Hegel comme le philosophe de l'histoire ne pouvait qu'inspirer toute la philosophie post-théiste contextuelle voire actuelle du 20^{ème} siècle, bien que peu connu par le Grand Public en dehors de sa "méthode pour annales de bac", Hegel est pour "la philosophie après lui" ce que Duchamp est pour l'art contemporain post-duchampien. Toute philosophie universitaire continentale¹ semble positionnée vis-à-vis du système hégélien et sera potentiellement comprise comme post-hégélienne, quand bien même elle serait, comme chez Marx, son opposée révolutionnaire. À n'en pas douter, la sagesse réconciliatrice dont fait preuve sa philosophie y est pour beaucoup. Bien après le classement de Strauss, entre les progressistes de Gauche se réclamant d'Hegel, poussés par le mouvement historique infini vers la liberté individuelle de droit que les États chercheraient à garantir pour chacun, jusqu'à l'antithèse de Droite comprenant la fin de l'histoire comme sa clôture, en passant par les post-hégéliens du Centre qui, synthétiques, annulent les contradictions – et qui en cela sont peut-être les plus hégéliens des post-hégéliens –, l'on peut se servir du système historique hégélien comme héritage de presque tout et son contraire et c'est bien en cela que le consensuel parlement à domination centriste est une bonne image hégélienne. En sociologie de l'art et de la culture, ce mouvement d'annulation, d'indistinction post-hégélien où règne le centrisme synthétique semble aussi être de mise et c'est donc par cette image hémicyclique que je voudrais faire la sociologie de cette sociologie ; son partage. Mimant une pratique parlementaire, en trois interventions, tels des rapporteurs de leur groupe, trois personnages fictionnels s'exprimeront en tant que post-hégéliens

1 De tradition romano-germanique, c'est depuis leur opposée analytique et ses aspirations géopolitiques anglo-saxonnes que de "vieilles" philosophies synthétiques et idéalistes d'Europe continentale sont nommées ainsi.

de Gauche, de Droite et du Centre en sociologie de l'art et de la culture. Comme la mise en scène des brèves de comptoir, comme celle de mes anecdotes, les citations des auteurs choisis ainsi que le rapport interprétatif de leurs écrits seront agencés dans la prise de parole d'un personnage inventé incarnant une synthèse de son groupe n'existant pas, lui-même, en dehors de ce texte. Pour plus de compréhension, ces trois personnages auront le nom symbolique d'un membre représentant de chacun des groupes. Ainsi Jacques Rancière sera le rapporteur de Gauche, Philippe Muray celui de Droite et Nelson Goodman le post-hégélien du Centre. L'ambiguïté est sans doute impossible mais il me faut l'écrire : en aucun cas ces personnages sont les auteurs du même nom. La pensée de ces auteurs existera de la même manière que les autres, par citations et rapports interprétatifs forcément résumés ; jamais les auteurs portant ces mêmes noms ne se sont fait les rapporteurs de tels groupes, ils n'en sont que les allégories.

[Dans une situation fictive, un personnage – fictif donc lui aussi – énoncera pour chaque groupe, sous la forme d'un rapport, une tentative interprétative synthétique de pensée dominante d'après moi au sein de la sociologie de l'art et de la culture. L'énoncé de ces lois de législateurs n'ayant d'autre pouvoir que le fait d'éditer des lois de principe ne sont en rien des prétentions au résumé de la pensée des auteurs cités. Ces auteurs d'ailleurs ne disent pas tous faire de la sociologie et sont parfois esthéticiens, philosophes, littérateurs, etc. Ils sont regroupés dans ces rapports fictionnels car ils entretiennent d'après moi, au moins dans les parcelles de thèse que j'interprète, un rapport avec la définition de l'art et de la culture comme agissant dans, sur, avec ou par rapport à la société. Leur définition est alors, selon moi, mise en rapport avec la place du spectateur et en cela, ils font acte dans leurs travaux aux dimensions dépassant de loin les quelques extraits desquels je m'occupe de sociologie de l'art et de la culture. Avec tant de prétention à la fiction, l'on pourrait se demander pourquoi je m'évertue à citer des auteurs et leurs livres, ou encore pourquoi je fais parler un personnage principal de manière totalement inventée. Ni plus ni moins qu'ailleurs dans ce texte, j'essaye de créer une pensée singulière. En tous les cas, si l'on ne veut accorder à mon texte le statut de création, je trahis ici (comme toujours) la pensée de ceux que je cite. Seulement je les cite et crois essayer de donner à comprendre l'interprétation que j'ai de leur pensée, de leurs productions, et ne les choisis pas au hasard, sans rapport avec eux. Donner à ma mise en relation des thèses sociologiques des allures de récit fictionnel est pour moi la manifestation de l'acte de sociologie, à savoir dramatiser, mettre en action des échantillonnages de réalité par l'interprétation. Ainsi, ce qui va être écrit n'a rien à voir avec les livres et les auteurs cités, et tout à voir en même temps. D'après mes interprétations dramatiques, les personnages nommés ainsi permettent d'identifier des caractères exemplaires de cet acte sociologique de l'art et de la culture.]

Les post-hégéliens de Gauche. La thèse : Avant la fin de l'art.

[Notre Rancière s'avance à la tribune pour exprimer la thèse de la sociologie de l'art et de la culture d'après lui, d'après eux, et annonce d'un ton littéralement sinistre – car de Gauche – mais aussi étrangement sentencieux et enthousiaste. Voici son rapport.]

"« Ce qui abrutit le peuple, ce n'est pas le défaut d'instruction, mais la croyance en l'infériorité de son intelligence. »¹ Je l'ai déclaré dans « Le Maître ignorant », et cela vaut pour l'acte de sociologie de l'art et de la culture même. Il faut rejeter toute détermination sociologique, sinon la penser négativement. Notre parti croit à l'égalité des intelligences et ce principe déclare nul le rôle du sociologue comme révélateur. Nous voulons déconstruire les rapports de domination, et si le sociologue était le révélateur des dominations, il participerait à construire ce rapport entre celui qui sait, lui, en l'occurrence, et une partie de son objet d'étude, le destinataire de l'art et de la culture, à savoir le public ignorant ces rapports. Je rappelle ici ce qu'Alain Badiou déclarait dans son « Manifeste de l'affirmationnisme » : « Nous affirmons qu'il faut abandonner toutes les spéculations sociologiques et institutionnelles sur le public des arts. La sociologie même critique, n'est jamais que l'auxiliaire de la démocratie d'Occident. L'art n'a pas à se soucier de sa clientèle. Il est inflexiblement pour tous, et cette adresse n'a aucune signification empirique. »² À l'instar de la sociologie qui se donne à lire, l'art qui s'expose au public ne doit pas agir comme révélateur. De nombreux artistes d'aujourd'hui renouent avec une vocation politique qu'on croyait oubliée et se proposent de dévoiler les formes de la domination. Mais, en voulant jouer un tel rôle, ils restent redevables de toute une tradition réactionnaire : le spectateur, aveugle, aurait besoin qu'on l'aide à ouvrir les yeux sur le monde. Ce à quoi nous aspirons, c'est un art de la capacité, un art qui pense ses spectateurs capables. Olivier Neveux nous rappelle que l'identification même du théâtre dit politique se fait habituellement par son action de conscientisation du spectateur. Il milite lui pour qu'un déplacement s'opère car la valeur politique du théâtre, et donc de l'art, ne doit pas résider, ou pas seulement, et sans doute pas principalement, dans les effets programmés et recherchés par ce théâtre ayant un message politique. Olivier Neveux remarque que les effets politiques du théâtre sont indécidables, et de cela, il faut s'en réjouir en y reconnaissant la preuve d'une impossible sujétion totale, d'une liberté première de, par et chez tout spectateur. L'articulation nouvelle proposée entre théâtre et politique, basée sur « la capacité égale de chaque spectateur à faire usage de ce qui lui est présenté »³, renverse alors la perspective au profit d'une politique de l'œuvre plutôt que d'une politique des effets dont les spectateurs sont l'enjeu et la cible. « En quelque sorte, il s'agit de refuser

1 Rancière « Le maître ignorant », p. 68.

2 Badiou, « Troisième esquisse d'un manifeste de l'affirmationnisme », pp. 95-105.

3 Neveux, « Politiques du spectateur », p. 203.

l'alternative qui soutient que le théâtre politique est politique soit par les effets (plus ou moins) anticipés qu'il produit – la transmission d'un savoir, l'éveil à une sensibilité, la découverte d'une réalité –, soit par la rupture que son dispositif promet avec l'ordre des choses culturelles. Entre le didactisme et le formalisme, entre la réduction de la politique à la pédagogie et la dilution de la politique dans l'esthétique, il s'agirait de faire valoir la possibilité d'autre chose : un théâtre politique où la politique serait politique. » L'hypothèse de son ouvrage « Politiques du spectateur » est qu'au théâtre, ce qui est politique, en dernière instance, « est la conception implicite ou explicite, spontanée ou théorisée, que le spectacle porte de son spectateur, le « spectateur » qu'il construit (ou non) et le rapport qu'il entend nouer avec lui. »¹ Olivier Neveux remet en question l'évidence du théâtre politique, son didactisme ou l'idée « que la monstration dramatisée d'une capacité rend capable »², il conteste « le fétichisme de la prise de conscience »³. Lorsqu'il écrit « Une politique de pur soleil » à propos d'« Hypérion » d'Hölderlin, il écrit en fait surtout à propos de la mise en scène par Marie-José Malis, et même à propos du théâtre proposé par la metteur en scène. Le texte d'Hypérion pourrait prêter le flanc à un jugement le renvoyant au fétichisme de la conscientisation : l'on voit sur scène Hypérion capable, capable de se questionner sur son identité nationale, capable de se réunir en vu d'une révolution, et par là user des évidences de l'art politique. Olivier Neveux a défendu l'« Hypérion » de Marie-José Malis, tant décrié et hué à Avignon en 2014 et un peu partout ensuite par la majorité de son public désertant les salles de sa représentation justement car, évidemment, il n'est pas question pour lui d'être en phase avec les messages parfois nationalement douteux d'Hölderlin ou d'Hypérion le grec face à l'envahisseur ottoman. Certes, Olivier Neveux cite dans son article de longs passages du texte d'Holderlin à propos de son message adressé à la jeunesse et au sentiment de jeunesse devant être mu par des espoirs de révolution. Mais ce qu'il y a de politique pour nous est avant la fin de l'art, avant ce que le morceau d'art représenté voudrait exprimer. C'est le moment de théâtre qu'a proposé Marie-José Malis que défend et propose notre parti. Prendre le temps, à l'inverse révolutionnaire d'un théâtre de divertissement facile et court, s'engager dans un projet politique local depuis sa prise de direction du centre d'art dramatique d'Aubervilliers, c'est le théâtre même qui est politique : un homme s'avance sur scène, il parle, et cela engage une réponse d'un autre. Olivier Neveux rappelle les déclarations éthiques de la metteur en scène : « Je pratique un théâtre de la pensée. »⁴ En tant que post-hégélien de Gauche, comme l'était Marx, en citant alors Jacques D'Hondt et son « Une amitié et ses énigmes, Hegel et Hölderlin », il affirme qu'Hypérion ne veut pas se résigner à l'analyse hégélienne de la réalité et veut plutôt rêver de quelque chose de radicalement autre. Dans la mise

1 "Au même endroit", p. 8.

2 "Au même endroit", p. 131.

3 "Au même endroit", p. 145.

4 Neveux, « Une politique de pur soleil » dans la revue Théâtre/Public (n°216), p. 15.

en scène de la directrice de la Commune, il ne voit aucune tentative didactique de transporter « le texte au cœur d'une quelconque actualité » ; il n'est pas question de prendre par la main le spectateur pour lui montrer les échos que le texte romantique peut avoir avec notre époque contemporaine. Hölderlin a adopté la distance géographique en plaçant son histoire en Grèce, avec cette même volonté de distance, l'adaptation de Marie-José Malis et Judith Balso ne met pas en jeu l'histoire dans notre temps [il est admirable de confronter cette analyse d'Olivier Neveux à la photographie surplombant son texte dans la revue où l'on voit six acteurs, littéralement surlignés, au-dessus des têtes desquelles une ligne typographique logotypée flotte et voir que cette ligne n'est autre que la répétition de la marque Coca-Cola dans un design des plus actuels. À croire que nous n'avons pas vu la même pièce car pour moi, de manière très forcée, très explicite, l'histoire est recontextualisée dans notre monde contemporain, dans notre actualité, et sans doute même dans la Grèce en pleine crise économique, de l'année de la création de la mise en scène]. « L'enjeu n'est pas tant d'être polémique avec l'actualité, comme tout un théâtre s'y essaye – qu'il en dénonce la manipulation ou l'ordonnancement –, que de réfuter la fécondité politique de cette catégorie. » Olivier Neveux cite alors Alain Badiou et sa « Troisième esquisse d'un manifeste de l'affirmationnisme » : « la fin de l'art, de la métaphysique, de la représentation, de l'imitation, de la transcendance, de l'œuvre, de l'esprit : assez ! Déclarons d'un seul coup la Fin de toutes les fins, le commencement possible de tout ce qui est comme de tout ce qui fut et sera. » Fin de toutes fins, même de la fin finalisée, la seule fin du spectacle « Hypérion », en plus de l'entrain qu'apporterait le texte d'Hölderlin adressé à la jeunesse comme à la jeunesse de l'esprit, comme une politique de pur soleil, comme une politique d'énergie, serait à comprendre comme l'« invit[ation] à la contemplation de corps qui écoutent comme on ne sait peut-être que rarement écouter, concentrés et requis, sur qui la pensée fait effet – épuise et bouleverse, interroge et saisit, au bord des larmes, dans le tremblement. » ; « Hypérion engage [...] à découvrir l'immensité inexplorée de la vie sensible [...]. » Voilà l'art avant la fin de l'art que voit Olivier Neveux dans l'« Hypérion » de Marie-José Malis, presque aux mots près, « le partage du sensible » comme je l'écrivais. L'auteur de l'art de la capacité, Olivier Neveux, rappelle combien les critiques insensibles ont attaqué le spectacle à propos de l'ennui. En citant Jean-Marie Straub, Olivier Neveux déclare : « chacun est responsable de son ennui », et plus loin « la réponse est abrupte : l'ennui est la conséquence d'un choix, celui de qui s'ennuie. »¹ Pour comprendre cela, dans ce même article, Olivier Neveux cite Marie-José Malis s'exprimant à l'occasion d'une table ronde à laquelle il était présent : « [...] j'aime énormément les moments où le spectacle s'en va, où la salle prend le dessus où est rendu tangible ce que l'expérience a d'inactuel : qu'elle n'est pas immédiatement contemporaine, que l'ennui et le décrochage peuvent circuler... »² Oui, nous

1 "Au même endroit", p. 20.

2 "Au même endroit", p. 21.

déclarons avant la fin de l'art à Gauche, dans cet hémicycle réconciliateur de la sociologie de l'art et de la culture, que finalement, l'art n'est pas l'expression singulière d'un auteur ou d'un metteur en scène exposée à des individus formant un public afin de créer avec chacun d'entre eux potentiellement un dialogue, non l'art n'est que la construction de moments de rencontre, de partage sensible ne dépendant presque que d'une chose : le choix du spectateur. L'art ne produit que des images pensives et l'ennui, la non-expression, la non-finalité de l'objet exposé peut rendre cet ennui dense, ardu selon les termes d'Olivier Neveux, peu importe finalement ce qui est exposé, une tache pourrait suffire, une image pensive, un théâtre de la pensée, c'est au spectateur de choisir de penser à ce moment-là. Notre art est un art de la construction de contextes-prétextes. À cette même table ronde, Marie-José Malis a déclaré – comme lors des ateliers de la pensée à Avignon en 2014 – que chez elle, dans son théâtre, « la salle est éclairée, mais ce n'est pas tant pour solliciter la participation que pour montrer qu'il y a un contenant commun qui est le théâtre [...]. » Le théâtre, l'exposition de peinture ou la représentation dansée n'est qu'une mise en commun d'individus sensibles, physiquement, au même endroit. Notre art avant sa fin contredit comme Badiou l'écrit rappelé par Olivier Neveux de « la démocratie occidentale, en effet, [qui] est circulation et communication. L'art vrai est donc ce qui interrompt la circulation, et ce qui ne communique rien. Immobile et incommunicable, voilà l'art dont nous avons besoin [...]. » Il est aisé de comprendre à quel point la communication est un danger, alors de peur de s'y laisser prendre, de se laisser aller à la simplicité des panneaux d'indication et du prêt-à-penser unidimensionnel, nous désirons un art qui n'exprime rien, qui parle mais qui ne dit rien intentionnellement de ce dont il parle, voilà notre principe de précaution. L'auteur de l'article que je vous rapporte ici regrette à la fin de son texte que « ce ne seront pas ces points qui seront, hélas, discutés à sa création, comme si le scandale provenait moins de ce qui était pensé que de son exigent exercice ». Il écrit que ce n'est pas ce qui est pensé dans la pièce, en particulier dans le texte d'Hölderlin, dont Marie-José Malis se fait le porte-voix, que le déferlement « de boue » des critiques insensibles aura emporté. Olivier Neveux nous dit bien que l'on aurait pu « contester le modèle d'une "nouvelle église" » que le texte romantique désire. Bien sûr Olivier Neveux ne déclare aucun accord idéologique avec le mysticisme jeuniste et nationaliste du texte d'Hölderlin. Il se garde aussi de dire quelque chose à propos de ce qui pourrait passer pour une confusion raciste de la scénographie choisie par Marie-José Malis offrant une confusion entre la Turquie perse et le monde arabe de par la langue choisie pour écrire certaines des devantures. Il regrette que les critiques n'aient pas été faites à ce propos [et c'est bien de cela dont moi, auteur de cette thèse, j'ai essayé de vous parler pour prendre mes distances critiques avec ce projet politique] mais lui non plus n'en dit rien car sa déclaration manifeste pour l'art se situe avant sa fin. C'est au mot près effectivement l'exercice de la chose, la propédeutique, ou même la

propédeutique de la propédeutique, que constitue le moment qui nous importe. Une « image pensive », c'est cela que j'ai moi-même proposé afin de rendre possible le partage du sensible pour le spectateur émancipé. « Une image pensive, c'est une image qui ne livre pas son sens. »¹ « Une image n'est pas censée penser. Elle est censée être seulement objet de pensée. Une image pensive, c'est alors une image qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu'il la lie à un objet déterminé. La pensivité désignerait ainsi un état indéterminé entre l'actif et le passif. »² L'artiste et l'art ne doivent pas chercher à dénoncer pour sauver par la conscientisation les masses dans un triomphe du vrai sur l'illusoire, car si un artiste ou un sociologue ne remplit pas sa fonction de maître ignorant, il risque dès lors d'introduire une séparation empêchant, par la hiérarchisation entre sachants et peuple, le partage du sensible. Le partage du sensible est une scène pour hommes égaux dans une société inégale. Les images de l'art en tant que politiques ne doivent pas être descriptibles ni réductibles à un sens. En cela l'artiste ne révèle aucun sens caché mais propose seulement une image pensive flottant entre différentes fonctions. Le spectateur, émancipé, est capable d'une distance esthétique, et pour sortir des réflexes liés à la condition de spectateur, puisque capable de regarder des images pensives, l'art ne doit pas proposer autre chose. Jean-Pierre Esquenazi nous l'a donné à comprendre dans sa « Sociologie des publics » : l'œuvre d'art est une construction, un processus qui résulte de l'interaction entre la production de l'artiste et ses publics. C'est le public qui fait l'œuvre par le jeu d'interprétations multiples. Dans l'esthétique classique, l'on recherche dans l'œuvre même ses propriétés originales intrinsèques pour la dire art alors que, d'après Jean-Pierre Esquenazi, ce qui définit en fait un objet comme œuvre d'art provient de la « relation que [celle-ci] entretient avec un collectif humain donné »³ ; « L'œuvre ne cesse pas de se transformer » en fonction des collectifs auxquels elle est présentée. Le sociologue définit, dans la construction d'une œuvre, une étape nommée « interprétation », qui débute dès la déclaration d'une œuvre à un premier public. C'est à partir de ce point qu'une « œuvre » accède au statut qui est le sien, qu'elle est déclarée prête à être le support d'interprétations spectatoriales. L'essentiel de la déclaration consiste en une identification du genre d'œuvre (« "c'est un tableau romantique" » par exemple) par son public, combinée à la « directive » que les « fabricants » ont donné (la définition d'une sorte de thématique, la verbalisation intelligible d'une partie de ce que l'on nomme habituellement l'intention). Plusieurs individus-publics peuvent partager une même interprétation de la déclaration d'une œuvre et constituer alors un groupe ou une communauté d'interprétation. L'institution, les fabricants, à savoir l'artiste et

1 Citation extraite de l'article « L'art politique est-il réactionnaire ? Entretien avec Jacques Rancière. » réalisé par Marion Rousset, publié sur le site Regards.fr le 6 janvier 2009.

2 Rancière, « Le spectateur émancipé », p. 115.

3 Esquenazi, « Sociologie des publics », p. 5.

le milieu culturel en rapport avec lui, produisent matériellement l'œuvre, mais c'est la communauté d'interprétation qui l'accomplit en la dotant d'une signification. Par là, on pourrait comprendre que l'auteur de la « Sociologie des publics » déclare que l'art se joue avant la fin de l'art, car lorsqu'il annonce ce que l'on pourrait résumer en un "c'est le public qui fait l'œuvre", il ne nous dit pas que le public est l'artiste et que c'est lui qui fait art. Il fait l'œuvre, il se l'approprie, mais celui qui fait art c'est bien toujours l'artiste, et puisque sa déclaration directive, à savoir l'énoncé intelligible de ses intentions, n'est qu'une composante des objets interprétés et que c'est bien l'interprétation qui fait la fin de l'œuvre, l'art se joue avant sa fin. Notre définition de l'art ne veut par principe pas donner de définition des finalités de ses objets sinon encore une fois par principe, à savoir que l'œuvre d'art est un support à la vertueuse action d'interprétation par le public que l'on peut alors comprendre par communautés d'interprétation et non plus au travers de classes sociales déterminées et oppressives, que ce qu'il y a de politique dans l'art est le fait même d'être un moment de rencontre en collectif, d'être un moment politique ou encore que l'œuvre n'est pas la manifestation d'une pensée, mais qu'elle est pensive, une non-pensée pour penser. De l'usage de cette expression de non-pensée, l'on pourrait "penser" à l'expression commune dans la pratique des arts martiaux japonais invitant le guerrier à ne pas réfléchir, ne pas intellectualiser ses gestes : *mushin no shin*, « pensée sans pensée ». [Je – cette fois moi, auteur de ce texte, et non plus le je fictionnel Rancière, auteur de ce rapport des post-hégéliens de gauche sociologues –, je donc me permets un crochet pour signifier que ma critique principale de cette définition de l'art avant sa fin se joue bien ici où, par louable et grande précaution intellectuelle, par, je crois, manque de foi en la croyance déclarée de l'égalité des intelligences, l'on préfère une œuvre d'art de non-pensée afin d'éviter la domination par statut social de l'artiste sur son public, plutôt que d'affirmer que l'expression artistique n'est jamais que la déclaration d'une pensée singulière proposée au dialogue avec le public qui le voudra bien.] De cette convocation du Japon, rappelons-nous l'histoire symbolique racontée par Gilles Deleuze répondant à Claire Pernet dans son abécédaire¹ afin de définir ce que signifie être de Gauche. Gilles Deleuze nous dit qu'être de Gauche est une question d'adresse postale. Lui aussi convoque alors le Japon : les japonais seraient de Gauche dans leur façon d'écrire leur adresse. Contrairement à ce qui se fait en Europe par exemple, Deleuze nous dit qu'au Japon, on écrit d'abord la plus grande échelle, disons le pays, ensuite l'île, la région, la ville, puis le quartier, la rue, le numéro et enfin le nom terminant par le prénom, par l'individu ; alors qu'être de droite c'est commencer par soi, par son prénom puis élargir tout doucement vers les autres. Être de gauche se serait partir tout d'abord de la Terre, l'humanité, et de terminer par soi, ou autrement dit se préoccuper d'abord de l'ailleurs, de l'exo, de l'altérité, puis de soi, ou jusqu'à soi. C'est l'adresse qui dicte sa position. Claire

1 Boutang, « L'Abécédaire de Gilles Deleuze », 1988.

Pernet lui rétorque alors que les japonais ne sont pas du tout de Gauche (à la fin des années 80 déjà), bien au contraire, mais Gilles Deleuze trouve cette objection non pertinente car, par principe, dans leur adresse, il voit la symbolique de la Gauche. C'est là que se joue notre définition de l'art, elle est par principe avant sa ou ses fins, située dans l'adresse, dans l'adresse au public, et ce même si finalement, de manière japonisante actuelle, l'appropriation détourne l'œuvre de son regard vers l'ouest, préférant les dérives droitières du pays du soleil levant, à l'orient. Dans notre partie, la définition de l'art avant ses fins comme par principe, se joue dans l'adresse mais aussi dans l'acte de création même. Paul Audi, par exemple, l'esth/éthicien, en est l'un de ses porte-paroles. « La création est un acte d'explication avec la vie, un acte vivant : à travers lui, c'est la vie qui étend le champ de ses possibilités. En ce sens, l'artiste n'a pas le choix, c'est la vie elle-même qui le requiert. »¹ ; « Dans l'intrication de l'éthique et de l'esthétique, l'acte de créer apparaît alors comme cet événement générateur et généreux, singulier et singularisant, qui élève en plein cœur de la vie, comme une protestation de survie, à tous les sens du mot "survie". »² L'art est avant tout un moyen de « s'expliquer avec la vie »³ ; « Ce n'est pas sa vie personnelle, la vie de sa petite personne, que l'artiste-créateur cherche à "rendre possible", c'est la vie dans son ensemble, la vie en général, la vie dans ce qu'elle a de plus universel. Par ce vocable phénoménologiquement insensé "la vie", il faut entendre : *ce qu'il peut être donné de vivre à chacun, c'est-à-dire à tout le monde*. Si "l'art" existe, c'est au nom de cela. »⁴ Avec des fins différentes, avec une conception même de la philosophie différente de celle de Paul Audi, le philosophe Gilles Deleuze pourrait là encore ajouter ce que Stéphane Hessel reprendra, ce qu'Edgar Morin reprendra : « créer, c'est résister »⁵. Créer c'est résister, l'acte de création est une fin en soi, est un principe de résistance par essence, en dehors de l'analyse des finalités de l'objet "finalement" créé. Pour Paul Ardenne encore, l'art est un réajustement, une correction. Les artistes tentent de « corriger symboliquement le monde par la création quand celui-ci leur paraît inadmissible »⁶, invivable. Avec Pierre Francastel et Jean DuVignaud, Roger Bastide, considéré comme l'un des pionniers de la sociologie de l'art, base ses définitions de l'acte artistique sur l'activité autotélique qu'est la création. Si l'activité artistique est à distinguer essentiellement des autres activités lui ressemblant, c'est bien par sa « gratuité », son « inutilité » définissant son autotélie. L'œuvre d'art peut procurer du plaisir, ou encore du déplaisir, elle peut avoir des effets sociaux, mais « ce n'est que quand l'art se suffira à lui-même qu'il naîtra vraiment en tant qu'art »⁷. Non « soumis à la tyrannie des

1 Audi, « Créer. Introduction à l'esth/éthique » (2010).

2 "Au même endroit", p. 14.

3 "Au même endroit", p. 13.

4 "Au même endroit", p. 19.

5 Ce que Gilles Deleuze déclara à plusieurs reprises dans son abécédaire (1988).

6 Extrait d'une « Conversation avec Paul Ardenne » réalisée par Pauline Gaudriault publié sur le 21 mars 2013 sur le site du zigzag-blog.

7 Citation extraite de Roger Bastide reportée dans Péquignot, « Sociologie des arts », p. 89.

besoins et des passions » ou aux idéologies sur l'art, l'acte de création d'art est auto- puisque l'artiste créer des « valeurs nouvelles »¹, c'est ce nouveau langage, propre, non prédéterminé socialement qui peut impacter sur le social justement en tant que création. « L'art modifie la sensibilité de l'homme, lui crée une certaine conception du monde, détermine un certain comportement, pétrit son âme, et cette âme une fois transformée dans ses profondeurs va imposer en dehors un style de vie, une esthétisation du milieu physique et social dans lequel il vit. »² C'est le statut de création de l'œuvre d'art qui crée à son tour, par essence, par principe, son effet sur le monde social, et lorsque Jean-Pierre Saez nous parle de la culture comme un élément constitutif de la construction de l'individu, l'on comprend ce même accord de principe avant la fin. La culture est « un ferment d'identité personnelle et collective »³. Mais la culture est également ce qui permet de prendre de la distance par rapport à ses propres références, ce qui permet de s'en réapproprier de nouvelles et de mettre en perspective les unes par rapport aux autres. C'est alors qu'un individu devient véritablement « acteur de sa culture ». Dans le livre « Culture & Société, un lien à recomposer » qu'il a dirigé et dont il signe l'introduction, il déclare : « Est-il alors possible d'envisager une proposition synthétique pour dire *ce qui fait culture*, en évitant d'un côté le piège de l'académisme, de l'autre celui d'un relativisme culturel généralisé ? C'est bien la conviction que nous voudrions défendre en soutenant que la culture permet de signifier à la fois un rapport aux œuvres de création artistique et intellectuelle, un rapport aux "choses du monde" et un rapport aux autres. Dans la culture se conjugue un principe d'élévation de l'esprit, un principe de reconnaissance et un principe relationnel [...]. »⁴ Seulement, comme presque tous les membres de notre parti, Jean-Pierre Saez sait que cette culture-principe, humaine et de construction de l'humain, ne suffit cependant pas à « humaniser l'homme »⁵. Nous déclarons que cette culture doit être agencée à un projet politique, une visée éthique de construction sociale et d'émancipation des êtres humains. Mais sinon à déclarer que le théâtre, l'art ou encore la culture peuvent être des moments politiques car des moments de politique où l'on se rencontre, en tant que sociologues de l'art et de la culture et en tant que défenseurs de l'idée que dicter des fins subordonne et oppresse l'acte spectatorial, à part à déclarer par principe que l'art est chose positive et essentielle, qu'il faut accompagner d'un projet politique de même nature pour transformer le monde, nous ne saurions déclarer, sans risquer d'être pédagogiques ou didactiques, plus avant ce projet politique... Nous ne saurions sortir plus de l'indéfinition, ou autrement dit de la définition de l'art avant la fin de l'art. Emmanuel Éthis en dit peut-être presque trop tant ses exemples sont précis ou tant ses exemples pensent, mais voilà en quelques mots des principes éthiques

1 "Au même endroit", p. 89.

2 "Au même endroit", p. 90.

3 Saez, « Culture & Société, un lien à recomposer », p. 12.

4 "Au même endroit", p. 14.

5 "Au même endroit", p. 12.

animant la définition de l'art et de la culture que notre parti produit : « Lorsque les fictions ouvrent sur des perspectives, vous montrent comment on surmonte les crises, comment les batailles conduisent à l'espoir d'un lendemain meilleur, comment "les petites voix qui nous prennent la tête" parviennent à s'unir à tous les sens du mot pour façonner notre identité culturelle comme dans "Vice-Versa" le dernier Disney-Pixar ?, comment, comme dans "Pride", les entraides de différentes communautés conduisent à la joie de mieux se connaître plutôt que de s'ignorer, comment des films qui montrent – c'est essentiel – des universités comme lieux de savoirs joyeux pour la jeunesse de demain avec des professeurs héroïques et créatifs –, alors tout est très différent pour notre moral. »¹

Les post-hégéliens de Droite. L'antithèse : Après la fin de l'histoire.

[Révulsé, prêt à bondir, le rapporteur de ceux ayant réussi à faire d'une insulte un blason, les réactionnaires de Droite, prend sa place au pupitre. Notre Muray commence par une citation de "la thèse" afin d'énoncer l'antithèse.]

« Comme dans Vice-Versa le dernier Disney-Pixar » ! Tout est dit, tout part à vau-l'eau, c'est Hollywood et ses films chewing-gum, c'est Enjoy Atlanta pétillant et un cercle de poètes disparus sous la tonte d'un rasoir *express yourself* qui fait la culture de ce monde *festivisé*, de ce monde post-historique. J'aurais pu expliquer les liens entre Philips, la marque néerlandaise, et l'expression américaine "*express yourself*", j'aurais pu donner à comprendre comment l'Atlanta de Coca-Cola est et atlantiste et la nouvelle Atantis, ou encore vous expliquer pourquoi le cinéma globalisé aujourd'hui colle sous nos chaussures, mais nous en sommes arrivés à un tel point que même une traduction d'*express yourself* n'est plus nécessaire. Comme l'a dit Alain Finkielkraut à propos de l'œuvre de Jota Castro, « Motherfuckers never die » : « La main mise du cinéma américain sur notre connaissance de l'anglais me dispense de traduire. » Comme un Dupont, je dirais même plus, la main mise du cinéma américain sur notre culture me dispense. C'est cela que fait notre art contemporain, ou plutôt le leur, il dispense des dispenses, il octroie un droit à la fainéantise esthétique. Tandis que, plein de bons sentiments, les biens pensants se tenant de l'autre côté de l'hémicycle se réjouissent de notre sortie de l'histoire organisant vernissages, réceptions et même pots de l'amitié où ils se gargarisent de principes les rendant quittes de ne pas définir l'art, les dispensant de s'y intéresser vraiment, réellement, concrètement, nous, de notre côté, nous veillons à jouer les trouble-fêtes, à ne pas laisser aller le monde sans crier contre lui, ce qui fait de notre discours le seul encore lié non à l'histoire qui n'est plus, mais au moins aux tergiversations d'un de ses ersatz qu'est l'actualité. Les sociologues de l'art et de la culture ici installés à Droite sont les derniers critiques de ce qui advient dans le réel, tandis que à gauche, ils sont à l'ouest – comme le dira l'argot –, irréels, puisque le terme réel ne semble même plus signifier quelque chose pour eux. À la

¹ Citation extraite de l'article « FEEL GOOD CULTURE : la culture donne-t-elle le moral ? (entretien avec Léna Lutaud) » publié le 1^{er} juin 2015 sur le blog d'Emmanuel Éthis.

radio, Alain Finkielkraut rappelait combien l'« artistocratie » mondaine, les rebelles de palais, sont loin du réel, déconnectés de ce peuple au nom duquel ils parlent si souvent lorsqu'il rappelait comment, dans l'indifférence populaire totale, nous étions passés à côté d'un attentat, d'un crime de lèse-majesté, au moment où l'arbre, le sapin plug anal, dudit artiste Paul McCarthy avait été dégonflé alors qu'il trônait au milieu de la place Vendôme. Nous, benêts, nous y avons vu un acte libérateur puisque celui qui pose d'énormes étrons gonflables dans les villes et que l'on félicite de nous avoir insultés, que l'on adore pour son art littéralement foiré, avait presque aussi littéralement violé dans le jeu la place Vendôme. Là où siège le ministère de la justice, l'action contre un viol me semble louable, seulement, il n'en était rien, un plug anal est un sextoy, on joue avec et dans un monde *festivisé*, c'est plus que consentant, c'est suppliant que l'on fait appel à McCarthy. L'association Versailles mon amour le fait vaillamment bien que maladroitement – tout le monde ne peut pas être habile dans l'écriture, excusons-les –, elle combat la transformation du château de Versailles en foire du trône à l'occasion d'exposition de stars du monde de l'art contemporain financier comme Koons, Murakami ou encore Vasconcelos. Bon mot, ils nomment cela l'absconnerie. Comme le silence populaire face à l'outrage du dégonflage, ceci montre bien que si le peuple est quelque part, c'est avec nous. Même un penseur de l'autre bord, de l'autre rive, littéralement arrive pour confirmer nos constats. Paul Ardenne, qui s'évertue à répéter que non, l'art contemporain ce n'est pas n'importe quoi, l'affirme, content sans doute : « À partir du 20^{ème} siècle, bien des artistes se débarrassent de cette nécessité d'un savoir-faire superlatif, supérieur à la norme. Ce qui les intéresse, c'est la création [...], ce qui les intéresse, c'est de pouvoir sentir leur présence dans le monde. »¹ ; une présence au monde, même si c'est pour peindre avec les pieds et la bouche. « Homo festivus » surenchérit à propos de la bulle financière qu'est et que n'est seulement cet art contemporain « Mais où est le problème ? Pourquoi est-ce qu'un artiste qui réussit et qui plaît, qu'il soit bon ou pas, ne ferait-il pas d'argent ? Pourquoi ne décorerait-il pas des vitrines ? Au nom de quoi il devrait être toujours dans l'opposition ? Cela voudrait dire qu'il n'a pas le droit de se mouvoir dans sa société. »² ; que Paul Ardenne se rassure, l'artistocratie n'est composée que de « mutins de panurge » et n'est qu'une opposition de vitrine. L'art contemporain participe à la fête, et s'il fallait dire au nom de quoi, je dirais au nom de l'art, mais celui-ci est mort. Ces mutins plus proches du mutisme que du conflit, le sont car même Paul Ardenne l'a compris, sans le dire, la Gauche sait que nous sommes dans un monde post-historique, elle sait puisqu'elle l'a engendré : « [...] l'art part d'une incomplétude du monde. Il va être ce que l'artiste sort de lui-même pour opérer un réajustement. L'artiste ne trouve pas ce qu'il voudrait dans le monde. Plus les sociétés sont parfaites, moins il y a des choses à dire. [...] Plus une

1 Extrait d'une « Conversation avec Paul Ardenne » réalisée par Pauline Gaudriault publié sur le 21 mars 2013 sur le site du zigzag-blog.

2 "Au même endroit"

société atteint son accomplissement, moins l'art est intéressant. Il devient décoratif, ludique, et de l'ordre de l'amusement. »¹ Alors oui, avec Paul Ardenne pour une fois, puisque Homo festivus est toujours enclin au *pride*, à être fier de ce qu'il est : d'accord, l'art contemporain, ce n'est pas n'importe quoi, c'est décoratif, c'est ludique, c'est de l'entertainment, c'est un accessoire d'ambiance pour la *festivisation* globale post-historique ; plus irréel que l'irréel, Paul Ardenne retransmet : « Il y a cette formule qui dit "les peuples heureux n'ont pas d'histoire". »² Francis Fukuyama a réinterprété la formule hégélienne à l'âge post-moderne, Homo festivus est content, contenté, satisfait, rempli, l'histoire est clôturée et cette post-civilisation s'est retrouvée dans un gigantesque "after". Marc Fumaroli l'a déclaré : « La beauté est un droit »³. Je rougis presque de devoir écrire cette évidence : l'esthétique est l'œuvre de l'art, à savoir cette quête individuelle et extraordinaire du beau. Alain Finkielkraut, se servant toujours des ondes radiophoniques pour faire entendre ses craintes, cite Paul Cézanne : « Tout disparaît. Il faut se dépêcher si on veut voir encore quelque chose. », puis paraphrase Goethe : « Déjà, dans ses conversations avec Eckermann, Goethe constatait avec mélancolie que c'est l'individu qui s'exhibe sous ses dehors les plus avantageux, et que nulle part on aperçoit cette intention vraiment sincère d'effacer son propre moi pour l'amour du tout et de la chose. » Baudelaire l'avait annoncé, la photographie et aujourd'hui les selfies, ont tout envahi, tout perverti. Des instagram photographiques font de nous tous de merveilleux artistes sans art, car le selfie tue, il a tué l'art et tue plus en 2015 que les requins⁴. « L'hyperfestif est le moment du dépassement fatal et absolu de l'art. Tout le monde doit s'éclater. Tout le monde doit être artiste. Tout le monde doit être tout le monde. La fête est ce qui donne congé au concret, et chacun se doit d'être à même comme le décrétait dès 1981, l'ex-ministre Jack Lang, postillonneur numérique, tout frémissant d'inanité souriante, de développer sans relâche ses capacités d'inventer et de créer. »⁵ Dans l'une de mes chroniques d'« Après l'histoire », je citais Kafka et « L'Amérique » : « Rêvez-vous de devenir artiste ? questionne une affiche que lit Karl, le personnage principal du roman. Venez ! Notre théâtre emploie tout le monde et met chacun à sa place. »⁶ Le cauchemar kafkaïen est devenu « effroyablement réel » maintenant que notre civilisation est « enfin descendue jusqu'à ces caves ». Pour nous, la période moderne a mis très tôt fin à l'art et ses dernières manifestations ne sont que rares mélancolie. "C'était mieux avant", voilà ce que nous fait dire Homo festivus en nous traitant souvent au passage de réactionnaires, puis de fascistes, disons que c'était forcément mieux avant puisque c'était. Aujourd'hui, plus rien

1 "Au même endroit"

2 "Au même endroit"

3 Extrait de l'entretien entre Marc Fumaroli et Élisabeth Lévy intitulé « Marc Fumaroli : "la beauté est un droit" » publié sur le site Le Point.fr le 19 mars 2009.

4 Information provenant de l'article « Tous ces gens qui meurent à cause des selfies... » rédigé par Xavier de La Porte publié sur le site L'OBS avec Rue89 le 7 juillet 2015.

5 Muray, « Après l'Histoire », pp. 73-74.

6 "Au même endroit", p. 74.

n'est. La fin de l'art a eu lieu, « la disparition de l'art est un événement qui attend son sens, mais on peut douter qu'il le trouve jamais »¹. Cette disparition a eu lieu après que « les dernières possibilités de l'art ont été épuisées, et l'ont été par les artistes eux-mêmes (Picasso, Duchamp) [...] »² Nous ne saurions plus déclarer ce qu'est l'art pour nous, ce qu'il devrait être, l'hyperfestif ne nous a laissé que mélancolie nostalgique. L'art était pur, il était beau, c'est évident [j'insiste sur cette indéfinition car ces sociologues-là non plus ne donnent de définition à l'art, sinon par principe, mais cette fois sous forme d'oraison funèbre, et lorsqu'ils en parlent, c'est en termes de vrai ou de pur, assez proche de l'indéfinition finalement proposée dans le vocabulaire badiouien d'« art vrai »]. En 1996 déjà, Jean Baudrillard écrivait « Le complot de l'art ». Il y énonce la nullité de l'art, s'annihilant lui-même jusqu'à danser sur sa propre tombe, cet art contemporain – qui ne devrait plus porter ce nom – faisant suite à ce que celui moderne avait poussé jusqu'à l'épuisement : « L'art (moderne) a pu faire partie de la part maudite, en étant une sorte d'alternative dramatique à la réalité, en traduisant l'irruption de l'irréalité dans la réalité. Mais que peut encore signifier l'art dans un monde hyperréaliste d'avance, cool, transparent, publicitaire ? Que peut signifier le porno' dans un monde pornographié d'avance ? Sinon nous lancer un dernier clin d'œil paradoxal – celui de la réalité qui se rit d'elle-même sous sa forme la plus hyperréaliste, celui du sexe qui se rit de lui-même sous sa forme la plus exhibitionniste, celui de l'art qui se rit de lui-même et de sa propre disparition sous sa forme la plus artificielle : l'ironie. »³ ; « L'art jouant de sa propre disparition et de celle de son objet, c'était encore un grand œuvre. Mais l'art jouant à se recycler indéfiniment en faisant main basse sur la réalité ? Or 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. Dans ces innombrables installations, performances, il n'y a qu'un jeu de compromis avec l'état des choses, en même temps qu'avec toutes les formes passées de l'histoire de l'art. Un aveu d'inoriginalité, de banalité et de nullité, érigé en valeur, voire en jouissance esthétique perverse. Bien sûr, toute cette médiocrité prétend se sublimer en passant au niveau second et ironique de l'art. Mais c'est tout aussi nul et insignifiant au niveau second qu'au premier. Le passage au niveau esthétique ne sauve rien, bien au contraire : c'est une médiocrité à la puissance deux. Ça prétend être nul : "Je suis nul ! Je suis nul !" – et c'est vraiment nul. »⁴ C'est vraiment nul ou, comme il l'écrit, c'est pire que ça puisque ça existe quand même, et pour cela, ça trouve à l'occasion de pots de l'amitié de « bonnes raisons d'exister ». « Cette paranoïa complice de l'art fait qu'il n'y a plus de jugement critique possible, et

1 "Au même endroit", p. 72.

2 "Au même endroit", p. 73.

3 Citation extraite d'une tribune de Jean Baudrillard, « Le complot de l'art », publiée le 20 mai 1996 dans le journal Libération.

4 "Au même endroit"

seulement un partage à l'amiable, forcément convivial, de la nullité. »¹ Le meilleur coup de bluff de l'art contemporain étant de jouer « de cette incertitude, de l'impossibilité d'un jugement de valeur esthétique fondé, et [il] spéculer sur la culpabilité de ceux qui n'y comprennent rien, ou qui n'ont pas compris qu'il n'y avait rien à comprendre. »² Bientôt vingt ans plus tard, Jean Baudrillard devrait être rassuré, l'initiation n'est plus un délit, l'initiation aux règles hyperfestives de l'art contemporain est une loi qui fait partie des programmes scolaires. « [...] l'art lui-même est perçu comme la production de la subjectivité, et comme en démocratie, toutes les subjectivités sont égales ou doivent l'être, l'idée se répand que dès l'enfance, dès les bancs de la petite école, nous sommes tous des artistes. C'est parce que l'enfant est un artiste qu'il est placé au centre du système éducatif et que, selon les propos de la fédération des parents d'élèves de l'enseignement public, l'accent doit être mis dès sa naissance sur ses potentialités, sur ses capacités propres, sur sa créativité, sur son initiative. »³ Et Alain Finkielkraut de continuer, avec peut-être plus de modération que d'autres membres de notre partie expliquant sans doute sa plus grande facilité à exister sur les ondes médiatiques provenant presque toutes d'antennes braquées à gauche : « [...] j'ai peur pour l'art. En dépit des subventions, des expositions, des exhibitions, des représentations qui se succèdent et s'entrecroisent sur un rythme fébrile, l'art m'apparaît vulnérable et menacé. Rien n'est joué mais son retrait, son éclipse, sa disparition même sont envisageables. L'art, chose du passé, le fossé se creuse en tout cas entre le mode d'être de l'art et l'affermement social. » Mais, bien sûr, il constate lui aussi la *festivisation* de tout, la *festivisation* macabre de la destinée de l'art à l'heure d'Homo festivus, ou même aujourd'hui de « Festivus festivus », au carré dans la nullité comme l'annonçait Jean Baudrillard : « [...] si l'art s'éclipse ou bat, discrètement, en retraite ce n'est pas dans le silence de la censure, ni même seulement du fait des lois impitoyables du marché, mais dans le bruit et la pléthore d'un grand déploiement citoyen de productions ou d'expressions subjectives. »⁴ Regardez le nouveau centre Pompidou, décentré plus que géographiquement, éthiquement, mais bien en phase avec la *festivisation* : c'est un chapiteau ! Dans le bruit, comme le disait Alain Finkielkraut, cette grande toile blanche est déployée telle une chapelle itinérante évangéliste accueillant dans la fête et le cirque les expressions de tous les enfants artistes. La toile blanche du chapiteau me fait penser au barnum, aux tentes de jardin, de chez soi, et de *garden party*, mais barnum bien sûr au sens du grand désordre, du tapage poursuivant le cortège funéraire de l'art. Au cercueil de l'art l'on a accroché des boîtes de conserve, on l'a mis sur un char pour le faire défiler, accompagné d'un cortège unisexe monté sur rollers en ligne et, fièrement, l'on a tagué *just dead* et inventé un nouveau jour à

1 "Au même endroit"

2 "Au même endroit"

3 Extrait d'un discours de Alain Finkielkraut lors d'une rencontre organisée par France Culture, le 11 octobre 2003, autour du thème « L'artiste dans la cité ».

4 "Au même endroit"

férieriser afin de faire la fête lors d'une journée mondiale dans le jardin du village-monde, sous un barnum. Marc Fumaroli raconte : « L'inventeur de l'enchaînement marketing-entertainment, destiné beaucoup plus tard à recevoir en France le nom bureaucratique de "culture et communication", mériterait d'être aussi connu et commémoré à Paris que Benjamin Franklin, son paratonnerre et son harmonica, ou Edison, son phonographe et son tube électronique. À New York, où je débarque à peine et où je retrouve, le long de Broadway, les mêmes abribus qu'à Paris (modèles ou copies des Decaux ?), le souvenir de Phineas Taylor Barnum, né à Bethel, Connecticut, en 1810, avec plus d'un siècle et demi d'avance sur ses émules européens, est toujours honoré. Il fait partie de l'air que l'on respire à Times Square, le fameux carrefour rutilant jour et nuit, et de haut en bas, d'une fournaise d'immenses publicités lumineuses. Son mot le plus fameux explique son triomphe et révèle son génie "Les gens aiment être charlatanisés" (humbled, hoaxed). Aussi, de son vivant, Manhattan, le théâtre de sa fulgurante ascension, le qualifia de "prince des charlatans" et appela "barnumization" son art de faire de rien quelque chose de fabuleusement attrayant pour les ennuyés et de rentable pour lui-même, Dans l'histoire de ce que nous appelons maintenant "culture", c'est un événement aussi décisif que, dans l'histoire des sciences, le "Dialogue des deux principaux systèmes" de Galilée. »¹ La citation apocryphe prêtée à Phineas Taylor Barnum dit sans doute le devenir de l'espèce Festivus festivus : « il y a un naïf qui vient au monde chaque minute ». On comprend ici avec Marc Fumaroli que l'art n'est qu'un *freak show*, une monstration – on y expose des monstres, sans genre – et surtout, une bulle financière qui, pour l'instant, prospère et rapporte beaucoup, dans la fête bien sûr. Les artistes de cet art sont comme Barnum, des manipulateurs se faisant passer pour martyr et « on connaît le couplet habituel de ces maîtres-chanteurs : "ceux qui crachent sur mon œuvre sont les descendants de ceux qui crachaient sur Manet". Pour désigner leur activité dans l'espace art, on ne saurait trop leur conseiller de trouver des mots nouveaux [...] on les verrait assez bien s'intitulant agents d'ambiance symbolique, coordinateurs-peinture ou médiateurs plasticiens. »² ; « Mais où est l'art ? L'art est englouti dans le concept – concept fourre-tout au demeurant –, mais le concept serait-il un peu plus élaboré que l'art resterait désespérément absent de l'œuvre ? Ce qui fait la nécessité de l'art, c'est l'idée que le concept aussi juste et aussi pertinent soit-il n'a pas le monopole de l'accès à la vérité. Mais la cité, c'est la politique, la politique c'est le message, le message c'est le concept ; l'art dans la cité, l'art pour la cité n'a donc pas besoin de l'art. Il s'attache même à le subvertir pour bien montrer qu'on la lui fait pas, qu'il ne s'en laisse pas conter, qu'il ne participe pas à l'endormissement des esprits par l'harmonie, la mélodie ou le charme des formes sensibles. »³ disait Alain Finkielkraut. Et à ce propos, Élisabeth Lévy – avec laquelle j'ai tenu conversation

1 Fumaroli, « Paris-New York et retour. Voyage dans les arts et les images. », p. 96.

2 Muray, « Après l'histoire », p. 77.

3 Extrait du même discours de Alain Finkielkraut sur France Culture.

pour écrire « Festivus festivus », et qui fait également parler Marc Fumaroli, ou encore Alain Finkelkraut – écrivait pour notre échange livresque : « ce qui complique l'affaire, c'est que la critique n'est évidemment l'autre de rien du tout, dès lors que tout un chacun se dit, et même se croit dérangeant, subversif... »¹ Seulement je voudrais ajouter, en tant que critique moi-même, en tant que pensant le travail de mes collègues en ce terme, que cette subversion ou cette transgression de l'art contemporain et de l'ère hyperfestive n'a presque rien à voir avec la critique. « Si nous sommes sortis de l'histoire de l'art, comme cela me paraît crever les yeux, alors l'art aussi est à réinventer, et il ne peut plus être que du côté de la critique, certainement pas du côté de l'art, si miteux, si criminel, si monstrueux ou sirupeux soit-il. »² ; la critique d'art a perdu son objet. Comme Jean Clair, comme Marc Fumaroli, comme Alain Finkelkraut : nous sommes académiciens. Eux à l'académie française, mais nous et eux au sens très réactionnaire du terme – mais que l'on revendique –, à savoir d'ancrage traditionnel dans une école de pensée, dans une histoire. Aujourd'hui, plus rien n'est académique puisqu'à l'école plus rien n'est inscrit, sinon l'obligation à la jouissance et à la créativité. À ces ignominies nous sommes contraints de réagir, en somme d'être réactionnaires si cela peut être salutaire. N'en déplaise à M. Lindenberg³. Académiciens encore, nous le sommes face à l'immortalité de l'art vrai que la *festivisation* a pourtant réussi à tuer. Nos interventions alors cherchent à en conserver au moins la mémoire : nous sommes conservateurs. Francis Fukuyama, néoconservateur, a publié, après la chute du rideau de fer, après la fusion des deux blocs, au moment de la fin des grandes idéologies, sa réinterprétation des conceptions historiques hégéliennes, et depuis l'on peut dire qu'à défaut de finalité, la fin de l'histoire est advenue, elle s'est clôturée : nous sommes dans un âge post, qu'à Gauche, avec Lyotard, on aime à appeler post-moderne. [Notons que cette post-modernité que la Droite exècre est peut-être également sans cesse mise en jeu par elle, elle qui aime à niveler presque tout ce qui est daté comme post-1917, le renvoyant au même urinoir, sorte de gloubi bouлга, ce qui est extrêmement post-moderniste, tout comme finalement aussi leur quête mélancolique d'un mot fantasmé du temps d'avant qu'ils retrouvent parfois dans quelques productions réactionnaires, opérant du même coup des retours vers le futur tout aussi post-modernistes.] À l'âge post-historique, les historiens ou plutôt les historicistes cherchant à s'inscrire dans et à construire une histoire n'ont plus leur place et seuls les états de faits sociaux, les interactions sociologiques ont leur place.

Les post-hégéliens du Centre. La synthèse : Après la fin de l'art.

[Calme, synthétique, réconciliant, notre Goodman, rapporteur du groupe

1 Muray, « Festivus Festivus. Conversations avec Élisabeth Lévy. », p. 34.

2 "Au même endroit", p. 34.

3 Daniel Lindenberg est l'auteur de ce qui a été appelé un pamphlet intitulé « Le Rappel à l'ordre : Enquête sur les nouveaux réactionnaires » publié en 2002 dont deux des cibles furent Philippe Muray et Alain Finkelkraut.

majoritaire, celui centriste, vient face à l'assemblée afin d'annuler l'opposition entre la thèse et l'antithèse de son pragmatisme réductionniste.]

Que les législateurs péremptoires de Droite déclarent l'ère post-historique, là-dessus, nous ne pouvons nous positionner. C'est une question d'historiens et nous sommes sociologues. De surcroît, nous sommes sociologues de l'art et de la culture, et si une fin au sens de clôture a été logiquement déclarée, à notre connaissance ce n'est pas celle de l'histoire, mais celle de l'art. Notre entreprise de description de notre objet qu'est l'art et la culture qui le diffuse, alors même qu'il nous a été donné que nous sommes après la fin de l'art, est déjà suffisamment difficile, nous nous en contentons. Il nous faut déjà cerner notre objet et cerner notre entreprise consistant à cerner cet objet. Avec autorité, nous déclarons cette humilité tout comme nous donnons comme absolu ce relativisme. Par contre, si la clôture de l'histoire a été déclarée, alors elle nous est donnée, et Arthur Danto peut se permettre d'écrire que c'est dans une perspective ou un contexte post-historique qu'il étudie l'art contemporain. Rappelez-vous, chers collègues de Gauche si enthousiastes, comme vous à Droite, piqués de fureur, les mots de Bruno Péquignot s'astreignant à réduire précisément son champ d'opération sociologique : « La sociologie de l'art, c'est d'abord de la sociologie. [...] "C'est d'abord de la sociologie", signifie que son objectif scientifique est de produire une connaissance du social, et ce à partir d'objets, de questions, de thèmes de recherche qui ne lui sont pas ou rarement spécifiques. »¹ ; « Comment à partir de l'œuvre, ne pas tenir un discours purement et simplement "délirant", sans aucun "garde fou", comme on en trouve si souvent, caricatures d'eux-mêmes, dans les textes de critiques ou de présentation d'exposition dans des catalogues ? À la limite, en effet, tout semble possible, et l'on comprend, quand on se place devant une ou des images, un poème ou un morceau de musique – ce qui fait reculer bien des sociologues : une sensation de vertige, c'est-à-dire un mélange entre le désir de "sauter" et la peur du vide. »² Lui-même rappelait à nos esprits la rigueur dont nous devons faire preuve en tant que scientifiques objectifs grâce au conseil de Antoine Hennion : « L'évaluation critique ou esthétique doit toujours y être un objet à analyser et non la production – même de surcroît – du sociologue. »³ Je m'exprime surtout par paroles rapportées, surtout par citations, je poursuivrai en essayant de relater des faits qu'un autre collègue a décrit lui-même, et j'évite finalement l'interprétation afin justement de ne pas m'épuiser et me perdre dans une densité sémantique non maîtrisable. Bien avant l'augmentation des preuves de sa théorie lui permettant de publier dans les années 90 son ouvrage à propos de la transfiguration du banal, Arthur Danto décrit en 1964, dans un article intitulé « Le monde de l'art », son expérience visuelle de l'« indiscernable » face à l'art. En 1992 donc, il écrit « Beyond the Brillo Box » et il est significativement intéressant de lire

1 Péquignot, « La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture », p. 17.

2 Péquignot, « Sociologie des arts », p. 103.

3 "Au même endroit", p. 103.

qu'en français, la traduction n'est pas "Après la Brillo Box", mais "Après la fin de l'art". Arthur Danto, lors de sa visite de l'exposition d'Andy Warhol à la Stabble Gallery de New York, fut confronté à ce qu'il énonce comme la présentation de reproductions à l'identique de boîtes de tampons à récurer de marque Brillo. Il se propose alors de répondre à la question, "Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?" ou plus précisément pourquoi est-ce que ces boîtes, visiblement indifférenciables, indiscernables, des "vraies" boîtes Brillo, c'est-à-dire celles produites, vendues et consommées par tout un chacun, constitue une production artistique ? Pourquoi est-ce de l'art ? « Pourquoi les gens de chez Brillo ne peuvent pas fabriquer de l'art et pourquoi Warhol ne peut faire *que* des œuvres d'art ? »¹ La réponse de Danto est d'une simplicité déconcertante : parce qu'elles sont exposées dans une galerie d'art ; parce qu'un « monde de l'art » composé d'artistes, de critiques, d'historiens, de commissaires d'exposition, de conservateurs, de galeristes, de collectionneurs, de marchands, etc. le reconnaissent comme tel ; « Voir quelque chose comme de l'art nécessite quelque chose que l'œil ne peut pas trouver – une atmosphère de théorie artistique, une connaissance de l'histoire de l'art : un monde de l'art. »² À la question « Qu'est-ce que l'art ? » nous avons substitué cette autre interrogation beaucoup plus pragmatique : « Quand y a-t-il art ? ». Il s'agit alors de rechercher les facteurs qui permettent à un objet quelconque d'être perçu, ou de « fonctionner » comme œuvre d'art. Ainsi, la prétendue valeur intrinsèque de l'œuvre, ses qualités artistiques sont déclarées non pertinentes pour une définition éventuelle de l'œuvre d'art. Mieux vaut prendre en considération le contexte social, artistique, dans lequel apparaît l'objet prétendant au statut artistique, ou même son institutionnalisation pour reprendre l'expression de George Dickie. Il importe également de tenir compte de l'intention et du projet de l'artiste, mais ce toujours depuis les façons dont ils sont perçus dans un contexte donné. « Dire ce que fait l'art n'est pas dire ce qu'est l'art ; mais je suggère de dire que ce que fait l'art nous intéresse tout particulièrement et au premier chef. »³ Je prends des précautions, c'est bien naturel. Nous considérons donc que l'art assume essentiellement une fonction de connaissance, expression d'un monde qu'il contribue à construire – à « faire » – indépendamment des jugements de valeurs ou des évaluations critiques qu'il peut susciter. Voilà tout simplement ce qu'est l'art. Effectivement, à la lettre, cela signifie que l'art, que "Qu'est-ce que l'art ?" est un état de fait qui nous est donné. L'art est, certains rapport sociaux le mettent en jeu, cela est dans le monde et donc cela construit une partie du monde. Il n'est pas plus de choses à se demander pour nous. Tout est pratiquement dit, l'art : c'est "quand", c'est quand ils veulent ; nous, nous l'observons. Bruno Péquignot affirme encore la nécessité pour nous d'éviter les jugements de valeur : « La sociologie des arts n'a pas à déterminer quelque chose de l'ordre d'une valeur de l'œuvre, qu'elle soit esthétique ou

1 Danto, « Le monde de l'art » dans « Philosophie analytique et esthétique », p. 193.

2 "Au même endroit", p. 193.

3 Goodman, « Manières de faire des mondes », p. 104.

marchande. Elle ne se confond pas avec la critique d'art [...] »¹ ; « La sociologie des arts n'a pas de *jugement* à produire, ce qui est dire que la question des critères n'est pas sa question. Sa fonction n'est pas de dire ce qui est ou n'est pas de l'art, ou ce qu'est ou n'est pas l'art. Cependant, elle s'intéresse au processus de définition ou de détermination par les agents de ce qui est œuvre d'art dans une société donnée, et travaille sur les processus de pensée qui permettent aux acteurs de savoir ou de déclarer qu'un objet relève ou non de l'art. »² La méthodologie de la sociologue francophone de l'art contemporain actuel, qui n'est autre que Nathalie Heinich, répond à cette même nécessité pragmatique de désengagement du sociologue de tout jugement subjectif et déclare à propos de la définition de notre objet que : « tout un chacun ne l'entend pas de la même façon et que, de surcroît, toute tentative de définition engage immédiatement des partis pris axiologiques, des positionnements de principe »³. Pour pouvoir conduire son étude, elle veut se restreindre à une « délimitation factuelle et purement sociologique »⁴, sa définition nominale d'art contemporain devient dès lors « portion de la production actuelle qui est objet de discours en tant que telle, c'est-à-dire en tant qu'elle est désignée comme art contemporain : soit par le biais des institutions qui la soutiennent, soit par le biais des attaques dont elle est la cible. »⁵ L'investigation empirique est ce qui caractérise la sociologie de l'art actuelle. « Plus encore que les différences de générations, de disciplines ou d'objets, c'est ce recours à l'enquête qui fait la spécificité et la force de la sociologie de l'art actuelle : mesures statistiques, entretiens sociologiques, observations ethnologiques vont non seulement apporter de nouveaux résultats, mais, surtout, renouveler les problématiques [...] »⁶ La sociologie de l'art est « enfin devenue un domaine propre de la sociologie [...], émancipée de la vieille tutelle de l'esthétique et de l'histoire de l'art, pour voguer à son gré. »⁷ ; « il n'est plus possible, désormais, d'imaginer un "art" – pas plus que n'importe quelle expérience humaine – constitué hors d'une "société" [...], ni même à l'intérieur d'elle, puisque c'est d'un même pas que l'un et l'autre se constituent. L'art est une forme, parmi d'autres, d'activité sociale, possédant ses caractéristiques propres. »⁸ Nathalie Heinich, à la manière de notre groupe, adopte cette objectivité sociologique d'un empirisme non prescriptif – nous n'arrivons pas avec notre définition de l'art et nos a priori sur les pratiques culturelles, cela nous est donné par l'observation – car elle souhaite éviter de considérer « comme une "déprivation" le faible accès des classes populaires à la culture dite "légitime", et à y remédier par une politique active d'"acculturation" – au risque de procéder à une

1 Péquignot, « La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture », p. 17.

2 "Au même endroit", pp. 17-18.

3 Heinich « Des conflits de valeurs autour de l'art contemporain » *Le Débat* (n°98), janvier 1998, pp. 72-86.

4 "Au même endroit"

5 "Au même endroit"

6 Heinich, « La sociologie de l'art », pp. 41-42.

7 "Au même endroit", p. 42.

8 "Au même endroit", p. 42.

"imposition de légitimité", en considérant la culture "dominante" comme seule digne d'investissement ; c'est, tendanciellement, ce à quoi tend l'approche "bourdieusienne" »¹ qu'elle qualifie par ailleurs de « savoir positif »². Après la fin de l'art, notre groupe majoritaire exprime l'évidence, à savoir qu'il est des pratiques subsumées sous le terme art, que ces pratiques ont des effets et que c'est quand cela se passe que notre travail peut exister le reste n'est que spéculations ou définitions projectives, désespérées ou même dangereuses. Je conclurai simplement en disant... [un autre des membres du groupe arrive au pupitre, prend la place de notre Goodman en le bousculant un peu d'une petite "bourrade", notre Bourdieu veut parler, quitte à contredire le bon chef relativement déifié du groupe.]

Je suis l'initiateur de l'importation de la méthode de l'enquête statistique dans le monde de la culture. Le recours au paramètre de l'origine sociale permet de mettre en évidence l'influence de celle-ci, alors que, par méconnaissance ou par déni, "l'amour de l'art" était traditionnellement mis au compte des dispositions personnelles. Dans mon étude « La Distinction. Critique sociale du jugement. », je rend caduque « l'illusion du goût pur et désintéressé » par le biais de la corrélations entre les pratiques culturelles et esthétiques des français et leur appartenance sociale ainsi que leurs usages sociaux du goût. L'influence de l'origine sociale ne se limite pas à l'inégalité des revenus et des niveaux de vie. C'est en révélant la corrélation statistique entre fréquentation des musées d'art et niveau d'études, que j'ai alors pu ajouter à la notion marxiste de « capital économique » celle de « capital culturel », mesuré par des diplômes. L'accès aux « biens symboliques » n'est pas conditionné que par des moyens financiers, mais aussi par des « dispositions » profondément incorporées, moins conscientes et moins objectivables : les goûts, les habitudes. Nos conclusions trouvent bien sûr des applications pratiques car en ignorant ces facteurs sociaux d'accès à la culture, les musées ne font que multiplier les obstacles invisibles, notamment par les manque d'explication sur les œuvres, superflues pour les initiés mais nécessaires aux profanes. En démystifiant l'illusion de la « transparence » des valeurs artistiques et de la faculté qui serait accordée à chacun d'être sensible à l'art, nous voulons dénoncer le fait que les musées, au lieu d'être les instruments d'une possible démocratisation de l'accès à l'art, aggravent la séparation entre profanes et initiés – de même que les universités, au lieu d'œuvrer pour la démocratisation de l'accès au savoir, ne font que creuser les écarts entre dominants et dominés. [Goodman parvient à reprendre la parole.]

Merci Bourdieu. Effectivement, et l'adverbe est choisi à dessein, effectivement, notre sociologie est pragmatique, elle est en -tique, elle fonctionne donc avec la pragma, non pas simplement compris au sens étymologique originel de l'action mais bien au sens contemporain de l'action pratique, de l'action la plus pratique. Il est plus simple, il est plus évident, il est plus pratique – car nous ne saurions faire

1 "Au même endroit", p. 54.

2 "Au même endroit", p. 48.

autrement à moins de faire ce que nous ne voulons pas, à savoir prendre position, émettre des jugements de valeurs, voire prétendre à la création, alors que Bourdieu nous l'a dit : rien n'est créé socialement, tout est déterminé, de faire avec ce qui est déjà, ce que l'on nomme, chez nous, donné. Après la fin de l'art, il est évident pour nous qu'il est absolument non pertinent que d'essayer de le comprendre de manière interne au sens de l'interprétation idéologique de ses productions, comme de manière externe au sens de ses motifs idéologiques également le mettant en branle. Nous ne faisons qu'observer, que constater qu'en dehors du partage définitionnel, des activités sont dites art, d'autres non et que quand elles sont nommées art, elles semblent avoir des effets sociaux que l'on peut particulariser. Alors oui, si l'on se satisfait de l'indétermination définitionnelle, effectivement, nous confirmons la détermination socioculturelle ; c'est comme ça que ça se passe, c'est donc comme ça et avec ça que l'on fait et qu'il faut faire. Grâce à nos études statistiques, l'on peut apporter des réponses concrètes aux pratiques culturelles, et grâce à nous, les musées peuvent par exemple éviter les obstacles invisibles. En révélant les déterminismes, les productions culturelles peuvent s'y conformer ou non, répondre en adéquation avec elles sous forme de = ou de ≠. Il faut savoir, qu'évidemment, le public commence par la gauche lors de sa visite et que c'est en termes de secondes chiffrées et non nombrées que l'on doit compter son temps de station face à une œuvre. En révélant la normalisation, nous n'aspérons, neutres que nous sommes, à aucune déconstruction, rassurez-vous, mais bien plutôt à être un outil aiguisé pour qui voudra raisonnablement éviter les déclarations nébuleuses déconnectées des réelles pratiques pour produire culturellement.

Contre-synthèse : La fin de l'art ou l'art finalisé.

[Cette fois, c'est bien moi qui parle.] La contre-synthèse n'est pas une anti-synthèse mais plutôt une autre synthèse, comme une contre-utopie est une proposition subversive, c'est-à-dire constructive et propositionnelle, projective et non transgressive – ce à quoi les législateurs de Droite auraient tendance à réduire la subversion. J'ai appelé les sociologies de l'art et de la culture des législateurs car ils font autorité, ils éditent en cela des lois, des lois morales sans restrictions pénales, mais des lois au moins contraignant l'étude universitaire de l'art et de la culture. Cela fait d'eux des experts, et en tant que tels, c'est à eux que les législateurs politiques, les députés de l'assemblée nationale française par exemple, font appel afin d'entendre leurs rapports, leurs audits, ou pour constituer des grenelles. Leurs énoncés n'écrivent pas directement les lois mais les dirigent tout de même depuis la position autoritaire – que les bourdieusiens connaissent – de l'expert scientifique. Je l'ai écrit maintes fois dans la première partie au sujet de la culture, le chapitre précédent visait à le confirmer à propos de l'art : l'art et la culture sont choses délicatement communes appelant, dans l'habitude consensuelle de la chose publique, au consensus, au mix. Ajouté à cela la croyance en la scientification,

octroyant valeur à l'objectivité, la preuve, la statistique, autrement dit au chiffre, et l'on comprend aisément pourquoi le groupe majoritaire de notre assemblée sociologique est celui du Centre. À la table des experts, l'on fait appel aux passionnés croyant par principe avant la fin de l'art, l'on a besoin du râleur trouble-fête réactionnaire, mais c'est la synthèse centriste, preuves à l'appui, qui nous explique comment il y a toujours un peu de Gauche et un peu de Droite dans les approches spectatoriales et qu'il faut faire avec ces habitus. La synthèse réconciliante est en cela hégélienne, dans le tout de Gauche passe le néant de Droite et inversement, comme nous l'a appris Hegel. La synthèse centriste est molle, un révélateur d'évidences. Ma contre-synthèse aura des allures de résumé qu'elle n'est pas puisque face au consensus, dans l'indéfinition partagée par ceux voulant garder pur, presque brut au sens de Dubuffet, la culture particulière de chaque individu non-singe savant, par ceux voulant garder pur le fantasme d'une culture passée, ou plutôt garder pure l'idée que l'on a tué un art passé et qu'il vaut mieux alors ne pas en dire plus au risque de se rendre compte que cette mort n'a pas eu lieu, et partagé enfin par ceux qui paniquent face à la création, qui paniquent face à la complexité et préfèrent se rassurer en parlant en termes de données. Elle aura des allures de résumé car je déclarerai simplement que ce consensus de l'indéfinition de l'art partagée par des penseurs idéologiquement distincts et irréconciliables me laisse entendre un argument de plus et de poids autoritaire pour proposer une définition de l'art. J'y ajouterai l'argument du chapitre suivant, avant de faire acte effectif de synthèse, c'est-à-dire acte de création incrémentale¹ que Bruno Péquignot annonce sans doute mieux que moi : « La sociologie est relativement tributaire de ce qui se constitue en philosophie, histoire de l'art, critique d'art. »²

1 Dans les chapitres de la sous-partie intitulée « Qu'est-ce que l'art ? ».

2 Péquignot, « La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture », p. 18.

2. 1. 3.

Les Esthéticiennes. La *kitschisation*.

« "Là où il y a une volonté, il y a un chemin." Mao l'a repris de Lénine qui lui-même le tenait de William Hazlitt, lequel s'était inspiré d'un proverbe anglais reprenant une maxime chinoise. C'est un cercle ! »¹

Longtemps, je me suis assis, et j'attendais depuis une bonne heure. Mâle, être à l'institut de beauté mêlait en moi le malaise et l'ennui. En attendant mon tour, mes yeux se fermaient de plus en plus vite, et je me surpris, presque involontairement, à me remémorer : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure. » Sur la table basse devant moi dans cette salle d'attente, point d'ouvrage sur la rivalité entre François I^{er} et Charles-Quint, rien non plus à propos de la recherche du temps perdu², mais un magazine me rappelant presque autant Dave et « Du côté de chez Swann » que Leroy Merlin et « Du côté de chez vous » : "Du côté de chez elles". La couverture est habituelle et, floqué sur le portrait américain d'une femme épanouie, le "sommaire essentiel" dévoile déjà les articles à ne pas manquer. Toujours aussi habituellement : "Spécial mode : les 100 looks préférés des femmes" ; "Bien dormir" ; "24 conseils pour lui faire perdre la tête au lit" ; "Régime : ce qui fonctionne vraiment" ou encore "Idée réconfort pour cet hiver : la recette des petites madeleines de Proust". À la lecture de ce dernier titre accrocheur, mon esprit trébucha sur un pavé en sept tomes, un pavé lancé dans une mare de thé. Dave a chanté « Du côté de chez Swann », un endroit où il irait bien refaire un tour pour revoir son premier amour, il a également écrit son autobiographie sous le titre « Du côté de chez moi » et présenté, en 2014, une émission dominicale sur France 3 nommée « Du côté de chez Dave ». Le « chanteur à minettes » des années 70 est connu depuis la décennie 90 pour quelque chose de "problématique" dans une société où ce "genre" de magazine existe : la bissexualité. Comment alors ne pas penser que le premier amour dudit hollandais chanté dans son tube au titre identique au premier tome de la recherche du temps perdu de Proust est un "cygne" convoquant l'homosexualité notoire de l'écrivain ? À l'instar du titre de la recette de madeleine que vous pouvez effectivement retrouver en dehors de ma fiction, les références réitérées de Dave à l'œuvre proustienne me semblent être un symptôme de ce que j'appellerai ici la *kitschisation*. À l'institut de beauté, comme son nom l'indique, bien des choses sont établies, normalisées au-delà du seul beau. Un esthéticien est un professionnel de l'esthétique dans tous les cas et il semble en exister de deux sortes : l'un spécialisé dans les soins du corps, du visage et de la cosmétique, l'autre est un philosophe dont le sujet d'étude privilégié est l'art et le beau. Nous essayerons de le voir, les deux s'occupent, je crois, de maquillage.

1 Extrait d'une réplique du personnage Alexandre Taillard de Worms, ministre des Affaires étrangères dans le film « Quai d'Orsay » (2013) de Bertrand Tavernier.

2 Les premières lignes de cette *kitschisation* en étaient une sous forme de pastiche de celles du chef-d'œuvre proustien.

L'établissement public nommé Office National d'Information Sur les Enseignements et les Professions (ou ONISEP) propose évidemment de nombreuses « fiches métiers ». L'une d'entre elles¹ est intitulée « esthéticien(ne)-cosméticien(ne) », elle décrit : « Épilations, gommages, massage du visage, modelage du corps... l'esthéticienne [et voici que se révèle la seule acception possible dans notre monde actuel ; l'esthéticienne est invariablement féminine] est la spécialiste du soin et de la mise en beauté. Un métier en contact direct avec la clientèle, qui exige amabilité, doigté et aptitudes commerciales. » Tout en doigté et en délicatesse, les plus politiquement correctes entreprises publiques de description du travail d'esthéticienne manipulent la langue sans pouvoir se départir de ce genre de réduction. Si vous cherchez sur la toile des formations en esthétique, les articles seront presque toujours titrés "Comment devenir esthéticienne ?" L'artisanat, première entreprise de France, décrit sans détour « le métier d'esthéticienne ». Le Centre d'Information et de Documentation Jeunesse (CIDJ) émanant du ministère de la jeunesse et des sports essaye de contrecarrer ces « clichés » en proposant le portrait de « Jérémy, 27 ans, comptable reconverti en esthéticien »². Ce « garçon dans une classe de fille » « contrarie les idées reçues en préparant un CAP esthétique-cosmétique parfumerie ». Il semble bien que le jeune homme fasse office de monstre digne d'être exposé et d'ailleurs, le CIDJ précise que très peu d'établissements de formation d'esthétique acceptent même les mâles. Seulement, le CIDJ lui-même propose ses fiches « métiers » et celle qui nous intéresse s'appelle tout "naturellement" « esthéticienne-cosméticienne ». Par habitude, par vieille mode donc semble-t-il, lorsque l'on est esthéticienne, l'on s'occupe du corps de la plupart des autres femmes car « la beauté, le bien-être et la jeunesse sont des valeurs montantes et les instituts de beauté ont le vent en poupe »³, et lorsque l'on est esthéticien, l'on s'occupe plus sérieusement de l'art et du beau dans l'art et il faudra attendre d'être un vieux monsieur pour être lu. Malgré cette distinction genrée entre le féminin frivole et le masculin sérieux, l'esthétique est peut-être toujours au sens normal, et donc réduit bien sûr, une histoire superficielle, une histoire de vernis. Alors pour ne pas laisser s'incruster ce point noir, et en répétant de manière toujours énigmatique pour l'instant que toute réflexion esthétique institutionnellement nommée ainsi est actuellement une affaire de maquillage et de vernis, les praticiens académiques de la philosophie de l'art et du beau seront nommés esthéticiennes.

De mon côté, j'attendais toujours, patient, mon soin anti-comédons ouverts. Mon magazine toujours me permit de découvrir ce que l'on appelle une bonne table, au détour d'un conseil voyage vers la ville rose. La présentation du restaurant toulousain était presque néerlandaise de par sa pertinence, à savoir de par son type

1 Ces fiches sont disponibles sur le site internet officiel de l'Office en question.

2 Ce portrait est lisible sur le site officiel du CIDJ.

3 Citation extraite du site officiel de la Confédération Nationale de l'Artisanat des Métiers de Service et de Fabrication.

de rapport avec la référence culturelle. En entête, une citation paraphée d'une griffe faite maison signant Marcel Proust : « Mais quand d'un passé ancien rien ne subsiste, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus matérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps. » De l'extrait de « Du côté de chez Swann », en dehors des règles académiques de la citation, le restaurant nommé La Madeleine de Proust a omis le "peu réjouissant" passage indiquant ce qui précède et engage ce passé ancien : « après la mort des êtres, après la destruction des choses », tout en omettant la fin de la citation en l'ayant ponctué d'un point. Pourquoi Philippe Merle, « chef et propriétaire » de La Madeleine de Proust a choisi d'appeler ainsi son restaurant ? Il le décrit comme suit : « Déjeuner ou dîner à la Madeleine de Proust, c'est se retrouver avec nostalgie dans une ambiance apaisée telle qu'on l'idéalise dans les maisons de nos grands-parents... La kyrielle de jouets anciens que nous collectionnons, présentés du sol au plafond de l'établissement depuis le 27 avril 1999 participe à la renommée de cette table en ravivant les souvenirs d'enfance. Sa cuisine aux fumets d'antan et son décor de grenier d'autrefois ont imposé la Madeleine de Proust parmi les tables toulousaines incontournables. »¹ Le projet spirituel du restaurant consiste donc à permettre de se retrouver avec nostalgie dans une ambiance apaisée, ou autrement dit, de se trouver à nouveau, de retour (*nostos*) avec douleur (*algie*, *algos*) dans un environnement (*ambiens*) rendu tranquille (apaisé, ramené à la paix). Paraphrasons encore pour un peu plus de confusion le projet, ce qui donnerait : se retrouver, à savoir se trouver à nouveau au même endroit, avec nostalgie, donc, de retour dans son pays duquel on est déjà venu et dans lequel on se retrouve, soit se retrouver "à double tour", douloureusement (l'algie de la nostalgie, littéralement, le mal du pays), et ce dans un environnement de repos ; soit, un sentiment bien compliqué s'il en est ainsi, seulement, Philippe Merle a dû le rédiger à l'usage actuel communicationnel, et par abus intentionnel de simplification du langage, cette description de l'esprit du restaurant ne veut sans doute que signifier – en dehors du sens particulier des mots – qu'à cet endroit on se retrouve agréablement et tranquillement dans un environnement propice au doux retour sur soi. Il semble de surcroît que le sentiment redondant édulcoré plus tôt soit fameux, à savoir que l'on connaît bien de par sa grande réputation et que conséquemment l'on pourrait peut-être appeler cliché. Tellement fameux qu'il est tel qu'on l'idéalise, telle que l'Idée quasi platonicienne, à savoir pure et parfaite, que chacun semble se faire de la maison de ses grands-parents, où ceux-ci représentent un âge en disparition, mais étranger et non perverti par notre monde actuel, ou autrement dit un écrin pour un fossile de l'enfance de tout un chacun. Les points de suspension ponctuant cette déclaration sentimentale aux prétentions universelles n'en affirment rien d'autre mais en sous-entendent assurément encore un peu plus l'évidence indicible. Il est écrit « kyrielle » pour donner à comprendre le nombre important des petits jouets à

1 Citation extraite du site officiel du restaurant La Madeleine de Proust (madeleinedeproust.com).

l'aspect ancien, c'est-à-dire agissant comme un rappel d'un temps d'avant, scénographiant le restaurant. Cela aurait pu être en cascade, ou nommé multitude, ou encore en ribambelle pour faire joliment suranné et un peu enfantin, mais c'est kyrielle qui fut choisi, expression issue d'une analogie d'avec une suite interminable de paroles en référence à la litanie de la liturgie catholique (*kýrie eléèson*, « seigneur, prends pitié »). Le décor du restaurant la Madeleine de Proust est le résultat d'une longue, répétitive et mystique collecte d'un amas de petits objets singuliers vieillis par de petites histoires qui, par leur présence excessive « du sol au plafond », finissent comme des émoticônes par réussir à exprimer un vague sentiment "en général" dans lequel chacun y retrouve une petite part d'une enfance conceptualisée en Idée commune et regrettée car douce et rassurante. Du côté de chez Philippe, en vous faisant grâce de l'interprétation des d'antan et autres greniers, la recherche du temps perdu est aboutie, et le titre du septième tome du magnum proustien, « Le temps retrouvé », saurait faire enseigne. Magnum ou grande œuvre, le jeu des sélections culturelles et des retenues historiques définissent pour certains artistes de tels objets, et à n'en pas douter, comme pour ses prénoms, celle de Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust est une sélection exclusive de « À la recherche du temps perdu » parmi d'autres des œuvres attribuées à Marcel. L'expression la madeleine de Proust est de celle que l'on dit être passée dans le langage courant. Tellement courant que des restaurants ou des titres de recettes lui auront fait confiance pour séduire le plus grand nombre d'esprits.

Différent du violon d'Ingres, la madeleine de Proust n'évoque pas les aptitudes en cuisine qu'aurait eu l'écrivain mais fait référence à un épisode du roman « À la recherche du temps perdu » que l'histoire culturelle aura élue comme symboliquement synthétique de la réflexion littéraire proustienne au sujet de la mémoire et du temps sinon de la durée, car le narrateur, auteur et héros y éprouve le sens de la vie (ni plus, ni moins) dans ses confrontations entre espace et temps singulièrement ressenti. Proust est célèbre, tant que proustien peut être un qualificatif jugeant un rapport nostalgique à son histoire. Culturellement désigné comme une référence de poids, le style de Proust est "résumé" comme suit : de longues phrases labyrinthiques passant en revue chaque texture, chaque détail du décor des scènes jusqu'à décoller par lambeaux les tapisseries moisiées de notre enfance, et à cela, Proust ajoute des odeurs et quelques goûts pour décrire, car son style est dit descriptif, décrire des narrations où le personnage non héroïque à la première personne vivra tourmenté ce que l'on peut nébuleusement nommer des expériences de vie, des initiations. Ainsi, une description un peu longue et détaillée de quelques environnements peut être littérairement critiquée (au sens réduit) ou encensée de par son rapprochement d'avec le style proustien. Proust lui-même est devenu un symbole, comme son gâteau. Il est pour sa part une incarnation de l'un des archétypes, des types premiers, de l'artiste des temps modernes. Il est un idéal

type, à savoir un modèle sociologique permettant d'être artiste à ceux qui ne le font pas pour survivre, par rage de vivre et de vaincre comme le veut l'un des autres grands archétypes voyant dans l'artiste un être de génie que la société a socialement oublié et rejeté. L'histoire retenue de Proust en fait un homme cultivé et aisé, presque oisif, s'étant lancé dans un premier roman auquel il préférera un voyage italien et dont le mal-être, puisque sans doute ces genres d'idéaux-types ont toujours besoin de souffrance, vient justement de cette absence d'affrontement social engageant paradoxalement une difficulté dans la définition identitaire. L'artiste Proust légitime aussi les souffrances et les affrontements intimes, notamment sexuels, comme moteur créatif, tout en confirmant que l'autobiographie en est un véhicule intéressant. La nostalgie prend alors sa place et l'on souffre le regret du temps d'avant. Dans sa recherche du temps perdu, Proust rencontre, presque par surprise – à ceci près que, sans doute, il faut être disposé à se perdre dans son passé pour s'y retrouver –, des objets dits du quotidien lui permettant un "retour vers le futur", une plongée dans son enfance par le truchement d'un pavement mal égalisé ou du goût de quelques miettes de madeleine imbibées de thé. Le pavé de Proust aurait sans doute été confondu avec l'ampleur de ce roman en sept tomes, le thé fut oublié et c'est la madeleine qui est restée. La petite madeleine de Proust – car dans l'histoire, il est question de « gâteaux courts et dodus appelés petites madeleines » – a trouvé son autonomie culturelle et la « joie puissante » que le narrateur de « Du côté de chez Swann » ressentit au cours de son périple nostalgique face à la vie « médiocre, contingent[e], mortel[le] », autrement dit, insensée a quelque peu changé de saveur. Chez Proust, à la troisième gorgée de thé et de madeleine émietlée, plus rien. Car la "philosophie" proustienne expose la vanité. Le symbole culturel qu'est devenue la madeleine de Proust est actuellement bien plus inoffensif. La recette est peut-être plus sucrée, on y trouve sans doute plus de beurre, et aujourd'hui, cette madeleine pousse sur les marronniers journalistiques où chaque rentrée scolaire, où toute première neige, ou encore tout début des vacances peut faire appel à cette expression pour signifier la douceur du retour habituel engageant d'agréables évocations. Plus fort encore, l'expression fait fureur lorsqu'il s'agit de parler d'un sujet traditionnel, à fortiori lorsque cette tradition est "remise au goût du jour". Le retour des guinguettes, les processions de voitures de collection, l'amour retrouvé des consommateurs pour les disquaires antiquaires sont autant de prétextes pour évoquer la madeleine de Proust que chacun retrouve ça et là, sans surprise, dans des objets anodins littéralement, calmant, apaisant, et bien inoffensifs. De ce genre de madeleines industrialisées, mises au goût commun, l'on peut se gaver, et l'on ne s'en prive pas car cela fonctionne à tous les coups, bien après la troisième bouchée. Le malaise proustien a dû trop infuser, et le thé dans lequel on trempe le gâteau s'est transformé. Demander à quelqu'un quelle est sa madeleine de Proust, en y oubliant au passage tout le caractère surprenant d'un tel objet d'après l'auteur, est

devenu une question habituelle pour les cent et un versions de la même émission médiatique où un invité plus ou moins célèbre est mis aux commandes de la programmation culturelle, faisant par exemple écouter aux auditeurs l'une de ses musiques d'enfance préférées, sur les conseils interrogatifs d'un journaliste lui demandant "Quelle est votre madeleine de Proust ?".

Quelle est votre madeleine de Proust est quasiment devenue digne d'un bon vieux questionnaire de Bernard Pivot en fin d'émission TV « Bouillon de culture ». Le thé a tourné en bouillon, en bouillon culturel où tous les goûts, toutes les saveurs se mélangent et perdent inévitablement de leur singularité. Bernard Pivot a, pendant dix ans, demandé à ses invités plus ou moins littéraires « Quel est votre mot préféré ? » etc., et ce, semble-t-il, sur le modèle d'un questionnaire dit justement de Proust. « Bouillon de culture » a réactivé un questionnaire anglo-saxon auquel l'auteur des tergiversations sentimentales pubères a répondu et transformé au cours de son adolescence. De caricature en caricature, par accumulation, par kitsch, l'on pourrait imaginer la question à propos du symbole beurré à la fin du questionnaire de Proust. L'œuvre de Proust, résumée à un roman, est culturellement considérée comme psychologisante, voire psychanalytique, et c'est sans doute pour cela qu'elle est populaire. À la manière de notre madeleine, elle est comme la psychanalyse, dans le drame inévitable, paradoxalement rassurante, elle est ce lieu imaginaire dans lequel on peut se réfugier, elle est notre inconscient que l'on voudrait ouvrir comme une coquille Saint-Jacques imprimant en moule ses stries sur une face du gâteau, comme dans la fatalité théâtrale de l'inconscient freudien, l'on peut s'y réfugier quitte à ce que cela soit une coquille d'interprétation, une erreur procédant par lacune, pour ne pas dire refoulement ou déni, et ainsi à la lecture culturelle de Proust (ne nécessitant pas la lecture effective du roman), l'on peut aimer celui-ci en pensant qu'il a décrit ce que tout le monde vit. L'expérience du thé, de la madeleine ou encore du pavé, à savoir ces petits riens en kyrielle qui mettent en action ce que l'on veut croire être une mémoire involontaire, voilà ce que l'on a retenu de Proust et qui donne une image culturelle actuelle du rapport de notre civilisation au passé : intime et regretté, mais plus rassurant que la projection. C'est peut-être justement cela, la mémoire involontaire qui, plus que singulière, est peut-être culturellement codée. Mémoire involontaire ou inconscient collectif, la madeleine de Proust serait comme un petit automate sur la table de cuisine patinée du restaurant toulousain convoquant nécessairement en moi non pas mon enfance mais l'Idée de l'enfance, m'offrant par là, comme la psychanalyse, la douillette possibilité du retour sur moi-même. Quoiqu'étant bien trop jeune pour avoir connu ce genre d'automate en fer blanc en tant que jouet normalisé – le plastique est de mon époque – ma réponse est bien souvent en adéquation avec celle de l'inconscient collectif, elle est une réponse culturelle et si je ne travaille pas à m'y mettre à distance, elle est de l'ordre de l'automatisme. L'inconscient collectif est culturel, s'inscrivant dans un rapport temporel non

générationnel. La culture est celle d'une civilisation, d'une épistémè qui actuellement est transgénérationnelle, à savoir pour ce qui est de l'enfance, du temps d'avant dont je peux avoir la nostalgie, quelque chose de ressemblant à ce que l'on voit dans le film « Les Choristes » par exemple, ou encore à "l'univers" du film « Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain ». Mon idée de l'enfance et celle que la culture actuelle aura attribuée à Pagnol sont synchronisées... un bouillon de culture. Face à cela, une seule question m'assaille : pourquoi convoquer Proust si c'est pour en faire autre chose de cette madeleine ? À force d'émettre cette madeleine, m'autoriserai-je ma propre introspection ?

« Le Talisman » ou, pour donner son titre complet, « Le Talisman, l'Aven au Bois d'Amour » est un petit tableau légendaire. Sur un morceau de bois de 27 centimètres sur 21, en 1888, à l'automne, Paul Sérusier peint un paysage presque sous la dictée de Paul Gauguin, son maître duquel il est venu apprendre à voir le monde en Bretagne. Maurice Denis raconte que Gauguin aurait guidé Sérusier : « Comment voyez-vous ces arbres ? Ils sont jaunes. Eh bien, mettez du jaune ; cette ombre, plutôt bleue, peignez-là avec de l'outremer pur ; ces feuilles rouges ? Mettez du vermillon. »¹ Ce talisman, cet authentique tableau en tant qu'huile sur bois, devient alors un véritable talisman en tant qu'objet que Sérusier ramènera de Pont-Aven à Paris, une sorte de relique-icône aux vertus protectrices et inspirantes pour le groupe pictural naissant : les Nabis, dont Maurice Denis fera partie. Ce groupe artistique post-fauviste, dit d'avant-garde, a choisi un terme hébraïque au sens pluriel entre annonciateur, prophète et illuminé. En cela, les Nabis veulent, sans doute avec un brin de distance humoristique (au su des surnoms des douze "apôtres" tels « le Nabi zouave », « le Nabi très japonard » ou encore « le Nabi plus japonard que le Nabi japonard »), insuffler un nouvel élan spirituel à l'art. Mais si l'on considère également nabi au sens d'inspiré ou d'illuminé, l'on comprendra leur rapport à certains maîtres tel Gauguin auquel il se réfère à en croire la notice-talisman de Sérusier. Dans les dimensions similaires à celles du tableau, je possède une madeleine de Proust contemporaine, un manuel de philosophie à destination des classes de terminales intitulé « Lire les philosophes » signé de Gérard Chomienne. La première de couverture de l'ouvrage est justement une reproduction du Talisman de Sérusier. Ce manuel aborde les différentes notions du programme de philosophie de l'époque qui ne change guère d'ailleurs d'années en années, juste assez pour réimprimer et vendre de nouvelles versions du manuel puisque notre société reste sous les mêmes cieus et donc ce sont les mêmes stars qui font et fondent la constellation idéologique néo-confuciano-nietzschéo-freudienne. L'ouvrage classe les textes chronologiquement, un par philosophe, de stars en maîtres, de légendes en prophètes. Tous les penseurs qui constituent le socle des programmes scolaires depuis le cours préparatoire jusqu'au doctorat, de l'instant où l'on apprend à être raisonnablement cartésien jusqu'à celui où l'on doit

1 Citation reportée dans la présentation du tableau « Le Talisman » sur le site internet officiel du Musée d'Orsay.

référencer sa critique esthétique, tous sont là. Ce qui m'a séduit dans ce manuel, alors que je découvrais mon 18^{ème} printemps – et que mon établissement scolaire recommandait un autre ouvrage d'apprentissage de la philosophie –, c'est qu'il proposait des textes longs voire en version intégrale pour chaque auteur, et non les plus habituels extraits morcelés, classés par notions du programme pédagogique en vue de l'examen du baccalauréat. Comme une vraie caricature de jeune esprit séduit par l'image des pensées philosophiques, voire par l'image de ceux pratiquant cette pensée, mon talisman scolaire me renvoie, certes sans grande nostalgie, à mon rapport normal d'avec les figures intellectuelles d'autorité auxquelles, au moins à l'époque, j'étais soumis. Avec tous ces détails personnels et sentimentaux, je flirte avec l'insoutenable, avec la légèreté et donc le kitsch.

Cela me rappelle la quatrième de couverture de « L'insoutenable légèreté de l'être » de Milan Kundera dans sa version "de poche" aux éditions Gallimard (et quoi de plus *kitschisant* qu'une quatrième de couverture d'une version "de poche") : « Qu'est-il resté des agonisants du Cambodge ? Une grande photo de la star américaine tenant dans ses bras un enfant jaune. Qu'est-il resté de Thomas ? Une inscription : Il voulait le Royaume de Dieu sur la terre. Qu'est-il resté de Beethoven ? Un homme morose à l'invraisemblable crinière, qui prononce d'une voix sombre : "Es muss sein !" Qu'est-il resté de Franz ? Une inscription : Après un long égarement, le retour. Et ainsi de suite, et ainsi de suite. Avant d'être oubliés, nous serons changés en kitsch. Le kitsch, c'est la station de correspondance entre l'être et l'oubli. » Et qui de mieux placé à part peut-être Confucius, Socrate ou le Christ pour parler de cette *kitschisation* si ce n'est cet auteur désigné des cahiers d'amitié, des actualisations de statuts Facebook et des tweets moralisateurs ou mortifères : « L'amour physique est impensable sans violence », « Qui cherche l'infini n'a qu'à fermer les yeux », « Il y a des idées qui sont comme un attentat », « Trahir, c'est sortir du rang et partir dans l'inconnu » ou encore, pour brillamment ponctuer (tuer) toute amorce de débat : « Les extrêmes marquent la frontière au-delà de laquelle la vie prend fin, et la passion de l'extrémisme, en art comme en politique est désir déguisé de mort. » Ce qui est, je crois, pertinent ici, c'est que le kitsch, le changement en kitsch ou la *kitschisation* n'a finalement à voir qu'avec la réception de l'œuvre, cela n'a à voir qu'avec le spectateur, sa place, qu'il s'octroie ou qu'on lui octroie par spéculation en tant qu'amateur, législateur ou encore esthéticienne. Chez Kundera, « [...] le kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable »¹, ou plutôt, c'est aussi cela. Dans son roman, l'auteur semble définir le kitsch. Je ne pousserai pas plus loin l'analyse de ce texte et considérerai simplement qu'entre un kitsch qui rendrait acceptable l'insoutenable en cachant une partie, un kitsch niant la merde, et le kitsch compris comme la station entre l'être et l'oubli, deux

1 Kundera, « L'insoutenable légèreté de l'être », p. 357.

définitions du kitsch cohabitent pour moi sans que je ne puisse les confondre. La notion que j'entreprends de conceptualiser est proche de celle de la station décrite par Kundera dont je dois prendre mes distances en sachant que je la lis ambiguë chez lui, et surtout car je veux marquer son statut d'action en la nommant *kitchisation*. À la base de cette action, le mot kitsch est un terme dont l'étymologie est admise comme trouble. Un emprunt à l'Anglais *sketch* (esquisse) est souvent invoqué pour être directement rejeté. Ainsi, dans le trouble, l'histoire de la langue, la culture a choisi, je crois, que kitsch a certainement dérivé du verbe *kitschen*, en allemand, signifiant « ramasser la boue ou les déchets dans la rue » engageant l'idée que le kitsch, c'est « rénover des déchets, revendre du vieux ». De cette acception, le kitsch renvoie à quelque chose de démodé, en français. Ce qui est démodé n'est plus à la mode, alors en tant que terme allemand, je voudrais convoquer l'expression *altmodisch* signifiant « vieille mode », faisant du kitsch un certain mode esthétique, une certaine mode, toujours potentiellement actuelle et non démodée. Le mot kitsch toujours nous viendrait de Bavière, et effectivement, le sud de l'Allemagne et l'Autriche tyrolienne semblent aujourd'hui encore être les sièges du régime esthétique traditionnel kitsch, actuellement fait d'un débordement de coucous, de bois de cerfs, de bocks de bière et de pantalons de cuir à bretelles. Ce sont les choix esthétiques d'un certain Louis II de Bavière – qui disparu l'année de l'invention du Coca-Cola, deux ans avant la réalisation du Talisman, lui-même l'aîné d'un siècle de « L'insoutenable légèreté de l'être » – définis comme hyper-romantiques et maniéristes qui introduisirent le terme en critique artistique. Le Schloss Neuschwanstein est l'un des châteaux construits sous ses ordres, et même si ce nom ne vous dit rien, il est probable que vous le connaissiez en tant que celui qui aura inspiré au moins deux fois Walt Disney : pour la construction du premier château de la Belle au bois dormant au parc Disneyland en Californie ainsi que pour le logo des studios Walt Disney. Vers 1870, le terme qualifie déjà la reproduction d'art bon marché, signification sans doute liée au verbe *verkitschen*, « brader ». Dans les années 60, le terme kitsch reviendra au goût du jour, notamment à travers l'influence des critiques et interprétations des productions du Pop art, spécialement américain, dont la marque Coca-Cola et ses formes en sont une des icônes. Par manipulation infondée, par sorte de *kitschisation* pour ainsi dire, j'ai lié Louis II de Bavière à Coca-Cola, et l'histoire culturelle faite de réappropriations aura, avec le rose bonbon des parcs Disneyland, lui aussi lié le kitsch du 19^{ème} siècle à celui du 20^{ème}. Justement, le kitsch est défini comme procédant par accumulation hétéroclite. Inauthentique, surcharge, décoration superflue sont autant de qualificatifs esthétiques du kitsch. Lié à la copie d'œuvres (les Liseuses de Fragonard en kyrielle, les ribambelles d'Angélus de Millet, les Vénus de Milo en nains de jardin, ou encore les portraits de Proust à moustache, raie au milieu, petite mèche sur le front et main portée au visage l'air pensif, floqués sur des débardeurs) et de matières (motif acajou moulé en plastique

pour habitacle d'automobile ou encore papier adhésif imitation marbre) ainsi qu'à l'industrialisation permettant la diffusion vers la consommation de masse, en tant que lié à cela je comprends le kitsch comme lié à la culture au sens de l'entreprise culturelle engageant politique du même nom sous l'égide de l'un des trois M.

Les objets ne faisant actuellement presque pas débat quant à leur obtention du qualificatif kitsch existent concentrés dans les magasins dits de souvenir. En boules à neige ou en pendentifs, ces magasins offrent souvent deux fois des souvenirs, puisque ce sont des monuments, des édifices servant littéralement à refaire penser, que l'on retrouve habituellement représentés en tant qu'image souvenir d'un tourisme culturel. Le kitsch est en cela une affaire de culture et le culturel, l'action de la culture, je veux la nommer *kitchisation*. Comme pour affirmer encore un peu plus ma distance de vieux réactionnaire vis-à-vis de l'actuel, il me faut ici me distinguer d'autres utilisations du kitsch et de la *kitschisation*. À notre époque actuelle donc, le kitsch a fort à faire dans la critique négative des définitions du goût majoritaire par des esthéticiennes déclarant leur anticapitalisme et leur rejet des expressions artistiques contemporaines, surtout plastiques, qu'elles veulent sans cesse lier au marché de l'art. Le kitsch et la *kitschisation* seraient la manifestation d'une culture de l'âge post-moderne où, décomplexés, les fameux nouveaux riches russes, chinois ou moyen-orientaux, grâce à leur nombre et leur poids grandissant, auraient réussi à évincer les "cultivés collectionneurs occidentaux" appauvris, pour devenir la clientèle de l'art définissant conséquemment la demande. Ces esthéticiennes voient alors dans l'avènement d'artistes comme les diaboliques Jeff Koons, Wim Delvoye, Maurizio Cattelan et Takashi Murakami, la définition du kitsch en tant que mauvais goût inculte devenir la règle insouciant de la culture post-moderne¹. L'art toujours y serait compris comme un accessoire d'érection statutaire social, un bon placement symbolique pour fortifier son importance à coup de "m'as-tu vu ?" Cet art contemporain répondant au goût du kitsch serait une quasi-manipulation de l'*artialisation* décrite plus tôt où des artistes commerciaux auraient imité le goût de leurs nouveaux clients potentiels dans un capitalisme gagnant-gagnant pour se vendre facilement, tout en offrant à leurs "mécènes" une légitimation de leurs goûts incultes préexistants : ce que vous aimiez déjà est légitimement statufié en tant qu'art. Ici, la définition de la *kitchisation* est tout autre, car de raffinement dans la commercialisation de l'art en tant qu'accessoire d'arrivisme social, je n'en vois à aucune époque, ni depuis aucune géographie ; les oléoducs ne sont pas la cause de cette transformation de régime esthétique et, avec la définition "vulgaire" du fameux kitsch capitaliste, l'on pourrait je crois, à époque relative, qualifier autant la commande d'une scène de genre bourgeoise flamande qu'un emboutissage métallique prenant la forme d'un gigantesque « Balloon » de baudruche en forme par exemple de caniche royal. Dès

1 On peut lire à ce sujet l'analyse de Christophe Genin dans « Kitsch dans l'âme » (2010) et celle de Gilles Lipovetsky et Jean Serroy dans « L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste » (2013).

lors, dans ce texte, le kitsch n'aurait pas sa place en art, ou alors en tant que sujet de réflexion et d'expression parmi d'autres, mais serait, comme je l'ai déjà dit, une question culturelle. Lexicalisé après la dernière réforme orthographique de 1990, le kitsch s'écrit en français kitch, sans "s", et offre alors, je trouve, la possibilité d'un rapprochement d'avec *kitchen*, « cuisine » en anglais. La kitchenette, la toute petite cuisine intégrée à n'importe quel studio, est peut-être une manifestation du kitsch coquet, meublé et cosy. Poutine, Sarkozy et leurs amis vus par certaines esthéticiennes comme les tenants du mauvais goût kitsch, sont alors rejoints par tout un chacun depuis sa propre cuisine. Faire sa cuisine, faire sa petite tambouille, c'est mettre les choses à sa sauce, et ainsi, l'action culturelle, la *kitschisation*, procéderait comme telle. C'est une chose convenue et moquée, paraît-il, la culture, c'est comme la confiture, moins on en a, plus on l'étale... D'ailleurs, comme le dit la morale majoritaire souffrant de sa position insavante et jugeant de manière péjorative les "intello", la culture, ça s'étale, et largement étaler sa culture est une faute de goût également lorsqu'on a en a de plein pots. On se mitonne sa petite culture, on la "mythone", on se l'invente, le tout dans une histoire de tartine, de recette personnelle, à laquelle on pourra faire appel à l'occasion de la dégustation d'une madeleine, comme un vieux souvenir permettant d'agrémenter un apéro ou une fin de repas. La cuisine du kitch est bien sûr régie par les étymologies du kitsch. Inauthenticité, surcharge, braderie, accumulation, se faire son bouillon de culture, c'est assaisonner ce que l'on aime, ce qui nous plaît, ce qui est à notre goût, de quelques souvenirs de ce que l'école nous aura donné à admirer. Saupoudrer le tout de quelques rencontres touristiques et mixer cela avec l'accompagnement puisé dans quelques lectures considérées comme savantes. À feu doux, couvert, mettez ceci à réduire, et vous aurez l'action culturelle, la *kitschisation* à l'œuvre : la culture est une réduction, une construction lacunaire. C'est cuit, la *kitschisation* est sans cesse sur le feu. Dans son dictionnaire historique de la langue française, Robert a fait sa petite cuisine, et à l'entrée « kitsch », en conclusion d'une histoire résumée de l'apparition du mot, il déclare : « Concept inséparable de la triade industrie-masse-consommation, il prospère dans les lieux et les moments de civilisation "flottante". » « Civilisation flottante », la qualification est pour le moins nébuleuse. Comme dans chaque lieu et à chaque moment, les intellectuels pessimistes déclarent l'époque contemporaine, celle de leur temps, comme étant un moment de creux, une traversée du désert. Comme sans doute depuis la perception de chacun d'entre nous, notre moment de civilisation ne peut être que flottant, car les civilisations s'interprètent à distance, avec le recul de l'histoire. Au présent, le temps contemporain est flottant car en train de se faire. Alors peut-être que Robert n'a pas compris cela, mais qu'à cela ne tienne, je veux considérer cette déclaration comme l'affirmation que le kitsch est ce qui nomme, depuis le présent, la culture contemporaine. Comme une recette de madeleine, comme les trucs et astuces pour un bon court-bouillon, même si chacun peut le mettre à sa sauce, la cuisine est une

pratique tout de même grandement régie par des traditions et des savoir-faire, des savoir-bien-faire, et conséquemment, des erreurs à éviter. Les défenseurs de l'art culinaire s'offusqueront mais j'oserais dire grossièrement qu'il n'y a pas 36 000 façons de faire une madeleine, sinon à la transformer en crêpe ou en baba au rhum. Ou alors, les 36 000 recettes différentes auront une base commune. La *kitschisation* se cuisine également ainsi. Il existe des recettes traditionnelles culturelles donnant des lignes directrices et donc une base commune à toutes les cuisines d'une même civilisation, sinon justement cela définirait des distinctions entre différentes civilisations. Si à chaque civilisation correspond une culture et que le kitsch nomme la culture contemporaine, je peux en déduire qu'à chaque civilisation, à chaque culture, il existe un type de *kitschisation* majoritaire. Pour en finir de faire comprendre mon choix linguistique, je me rétorquerais que si la culture se cuisine en bouillon réduit, j'aurais pu nommer caricature l'action culturelle. Seulement kitsch, à côté de ses jugements péjoratifs est également presque systématiquement défini comme le goût populaire. Le goût populaire est sans doute à comprendre comme une sorte de mauvais goût depuis un jugement savant. Le goût moyen devient synonyme de médiocre, de peu de valeur. Je veux le lire comme un moyen numérique définissant la majorité que je peux ensuite juger de bon ou de mauvais goût selon des critères esthétiques et donc moraux et non seulement quantitatif. Cela confirme au passage qu'il ne peut y avoir qu'un seul kitsch, car il n'y a toujours qu'une seule majorité et par là, aucune possibilité de cohabitation de différentes *kitschisation*. Si pour comprendre et s'appropriier les productions artistiques, l'on doit passer derrière les fourneaux et se cuisiner sa culture, alors la réduction qu'est la *kitschisation* en tant que goût majoritaire, en tant que goût populaire, ne doit pas nécessairement être comprise comme une action dommageable, comme quelque chose à éviter et à combattre. En définissant avec enthousiasme le kitsch comme le goût populaire, le goût de tous dont chacun "fait partie", l'on peut envisager que cela n'engage aucune fatalité quant à la nature de mauvais goût de ce kitsch, et que si l'on le juge ainsi, il peut être transformé si l'on change la définition de l'un des composants de la recette ; autrement dit, si l'on travaille par exemple à redéfinir l'art, l'on en changera sa réduction qu'est la culture, et donc, l'action de *kitschisation*, et conséquemment, le dessin du goût populaire.

Reprenant l'expression de Kundera, j'ai défini la *kitschisation* comme l'action transformant la production artistique en objet culturel stationné quelque part entre l'être et l'oubli. Comme la madeleine, ou même plutôt comme la madeleine qu'est la madeleine de Proust, à savoir une connaissance presque inchoative et pourtant ancienne, l'objet *kitschisé* devient l'une des références de l'inconscient collectif évoqué plus tôt qu'il faudrait sans doute dès lors nommer le conscient collectif, le savoir partagé, compris comme connaissance réduite collectivement partagée. Il serait donc plutôt question de station entre l'existence et l'oubli car en art, et donc

en culture, il n'est toujours question que d'image de, de représentation, et jamais d'être en soi. La *kitschisation* en cela est une affaire d'existence, d'image renvoyée intentionnellement d'un créateur vers son public potentiel par le truchement d'une œuvre, que la manipulation culturelle cuisine, se réapproprie et donc transforme pour la faire exister quelque part entre l'intention exposée et l'indifférence du public, autrement dit son oubli équivalent à une disqualification culturelle. Nous l'avons vu avec les amateurs d'art, l'objet de leur amour se trouve comme eux absolument partout. L'art en tant que label, en tant qu'état d'aboutissement raffiné d'une pratique est omniprésent. Mais étant donné que toute œuvre d'art passe par la moulinette et le rouleau de la *kitschisation*, l'art lui-même est *kitschisé*, transformé en bonne pâte que l'on peut garnir à loisir. C'est un peu tarte mais l'art semble exister à une station ambivalente, non pas de correspondance entre deux directions, mais simultanément, être une chose omniprésente et absolument positive, tout en étant considéré comme un travail de surface, un embellissement cosmétique artificiel (au sens essentialiste péjoratif du terme) et par là, superflu. Comme un passage chez l'esthéticienne, la *kitschisation* de l'art, en posant la question "Que reste-il de l'art ? ", trouve des qualificatifs comme supplément d'âme lorsqu'on se demande quelle est la contribution de l'art et des artistes à la construction du monde au quotidien. Superficiel, le travail des esthètes est un maquillage dont le corps social et "naturel" pourrait se passer. Face à la *kitschisation*, car il est toujours question de cela, face donc à l'image "consciente collective" des productions dites scientifiques et de celles appelées philosophiques, le poids de celles artistiques semble dérisoire ; dans la cuisine de la *kitschisation* actuelle au sens extensif du terme, l'art est pour la construction du monde une nourriture allégée. Dans une grande confusion propre à la *kitschisation*, les productions dites scientifiques sont principalement celles de la physique et des mathématiques au sens "fondamental" ainsi que les applications techniques des théories de la biologie et d'autres ingénieries comme la chimie ou l'informatique par exemple. Alors c'est évident, c'est concret, les inventions techniques de cette science réduite à la logistique applicable et au montage d'instruments la facilitant révolutionnent effectivement nos vies ; les outils et les matières découverts par la science façonnent la vie en répondant efficacement aux lois de notre maison, à notre économie. Le plastique a changé nos vies. Désignant une matière généralement issue d'un combustible fossile dont il donnera la base appelée polymère. Cela est bien imprécis, même si évidemment, en parlant de plastique, chacun comprendra à quelle définition partagée je fais appel. Comme l'art, le plastique est partout. Il est, je crois, facile – et c'est souvent pour cela qu'on utilise le plastique paraît-il – de comprendre comment le moulage à chaud et sous pression des objets en cette matière fille de la science sont indissociables de construction formelle et donc de réflexions artistiques. Comme vous l'aurez remarqué, tous les bols en plastique ne se ressemblent pas. En tant que nommés

ainsi, ils se ressemblent tous fonctionnellement en cela qu'ils peuvent contenir un liquide et selon une normalisation sous-entendue, ils diffèrent par l'usage et les dimensions approximatives du saladier ou de la tasse par exemple. Pourtant, si l'on ne considère que ceux en plastique toujours, certains seront ornements sculpturalement de quelques rainures horizontales, verticales, d'autres laisseront apparaître des cannelures en volume, l'on peut en retrouver laissant apparaître un visage de Mickey en guise d'oreillettes servant de poignées, il en existe en couleurs fluorescentes, en plastique mimant la faïence, ou encore décorés de l'un des mille et uns prénoms du calendrier mondial, etc. Pas de bol non plus pour certaines "grandes œuvres culturelles", l'on pourra reconnaître dans des plastiques polychromiques un paysage de Van Gogh, tel un champ de blé, ou des nénuphars de Monnet flotter ça et là sur les bords du récipient à céréales matinales. Quand l'on sait qu'en plus les bols sont assez rarement en plastique mais bien plus souvent en céramique, et qu'on en retrouve également en bois et en métal, et ce en oubliant une multitude de matières, l'on comprend assurément que les choix techniques et économiques commandant la fabrication d'un type de bol dans un type de plastique particulier, consistent presque avant tout en une décision esthétique. L'affirmation serait la même pour la forme, la couleur et la texture d'un tableau de bord d'automobile, d'une calculatrice, d'un jouet d'enfant ou d'un vêtement en acrylique ; cela est valable pour la formation d'absolument tout objet usuel ou non. Alors admettons que l'on ne puisse former aucune bouteille en plastique sans avoir décidé de la juger esthétiquement, c'est-à-dire fonction de théories du beau. Mais tout de même, la science a révolutionné le monde lorsqu'elle nous a appris que la Terre était ronde. Déjà, dans l'affirmation de cette déclaration scientifique, l'on comprend combien l'image, la représentation est au centre. Peu d'entre nous auront fait l'expérience de la rotondité de notre planète, mais en ayant l'image, que les arts dits visuels et notamment cinématographiques auront très souvent matérialisée, notre rapport à l'univers, au soleil ou à Dieu par exemple est transformé. À ce jour, d'après justement un rapport logisticien à l'information, il paraît qu'il n'existe que deux photographies de notre planète vue de l'espace sans obscurité et autre ombre portée. Pour des raisons non obscures, sur les deux, c'est le continent américain que l'on observe le mieux. Toutes les autres images sont des recompositions à partir d'une multitude de photographies. La représentation de notre Terre comme une sphère permettant l'affirmation convaincue par tous sans l'avoir expérimentée directement est le résultat de constructions esthétiques. Ici, l'on pourrait comprendre que ces dernières sont au service de la science. Ce n'est pas l'art qui aura décidé cette construction mais la science qui aura mandaté des plasticiens pour la donner à comprendre et que d'autres plasticiens ensuite, nos cinéastes par exemple, auront repris. Pourtant cette science sait que la plupart des êtres humains ont deux yeux, ou autrement dit une vision binoculaire permettant la perception des reliefs. Il va sans dire que, techniquement, à l'aide de lunettes dites

3D par exemple, l'on peut faire voir cela depuis un plan. Il va sans dire également que d'autres représentations esthétiques auraient pu donner à comprendre le globe terrestre, seulement la science comme le reste du monde est construit par les habitudes visuelles qu'a modelé, tel le plastique de tantôt, les théories et décisions esthétiques engendrées par les créations artistiques. Après avoir "bataillé" avec les chorégraphies graphiques égyptiennes, les perspectives cavalières ou encore les espaces persans, la perspective linéaire à un ou deux points de fuite induisant une vision monoculaire depuis un point fixe associé à une perspective atmosphérique normalisant l'arrière-plan comme composé de tons froids et de lignes floues entre autres a été adoubée comme la bonne représentation. Et même si l'abysse d'habitude dans laquelle nous sommes aujourd'hui plongés après plusieurs siècles du règne d'un tel mode de représentation fait sans doute penser à la plupart des êtres humains que cela correspond à la vision la plus proche du réel de notre espèce, je vois rarement les choses de mon monde d'un seul œil, immobile, fixant au loin et voyant pourtant précisément au premier plan, le tout dans un cadre rectangulaire, etc., etc. Ce mode de représentation est relativement absolument artificiel. C'est évident, la vue n'est pas nécessaire pour vérifier cela, l'histoire de l'art a construit notre regard sur le monde et conséquemment, notre monde dont la science fait partie. Dans cette perspective, l'on comprendra combien Alberti est autant responsable de notre vision du monde que Copernic. Alors oui, les outils et les matières inventés par la technologie scientifique semblent directement construire nos vies, pourtant, en tant que matière et outil, nous les utilisons pour autre chose qu'eux-mêmes et sans même esquisser la moindre tentative exhaustive ou généralisante, par l'énumération courte et particulière, je voudrais rappeler combien la révolution informatique a surtout servi à la diffusion musicale et cinématographique en faisant de nos écrans d'ordinateurs des salles de cinéma *streaming*, rappeler que la haute technologie des chaînes hifi cherchent justement une « haute fidélité » aux expressions musicales, artistiques qu'elle permet, le plus généralement, de diffuser, ou encore que l'une des premières applications disponibles sur ce que l'on appelle "tablette" permettaient à ses utilisateurs de dessiner du bout des doigts. L'informatique est d'abord un outil de diffusion de "contenus culturels". L'exemple pourrait prêter à confusion tant les résultats de cette pratique correspondent au mauvais goût kitsch défini actuellement est différent de notre kitsch, mais pour en finir avec les technologies impactantes de notre temps soi-disant déconnectées des dérisoires préoccupations esthétiques, j'oserai mentionner l'existence du art ASCII. Assis devant son ordinateur, traitement de texte ouvert, le praticien de ce monde numérique fait usage analogique de son outil, il fait analogie, il travaille à la représentation d'un joli portrait féminin composé de signes typographiques rythmés par la pression de ses touches "espace", "tabulation" et "entrée". Tels des calligrammes, les œuvres d'art ASCII n'ont sans doute rien apporté à l'histoire de l'art sinon la confirmation que

même le code américain normalisé pour l'échange informatique (traduction de l'acronyme anglais¹) est un outil n'échappant pas à l'*artialis*ation omniprésente et donc à l'influence de l'art.

Comme l'école de Chicago en économie, comme Milton Friedman, certains mouvements artistiques – et non plus, comme on pourrait me le rétorquer, l'art en général – peuvent être pointés du doigt comme ayant eu plus qu'une influence, un rôle "concret" dans telle ou telle partie de la construction de notre monde actuel. Très grossièrement, de manière *kitschisante*, l'on pourrait dire que c'est le cas pour les mouvements, groupes, tendances et donc artistes, que la majorité des histoires de l'art ont retenu. Mais comme l'école de Chicago en économie, comme Friedman, il peut être intéressant pour comprendre le rôle omniprésent que joue l'art dans la construction du monde de relever des influences que je pourrais dire – en sachant mollement que je serai accompagné à ce sujet – néfastes. L'école de Chicago, en architecture cette fois, et ses constructions aux prétentions utilitaires et rationnelles de building, d'usines et de gares ont sans aucun doute pesé dans la normalisation d'un monde fonctionnaliste jusqu'à exister encore au travers des gratte-ciels qu'occupent les fonds de pension actuels suivant les règles de l'autre école illinoise. Par là, l'on pourrait rappeler – ce qui offusquera ses fans – que l'architecte Le Corbusier a, par ses théories et réalisations, contribué à construire l'architecture dite de grands ensembles, depuis ses propres réalisations d'autonomie réclusive, où cité radieuse rime avec fermeture sur soi, en passant par ses influences sur d'autres mouvements architecturaux dont le brutalisme, pour celui dont le nom est le plus parlant, jusqu'aux pavés de béton nommés, souvent abusivement mais par symbolique sociale, HLM et qui ont fleuri partout, sans que des architectes aux prétentions artistiques ne les aient signés, mais pas sans que des artistes architectes – comme le Corbusier donc – ne les aient permis par influence et ce à fortiori si l'on considère cela comme une déformation *kitschisante*. Toujours par *kitschisation*, toujours après avoir laissé à feu doux et couvert pendant très longtemps ladite prétention artistique à mitonner, l'on peut comprendre qu'entre autres choses, un mouvement artistique comme le Nouveau Réalisme, ou comme la peinture matiériste de l'art informel, auront agi sur la vision du monde en esthétisant, au sens de rendre beau, et peut-être rendre au goût de certains, du déchet, du précaire. Ainsi, en dehors de son chez soi, ou alors dans des cadres, ou en photographie, la précarité d'un mur décrépi laissant apparaître des couches successives de matières colorées, pourra être vu comme beau car plein de charme et d'authenticité, cubaine par exemple. La photographie amatrice, encore matiériste, ou le Nouveau Réalisme donc, nous ont habitué à voir du beau un peu partout, à regarder autrement que académiquement, mais, par la force de la *kitschisation*, l'on peut comprendre que l'esthétisation d'un monticule de roulements à bille dans une déchetterie évoquant une sculpture impromptue

1 American Standard Code for Information Interchange

d'Arman comme pourrait le faire n'importe quelle poubelle, si l'on se rappelle les portraits qu'il a fait à partir de leur contenu, nous a, par influence, tout simplement habitué à cette belle laideur du monde qui nous entoure et à apprécier par exemple que la Havane ou Naples soient charmantes car précaires, que le chaos organisé d'un bidonville brésilien peut être fascinant esthétiquement, tout comme l'accumulation indénombrable de lambeaux d'affiches de soirées "caliente" ou "sexy bomb" sur une vieille porte métallique d'une rue insalubre de je ne sais où grâce à Jacques Villeglé notamment. Par *kitschisation*, par cuisine intentionnelle des spectateurs, le Nouveau Réalisme a pu moralement construire une déclaration telle que le monde va mal, le monde est laid, les détritrus sont partout, alors pourquoi ne pas essayer d'y voir du beau [ce qui rend quitte de vouloir le transformer, même si effectivement cela le transforme, à savoir le change de statut]. Actuellement, chez soi donc, le bon goût d'une société (qui n'est pas au mien) construit des intérieurs qu'elle appelle designés. Sans doute grâce à l'influence de l'école Bauhaus sur tout le design occidental et par, à l'intérieur d'elle, la prise de pouvoir des designers sur les peintres, même l'art concret, cette abstraction géométrique de peintres, tous les régimes esthétiques épurés, primaires, propres, presque aseptisés, quadrichromiques, où le blanc a la plus belle des parts, tout cela correspond aux qualificatifs designés. Si, à ce design *kitschisé*, l'on ajoute deux autres réductions de deux mouvements artistiques principalement américains post années 60, l'art minimal et l'art conceptuel, l'on aura effectivement tous les ingrédients de l'élégance "moderne et designée" des intérieurs contemporains chics et épurés. Évidemment donc, l'art conceptuel, qui n'a de conceptuel que le nom, ou l'art minimal, qui lui porte très bien son nom, ont contribué à inventer le régime esthétique normalisant comme beau ce qu'en céramique on peut appeler des fonds, des bases, à savoir par exemple des assiettes sans décors ni ornements car encore à travailler, que cette esthétique prendra comme telle, qu'elle teintera d'un blanc immaculé, et sur laquelle elle pourra noter en noir, dans une typographie rigide et capitale, "assiette".

Dans ce texte, plus tôt, l'appellation Pop art a déjà été employée afin de définir une des caractéristiques de la politique culturelle nommée Médiatique. Le mouvement artistique portant ce nom serait la troisième mise à l'index spécifique d'un mouvement artistique en tant qu'il aura eu un impact dans la construction du monde actuel. J'ai donc défini plus tôt le Pop art comme une esthétique laissant croire à son spectateur qu'elle est une représentation sans distance, à savoir en prise directe avec la vie concrète et quotidienne de celui à qui elle s'adresse. Pour ne pas répéter ce que j'ai déjà écrit dans ce texte, je pourrais pointer du doigt, pour désigner l'impact de ces théories esthétiques sur l'architecture chromatique iconographique et surtout sur l'appréhension décomplexée des rapports ambigus entre manipulation gustative commerciale et revendication du statut iconique des *brand* ; grâce aux théories esthétiques du Pop art, l'on peut à la fois déclarer sa

conscience alerte de la dangerosité des grandes marques multinationales et assumer le fait de considérer la bouteille de 25cl de Coca-Cola en verre qui vient d'avoir cent ans comme un objet culte à posséder dans son réfrigérateur ou encore sérigraphié sur un débardeur. Le Pop art est toujours "à la mode", et en cela, il a construit et construit toujours le monde. Il semble même pouvoir définir un régime esthétique confondable d'avec l'appellation kitsch au sens "critique actuel" et dès lors on comprend son action comme encore plus grande en tant que modèle d'appréhension d'autres œuvres artistiques. Il a également transformé le statut de l'art en le faisant passer pour immédiat, sans distance d'avec le quotidien, et donc enfin, il aura contribué à banaliser puis sacraliser la présence des grandes enseignes commerciales en tant qu'indicateur spirituel griffé sur un t-shirt, ou qu'indicateur spatial des déambulations urbaines ("prenez à gauche, juste après le McDo"). Que reste-t-il de Che Guevara ? Pas de visage rose et de déclaration en allemand mais une image en noir, blanc et rouge et un effet visuel que l'on "doit" à un artiste. « Effet Pop art Che Guevara sur vos photos. Rejoignez la Révolution Pop art ! Dans le style du célèbre portrait de Che Guevara qui a orné les murs de plusieurs générations d'étudiants, faites de vos photos des œuvres aux couleurs du révolutionnaire. Ce style Pop art Che n'est pas fait avec n'importe quel filtre Photoshop ! Il n'existe pas de logiciel capable de créer de tels résultats, nous l'obtenons uniquement grâce au sens du détail et au professionnalisme de notre équipe de designers. » En 1962, Andy Warhol réalise une acrylique sur toile à l'aide d'une technique que chacun sait être aujourd'hui, en grande partie grâce à lui, une sérigraphie. « Marilyn Diptych » ; l'un en couleur, l'autre en noir et blanc, ces deux séries de portraits de Marilyn peuvent être considérés comme les premières versions d'un style Warhol, et peut-être même d'un style Pop art par *kitschisation*, que l'artiste lui-même ré-appliquera à Marilyn, à Jackie Kennedy, à Elvis, à Mao Zedong, mais pas à Che Guevara. En 1967, Che Guevara meurt, dès lors, on cherche des images de cette figure pour les publier dans les journaux occidentaux. L'histoire kitsch, l'histoire de déperdition et de confusion de la photo nommée « Guerrillero Heroico » raconte qu'un certain Giangiacomo Feltrinelli en aura fait l'acquisition en 1967 de cette photo d'Alberto Corda. Le photographe cubain l'aura prise le 6 mars 1960 et serait restée jusque-là inédite. La mort du Che est donc pour l'éditeur italien une aubaine commerciale dont il profite en imprimant d'innombrables affiches à l'effigie du révolutionnaire. En 1968, Jim Fitzpatrick, un artiste irlandais, aurait alors modifié le cliché de Korda dans un style Pop art en vogue à l'époque, le fameux style semblant être une bonne idée cadeau aujourd'hui, et qui, par moins de *kitschisation*, pourrait être appelé stencil signifiant « pochoir » en anglais. Le principe élémentaire du pochoir est à la base de l'impression sérigraphique. L'on peut trouver facilement une série de portraits polychromiques telles les variations sérigraphiées ou de neuf Che Guevara attribuée à l'icône producteur du Pop art. Cette attribution n'est pas une erreur : même si l'œuvre a été oubliée, elle fut au

moins ironiquement, sinon par vengeance, colère ou tout autre sentiment, authentifiée par Andy Warhol. Les bons gars diraient donc que c'est un Andy Warhol. L'image date de 1968 et ces neuf variations de la modification par Jim Fitzpatrick d'un portrait d'Alberto Korda de Che Guevara furent réalisées par un certain Gerard Malanga, et ce vraisemblablement dans l'optique d'une fraude commerciale. La *kitschisation* est faite. Que reste-t-il d'Ernesto Guevara ? Un grade : commandant, un pays : Cuba (quand on sait qu'il est argentin), un béret, un signe graphique appelé étoile, mais surtout une image ; une image d'un style artistique warholien devenu *kitschisation* de tout le Pop art, et ainsi il est strictement normal vu l'impact idéologique du Pop art sur le monde de retrouver ce stencil en logo sur une vodka Smirnoff ou sur une glace au cherry de marque Magnum (ou encore absolument partout, sur des tonnes de t-shirts, ou des tasses liées à des mots comme *hasta, victoria, siempre*, des mots cubains sans doute...). Le magnum culturel de ce *che*, de ce « mec », c'est sans doute ce portrait de photomaton que l'on pourrait presque croire être de lui. Que reste-t-il du Pop art ? Sans doute en plus de tout ce que l'on vient de décrire, la confusion entre créateurs artistiques et créateurs publicitaires, la toute puissance warholienne de ceux-là, et le fameux cynisme actuel (une affreuse *kitschisation* du cynisme). Alors une obscure agence de publicité suisse liée à un certain Ruf Lanz, nommée « Oekopool », peut aujourd'hui trouver intelligent, comme les campagnes soixante-huitardes d'Édouard Leclerc par exemple, de diffuser une médiocre photo privée d'Ernesto Guevara en chemise militaire, la fameuse bouteille de Coca-Cola en verre portée à la bouche, que la "cyniquement" nommée « aile gauche » d'Oekopool commentera par un « Même les plus grands critiques apprécient les grandes marques. Placez votre pub à l'aile gauche. » Il existe un tag, un marqueur intéressant à Buenos Aires prenant la forme d'un pochoir ayant permis de bomber un mur pour imprimer en rouge la fameuse image du Che dont le regard, l'ombre du nez, les lèvres et le grain de beauté sont ceux de Marilyn Monroe. L'art et ses images *kitschisées* construisent le monde et certains actes artistiques, sinon tous, en tant qu'actions humaines culturelles *kitschisent* à leur tour d'autres briques du monde. Cette argumentation aux allures de démonstration pourrait prendre la forme d'une kyrielle interminable d'exemples, et j'aurais pu encore passer par le fait que la distinction entre fond et forme – autrement que dans une entreprise d'analyse interprétative théorique de forme (car on n'en sort jamais) textuelle – est inexistante et que donc, toujours, les choses qui construisent le monde ont une forme, et donc des résonances esthétiques. Conséquemment, je vous fais grâce d'une analyse interprétative de l'impact de l'architecture. Disons qu'après toutes ses précisions, "elle va de soi".

Mais alors pourquoi diantre la *kitschisation* de l'art en fait quelque chose d'aussi insignifiant ? Depuis ce que, dans ce texte, l'on considère comme la naissance du statut d'artiste, c'est-à-dire au cours de la deuxième moitié du 19^{ème} siècle, et le

travail artistique comme décision individuelle non employée et désœuvrée ontologiquement suite à l'abandon de l'art par l'église et l'état au profit justement plus tard des publicitaires, depuis cette prise d'indépendance contrainte, l'art moderne puis l'art contemporain n'a eu de cesse que de compter dans ses rangs des acteurs-artistes dont l'auto-commission a consisté à désacraliser l'art. Ce qui eut pour conséquence justement de rendre dérisoire l'art artistique. Ces volontés de désacralisation sont plurielles, et souvent, elles accompagnent d'humbles et vertueuses éthiques. Seulement, cela s'est synchronisé avec une fascination sociétale pour les sciences dites naturelles dont une grande partie de l'art ne fut pas exempte. Le merveilleux scientifique dont parlait Jules Verne mu une grande part des productions artistiques, et en regardant l'histoire de l'art, il est aisé de comprendre l'acte artistique comme un hommage à la science et à la technique, un témoin des inventions de son époque. C'est aussi évident que pour l'art, les productions scientifiques construisent aussi le monde et donc l'art. Alors l'artiste se vivant comme inutile et souvent même vaniteux, travaille à désacraliser son acte et cherche ailleurs des modèles auxquels se subordonner, desquels il pourra être au service. C'est ce rapport de subordination volontaire et de rejet pour les mêmes raisons qu'entretient l'art avec la philosophie. Les esthéticiens, les philosophes du beau et de l'art, ont offert aux artistes un gommage et un remodelage du corps. Qu'est-ce que la philosophie ? Une telle question nous permet d'une pierre deux coups de faire référence à Gilles Deleuze et à Martin Heidegger. Deux philosophes qu'il est bon de trouver dans une bibliographie afin d'apporter du crédit justificateur à son argumentation. Par contre, voilà deux philosophes qui ne construisent pas le monde, mais alors pas du tout, de la même manière. D'ailleurs, l'un des deux souffre d'une réputation, sinon d'une *kitschisation* à ce propos : il est controversé. Alors nazi, pré-nazi, affilié à, ayant influencé ou rapproché à tort, voire ayant voulu s'en rapprocher à tort, la question de l'engagement idéologique de Martin Heidegger peut trouver une porte de sortie dans la réponse kitsch à la précédente question : qu'est-ce que la philosophie ? Rien que de la philo'. L'art n'a pas pu connaître la même abréviation. En français, celui-ci tient en une syllabe, comme en anglais ou en allemand, tandis que l'espagnol ou l'italien n'y ajoutent qu'un charmant petit accent. La philosophie, elle, en fait déjà trop avec la transparence de sa parenté grecque et toutes ses syllabes. Heureusement, la *kitschisation* est passée par là, et cet amour-amitié de la sagesse qui compte de nombreux amateurs est devenu tout simplement « l'amour », la philo'. En cela déjà, l'art et la philo' connaissent un destin culturel équivalent, l'image *kitsch* des deux disciplines est finalement très proche. On peut tout d'abord dire que le mot discipline leur va mal, ou trop bien, et cela procédera ainsi, par contradiction, de bout en bout. L'art et la philo' souffrent d'images quasi paradoxales. Lorsqu'on pense philo', lorsqu'on déclare qu'un énoncé est trop philo', ou qu'untel fait de la philo', cela véhicule l'image d'un intellectuel qui, désœuvré, au sens de l'emploi

utilitaire, ne ferait que penser. La philo' devient un synonyme de penser et au mieux de réflexions interminables sans que cela ne puisse être circonscrit donc par une discipline comme pourrait l'être les mathématiques ou l'agriculture, la philo' devient presque un acte de vie où oisif ou non-employé, l'on se lance à corps perdu dans cette fameuse pensée. Cette recherche de sagesse que déclare tant apprécier les philosophes paraît-il se trouve dans le même désœuvrement, depuis une société employée et utilitariste, que la recherche du beau à laquelle seraient appliqués les artistes. Être philosophe ou artiste, peut facilement devenir un qualificatif approximatif et gentiment péjoratif pour juger le désœuvrement d'une jeunesse un peu fantaisiste, un peu rebelle, les cheveux mal peignés. Presque simultanément, les deux entreprises sont des disciplines au sens brutalement propre de l'outil d'auto-torture de l'instrument de flagellation manipulé pour se contraindre à suivre obstinément sa voie personnelle, sa quête absolue dans laquelle l'image *kitsch* engage le philosophe tourmenté et l'artiste passionné. La philo' et l'art sont alors affaire d'intégrité radicale, de discipline entière. Ces deux disciplines de rigueur personnelle ne peuvent en cela prétendre être pratiquées en groupe, telle une science, et deviennent des labels diffus pouvant estampiller n'importe quelle pratique puisque dès que l'on décidera de mettre l'accent sur la recherche esthétique on fera art et peut-être encore incroyablement, dès que l'on pensera une règle métaphysique, dès que l'on exposera une réflexion sur l'existence humaine, on fera œuvre philosophique. Géniaux et risibles, indispensables et inutiles, omniprésents et accessoires, l'art et la philo' sont deux domaines dont les images sont quasi indissociables ; la philo' est tout un art et l'art est une philosophie de vie.

La question est alors, est-ce que cette indistinction n'est qu'un rapprochement de statut social, ou est-ce que la séparation de l'art, et même de tous les arts, de la philosophie serait une entreprise qui ne trouverait de réponse effective que dans une conception de bon gars, à savoir que la différence tiendrait en cela que le philosophe a décidé de faire de la philosophie, alors que l'artiste aura choisi de nommer art sa pratique. Laissons pour l'instant Heidegger de côté, il est bien trop dangereux. Gilles Deleuze par contre est un philosophe dit de gauche, et de surcroît non communiste, et dans son refus incessant du consensus des pensées molles, associé à son éthique immanente, il propose systématiquement (au sens d'un système architecturé de pensées) une dialectique non réconciliatrice et, en cela, analytique, à savoir distinguant et séparant. Une grande partie de l'œuvre de ce philosophe, de ses revendications même, est une histoire de la philosophie par laquelle se doit de passer tout philosophe avant de se croire capable d'avoir la sienne. Dans cette partie sur la *kitschisation*, avec toute l'affection proustienne que je peux avoir pour celui qui m'aura rendu amateur de cette discipline, je peux déclarer que Gilles Deleuze est un philosophe humble et gentil. C'est avec ses bonnes intentions que ce philosophe s'est lancé au début des années 90 dans cette œuvre bilan « Qu'est-ce que la philosophie ? ». Il aura dit avec humour dans son

abécédaire vidéographique que cette idée est assez amusante pour lui, et c'est en cela un projet qui lui tient à cœur, comme si quelqu'un l'attendait pour comprendre enfin ce qu'est la philosophie. En découvrant son œuvre après 1995, l'on pourra constater que depuis ses cours à Vincennes, dans cet abécédaire ou ses différentes conférences à la Fémis notamment, devant les cinéastes en herbe qu'il affectionne tant, que Gilles Deleuze aura maintes fois répété, selon la « logique du sens » de sa thèse de doctorat, à savoir dans une « différence et répétition », ce qu'est la philosophie. Ses précautions intellectuelles non consensuelles l'on donc amené sans cesse à séparer les disciplines. Il aura plusieurs fois déclaré cette *kitschisation* absurde selon laquelle la philosophie sert à penser, et, dans un pouffement souriant, il lui répondra que personne n'a besoin de la philosophie pour penser, c'est une idée « ignoble » ou « un peu débile », ou encore que non, la philosophie n'est pas cette discipline qui réfléchit sur tout et donc sur un peu n'importe quoi. D'après lui, par exemple, c'est aux cinéastes et aux critiques de cinéma de penser le cinéma. Il en va de même pour toute discipline qu'il nommera art ou science (« la science logique »). Son livre « Qu'est-ce que la philosophie ? » sépare d'ailleurs ces trois disciplines créatrices car il affirme que toutes sont des questions de création : la philosophie, la science et l'art. En cela, son entreprise, gentille, consiste à contredire la *kitschisation* de la philosophie comme la discipline de l'épistémologie, la discipline placée au-dessus des autres et capable de les régir depuis ses réflexions. En cela, il se protège, il protège la philosophie des critiques extérieures. Il a écrit au moins deux livres que je dirais, par abus de langage d'après lui sans doute, "à propos" du cinéma – « Image-temps » et « Image-mouvement » – et puisque la philosophie ne fait que de la philosophie et à la limite elle se pense elle-même, si un cinéaste y trouve des absurdités incompatibles d'avec son art, cela ne sera pas opérant, tout comme lorsque j'entends Deleuze à propos de la peinture, si en tant que plasticien j'y vois des aberrations, je dois me rappeler qu'il fait de la philosophie et en cela il a des idées philosophiques. Chacun sa discipline, chacun son domaine, ou même, chacun son monde. L'affirmation deleuzienne est que la philosophie n'est pas interdisciplinaire et qu'elle rentre en résonance sur le plan d'immanence, ou depuis son plan d'immanence avec les deux autres plans, les deux autres manières de créer, et ainsi l'on peut trouver le concept d'un « fonctif » ou le concept d'un « affect » car le philosophe déclare que c'est cela qui distingue les trois disciplines, à savoir la nature de leurs productions. La philosophie crée des « concepts », la science des « fonctifs » ou des « prospects », tandis que la création de l'art prend la forme de « percepts » et d'« affects ». Toutes ces choses sont évidemment conceptualisées, mais seule la philosophie a le droit de garder l'appellation concept. L'AOP de la philosophie est à distinguer comme les autres créations des concepts informatiques ou publicitaires, toutes ses créations sont des réponses à des idées, et chez Deleuze, une idée résulte de la compréhension d'un problème. Laissons-là ladite science logique et comprenons que les néologismes

affects et percepts semblent construits comme le terme concept. Ils sont "comme", au sens presque kantien, et ne sont donc pas la chose. En répondant à qu'est-ce que la philosophie, Deleuze, humble et immanent, déclarant que la philosophie parle de philosophie et que personne n'a besoin d'elle en dehors de la philosophie, fait en fait acte de hiérarchisation et de dénigrement valorisateur pour la philosophie. Le choix des mots n'est pas anodin, l'activité philosophique ne crée pas quelque chose que Deleuze renomme, mais tout simplement le concept, à savoir dans le langage courant, le synonyme même d'une idée, d'une pensée construite qui, en tant qu'idée, est abstraite, mais qui, en tant que concept, est sa conceptualisation, sa construction, son architecture, sa matérialisation spirituelle. Les notions ou "concepts" de percepts et affects ne cachent que très maladroitement leur nature. L'art matérialise ses idées sur ce fameux plan de composition en des choses qui ne sont jamais tout à fait intellectualisables, de l'ordre de l'affection donc, et de la perception au sens sensitif, sensoriel, compris comme touchant un corps imaginaire presque non cérébral. Le corps-sans-organe¹ que touche l'art serait un corps sans cerveau. Toutes des disciplines créatrices, toutes ayant des idées, mais pas de même nature et étrangement mais normalement, ces natures répondent aux caricatures de la philosophie et de l'art dont la *kitschisation* est responsable. Lorsque le dénigrement social de l'art et de la philosophie laisse place à cette forme étrange d'admiration-fascination, le Grand Public y voit deux manifestations de l'intelligence, mais comme chez Deleuze, on ne confond pas les deux. Tandis que faire de la philosophie implique une intelligence réflexive, ardue, dans une pratique normalement cartésienne mais épaississante jusqu'à l'hermétisme, tandis que donc la philosophie est la manifestation d'une complexe intelligence théorique et intelligible malgré ses allures obscures, l'art est compris comme une intelligence intuitive où la spontanéité de l'artiste aura su percevoir, parfois presque malgré lui, avec une rare justesse et une extraordinaire capacité à le transmettre aux spectateurs en dépit d'absence apparente d'actes communicationnels, le sentiment de la vie ou du moins d'un de ses morceaux. Avec le Dom Juan de Kierkegaard ou encore et surtout Zarathoustra de Nietzsche, la philosophie chez Deleuze engage parfois pour créer des concepts ce qu'il appelle des personnages conceptuels. Le philosophe s'attache à distinguer la philosophie des autres plans, et même s'il est fort probable que son intelligence "intuitive" d'artiste comme les autres (et j'écris cela avec un peu trop d'anticipation) lui aura fait comprendre qu'avec le genre artistique que l'on appelle littérature, son partage prend fin lorsque « le plan de composition de l'art et le plan d'immanence de la philosophie [...] se glissent l'un dans l'autre »², il n'en démord pas et déclare au sujet d'auteurs de littérature tels qu'« Hölderlin [avec Hypérion sans doute], Kleist, Rimbaud, Mallarmé, Kafka, Michaux, Pessoa, Artaud, beaucoup de romanciers anglais et américains, de Melville à Lawrence ou Miller [...] » que « ces penseurs sont "à moitié"

1 Comme un clignement de paupière au concept deleuzo-guattarien du même nom et lié au désir.

2 Deleuze et Guattari, « Qu'est-ce la philosophie ? », p. 65.

philosophes »¹. En tant que Deleuze, en tant que hiérarchisant "en donnant l'air de laisser entendre", humble, que ceux à qui l'on retire l'appellation concept sont au moins aussi importants, sinon plus que la philosophie, il ajoute : « [...] mais ils sont beaucoup plus que philosophes, et pourtant ne sont pas des sages. »² Voltaire, littérateur ou philosophe ? Candide est-il un personnage de fiction ou un fameux personnage conceptuel ? Platon est-il un littérateur romançant pour le théâtre, et des écrits duquel on peut tirer matière à philosopher ? À part à juger par exemple la nature de l'intelligence réflexive ou intuitive, ou pire, la profondeur de cette intelligence à la faveur de la philo, il semble bien difficile, en étudiant le style, les manières, les objets, les sujets ou encore les techniques de différencier aphorismes nietzschéens et poésie, ou encore un essai philosophique d'un roman. La littérature et la philosophie sont soit à distinguer qualitativement, soit à regrouper selon la logique deleuzienne et en contradiction avec son entreprise. Sans doute qu'à part à être goodmanien et un brin socialement révérencieux envers la philo, je peux déclarer que la philosophie est un art comme les autres, à savoir un mode d'expression, une technique, une matière et/ou un médium artistique. Deleuze se protège de cela en déclarant tout simplement, sans que je puisse vraiment comprendre pourquoi, que les littérateurs cités plus tôt ne font pas la synthèse entre l'art et la philosophie. Néanmoins, étant donné l'indissociable exposé plus tôt rendant synonymes philosophie et littérature philosophique, et étant donné qu'à ma connaissance "personne" ne déclare que la littérature n'est pas un art, le pont est fait. Seulement, il existe bien une distinction entre la philosophie accompagnée, avec des statuts variables, de ses frères romanesques et poétiques d'un côté, et des autres arts de l'autre. Il n'est pas question de distinction des intelligences sinon à ne suivre que les plus grossières des déclarations qu'engendrerait la *kitschisation* (réflexion versus intuition), ainsi pas une distinction entre d'un côté le fond et de l'autre la forme, mais une distinction de langage. À ma droite, en méli-mélo nivelé, tous les mots d'expressions non verbalisées, et à ma gauche, les discours verbalisés que représente la philo', s'opposent. Dans cette bataille, la littérature philosophique réussit à avoir l'apanage du verbe, du tissage de mots en textes dits ou écrits. Au passage, les recueils de mots que sont les dictionnaires offrent un miroir *kitschisé* à cela en définissant verbaliser comme potentiellement "faire de grands discours inutiles et qui n'aboutissent à rien"... autrement dit, philosopher. Les esthéticiens, les philosophes de l'art et du beau, que l'on nomme ici les esthéticiennes, ont souvent été jusqu'à un temps contemporain des philosophes "généralistes" et en tant que répondant à leur caricature encyclopédique, parfois à leur corps défendant, les poussant à philosopher le monde entier et même l'univers et ses universaux, leur philosophie a défini l'art. Deleuze n'est pas une esthéticienne de profession et pourtant, il a eu pour sujet de cours la peinture, et lorsqu'il a écrit "sur" le cinéma, et lorsqu'il a entrepris de répondre à la question "Qu'est-ce que la

1 "Au même endroit", p. 65.

2 "Au même endroit", p. 65.

philosophie ?", il n'a pu s'empêcher de conceptualiser les non-concepts que crée l'art et a par là contribué à la caricature impressionniste, bergsonienne de l'art visant à imprimer en nous des sentiments¹. Le travail d'esthéticienne par intermittence d'Emmanuel Kant lui aura permis de déclarer l'une des définitions du beau des plus connues, reprises et peut-être alors partagées et, par confusion habituelle, une définition que l'on considère comme s'appliquant à l'art également – où l'art aurait pour entreprise de trouver le beau. Finalement assez proche de celle deleuzienne se déclarant extrêmement valorisante pour l'art, la définition du beau et de l'art désintéressé par Kant en fait une chose « universelle et sans concept ». Il est difficile de faire plus laconique comme définition *kitschisée* et plus explicite comme sentence. Ces philosophes en stage à l'institut de beauté ont été invités à tatouer l'art de définitions confirmatrices et conservatoires en tant que discipline non-discursive, spontanée et faite d'impressions sentimentales en partie non-intelligibles ; la philosophie a maquillé l'art avec une grosse couche de vernis, du fard et du correcteur pour les rides. D'autres esthéticiennes, plus proches du temps complet, comme Walter Benjamin ou Theodor W. Adorno, en construisant une vision pour le moins méliorative de l'art, peut-être même supérieure, ont contribué eux aussi à maquiller celui-ci en cette chose jamais totalement intelligible, car toujours l'expression singulière d'un créateur, mais aussi, car ontologiquement non verbalisable et par raccourci non discursive. L'art pour Benjamin a une « aura » que la reproductibilité technique met en péril et une des citations les plus kitsches d'Adorno, considérant d'ailleurs le kitsch au sens de Kundera, comme un poison, déclare que « l'art est la magie délivrée du mensonge d'être vrai ». Alors même artificielle, même relativiste et manipulatrice, la définition d'une aura ou de l'art comme un acte magique rend quitte justement l'expression artistique de s'interpréter et de se donner totalement à comprendre. En tant que bon client, l'art répond docilement et se sert le plus souvent de la philosophie comme d'un talisman. Laisant les esthéticiennes dessiner sur sa peau au henné les lignes d'un texte d'une des grandes philosophies qu'elles voudront bien voir transparaître dans ses figurations, et ainsi l'art est quitte de construire son discours de manière intelligible, quitte d'écrire ses cartels, quitte d'argumenter ses choix esthétiques. Dès lors, comme face aux sciences naturelles, l'on retrouve des artistes en admiration face à la philo' qui accepteront de se placer sous l'égide de ses personnages conceptuels, dans des expositions collectives nietzschéennes nommées Dionysiac par exemple, ou d'autres encore, que les philosophes tel Deleuze s'empresseront de citer, pour gentiment subordonner l'art à la philosophie en tant que percepts illustrant des concepts. Ainsi, dans « Qu'est-ce que la philosophie ? », l'on retrouve une illustration attribuée à Jean Tinguely, qui à la fin des années 90, dessina des « portraits machiniques de philosophes »², sculptures

1 Bergson déclare « L'art vise à imprimer en nous des sentiments plus qu'à les exprimer. » dans « Essai sur les données immédiates de la conscience ».

2 Deleuze et Guattari, « Qu'est-ce la philosophie ? », p. 56.

cinétiques illustrant les mécaniques conceptuelles de ses maîtres à penser.

Les artistes font la queue chez les esthéticiennes, mais comme nous l'avons dit plus tôt, les artistes sont indisciplinés, ils tiennent à leur discipline individuelle, et ainsi, en réaction, certains artistes refusent d'aller se faire maquiller et revendiquent leur beauté naturelle. Avec tous ces poils que le débardeur (le débardage) même, imposé par la *kitschisation*, laisse apparaître, ces décisions intellectuelles peuvent croire contredire la normalisation tandis qu'en fait, elles nous confirment la fausse distinction fond-forme opposant deux types fantasmés de langage ; en déclarant la prise de distance d'avec les théorisations esthétiques, les arts "nappy" (natural happy), contents d'eux-mêmes dans leur formes soi-disant non subordonnées et non perverses, confirment les distinctions saugrenues, les caricatures et les subordinations. Presque au hasard, sinon en choisissant tout à fait intentionnellement une artiste ne pouvant offrir de faciles critiques quant à son amateurisme technique, sa faible expérience dans le temps, ou alors sa trop grande *kitschisation* à force de critique, presque par hasard donc, j'ai choisi une artiste qui fait montre d'une virtuosité technique qu'elle revendique laborieuse, dont le travail a débuté "professionnellement" dans les années 90, et qui est, je crois, inexistante pour l'histoire de l'art, peu connue du Grand Public, et totalement inconnue pour moi jusqu'à sa découverte par sérendipité : Stefanie Rocknak. D'après la légende, chacun sait que le maïeuticien Socrate avait une mère maïeuticienne (sage-femme), et il semblerait que son père ait été tailleur de pierre ou même sculpteur. La légende toujours raconte qu'avant d'être philosophe (quand bien même il n'en fit pas métier), Socrate aurait été sculpteur lui-même. Ainsi la légende *kitschisée* de la figure philosophique fondatrice de la sagesse occidentale aujourd'hui globalisée, le contradicteur même de tous les philosophes de métier, rhéteurs et théoriciens inutiles, auxquels il s'oppose en déclarant ne rien savoir sinon avoir conscience de son ignorance, aurait façonné la pierre avant que Platon ne décide de se servir de lui pour statufier la morale mondiale. Sachant sans doute qu'elle ne sait rien, à n'en pas douter pleine de sagesse, Stefanie Rocknak s'emploie aux mêmes tâches. Elle est, et philosophe, et sculptrice. En 1998, elle soutient une thèse en philosophie intitulée : « La construction des relations chez Hume et Quine » et, depuis 2014, elle est professeure d'université en philosophie au Hartwick College dans l'État de New York. Sur la page du site du Hartwick Collège la présentant, l'on peut lire : « Elle est particulièrement soucieuse d'enseigner à ses élèves comment voir la forêt philosophique à travers les arbres. » Cela annonce sans doute poétiquement la relation ténue qui existe chez elle entre théorie et pratique plastique lorsque l'on sait qu'elle est sculptrice sur bois. Sur son CV universitaire, l'une de ses spécialités est nommée philosophie de l'art. Malgré tout cela, ou plutôt sans doute, parce que Stefanie Rocknak – que je n'oserai attaquer personnellement puisque je ne la connais absolument pas et qu'elle ne me sert que d'exemple normal – pratique la distinction majoritaire *kitschisée* entre fond et forme, philosophie et art, théorie et

pratique, que l'on sait être ici une distinction entre discours verbalisé et discours non-verbalisé, elle peut déclarer ceci dans la présentation de son travail « *about the work* » : « Enfin, en tant que philosophe, je reviens à mes premiers commentaires à propos des géants sculpteurs de marbre, à savoir Michel-Ange, Bernini, Donatello ; en particulier, mes remarques au sujet de leur attrait populaire. Je dois avouer que je suis très méfiante (voire parfois méprisante) envers la complexité intellectuelle gratuite – une plaie qui sévit aussi bien dans le milieu universitaire que dans le monde de l'art. Par conséquent, un certain art conceptuel, mais certainement pas *tout* celui-ci, me laisse froide [de marbre ?]. Ainsi mes sculptures, très volontairement, sont immédiates et évidentes ; idéalement, il n'y a pas besoin de théorie pour les faire parler. Et voilà précisément pourquoi je n'ai pas délivré de déclaration d'artiste théorique ici, mais à la place, j'ai livré moi-même le récit autobiographique de mes influences préférées. »¹ Cet exemple hasardeux devient édifiant, et précisons dès lors qu'il est peut-être exagéré. En tous les cas, le renvoi de la théorie au superflu jugé néfaste car inutile, ce qui sonne en fait comme une déclaration pragmatique, voire utilitariste par "mégarde", est normal, c'est une chose courante dans le paradoxal discours artistique. Les nappy sont très nombreux, et face à la puissance de la *kitschisation* faisant de l'accord entre philosophie et verbalisation une équation parfaite, toute utilisation du langage verbalisé est jugée douteuse par les autres modes d'expression langagiers, quitte à devoir écrire des pages et des pages à ce propos – c'est d'ailleurs toute la contradiction intenable mais tenue de la pratique dite poïétique de la recherche esthétique, en pratique et en théorie. Le verbe, la littérature – philosophie comprise –, est en art, un fameux instrument de pouvoir compris comme cherchant à subordonner. Mais pour Stefanie, ou Steff d'après son pseudonyme, comment peut-il en être ainsi ? Comment a-t-elle pu s'habituer à la *kitschisation*, à savoir assumer le fait que son travail n'ait pas de discours, que son travail soit évident, « obvious » (ce qui reste toujours aussi absurde à mes yeux pour un travail d'art visuel), et que c'est par renvoi à d'autres références historiques qu'il parlera ? Seulement, comme il est évident pour nous maintenant, à n'en pas douter, son travail est un mode d'expression, il parle effectivement, il est une matérialisation indissociable d'un fond et d'une forme, c'est un concept, mais en tant qu'œuvre d'art, il est culturellement soumis à la puissance philosophique qui veut croire que l'expression artistique authentique naturelle est invariable et que, puisque la philosophie a compris l'expression renaissante d'un Michel-Ange qu'elle invoque pour s'inscrire dans une tradition esthétique, nul besoin de réitérer le discours, il est immuable, au moins depuis Socrate... c'est platonique. La *kitschisation* a fait de la philosophie de la philo', et on l'aura compris, l'action culturelle, la *kitschisation* procède par la philo', c'est celle-ci qui apporte les idées, les manières de lire le monde et donc de l'organiser. Stefanie Rocknak ne fait que

1 Maladroitement traduit de ce qu'elle déclare (en anglais donc) sur son site internet personnel (steffrocknak.net).

répondre à l'idée philo' que l'art n'est qu'une recherche du beau universel et sans concept, et c'est cela qu'a expliqué le meilleur des outils justificateurs. La philo' est comprise comme ce qui est peu censé et sensé. D'après son image, les choses sont censées être ainsi, à savoir dans un cadre, dans une mesure donnée par elle, et elle va également les "senser", c'est-à-dire leur donner du sens qu'elle trouve en elle-même, ou autrement dit, comprendre de manière deleuzienne, si l'on caricature un peu, que l'art est un affect de concept, que l'art illustre la philo. C'est par le spectre de la philosophie que les autres expressions sont éclairées, ce qui pousse la plupart des artistes à considérer la philosophie comme un spectre dont il faut avoir peur et qui hante la création.

« Soyez sans forme, sans contrainte spatiale, comme l'eau. De l'eau dans une tasse prend la forme de la tasse, l'eau dans une bouteille prend la forme de la bouteille ; l'eau dans une théière prend la forme de la théière. L'eau peut couler ou s'abattre. Mon ami, sois eau. » La page Wikipédia reportant cette citation, c'est-à-dire la page d'une encyclopédie participative créditant d'autant plus un savoir qu'il est *kitschisé*, rendu culturellement conscient et approuvable par la majorité, la page Wikipédia, donc, de Bruce Lee le présente comme « artiste martial, réalisateur, acteur, producteur [...], scénariste et philosophe sino-américain ». Ce qui m'intéresse, c'est évidemment la dernière corde de son arc, Bruce Lee serait le créateur du jeet kune do, comprenez « la voie du poing qui intercepte », mêlant du kung-fu à des techniques de musculation occidentale, et surtout chapeauté par la philosophie du maître. Cette philosophie athéiste conserve évidemment le yin et le yang, le taoïsme, auquel elle mêle bouddhisme et d'autres philosophies indiennes, qui, dans un matérialisme spirituel, s'exprime à travers les arts martiaux. À l'université de Washington, Bruce Lee aurait d'ailleurs étudié la philosophie, comme Stefanie. Bruce Lee a écrit surtout des aphorismes, et on en a fait des livres. Avec lui, la philosophie prend toute sa dimension de philo'. Il est un maître qui a eu lui-même des maîtres et des instructeurs, il a eu des disciples et des élèves. Sa "poétique" déclaration à propos de l'eau rappelle combien la philo' est un art comme les autres, pêchant potentiellement par fautes de goût ou naïveté stylistique, mais surtout que la philo' est confondue avec principe de vie, avec censure morale au sens de la méthode. Il est presque toujours de bon ton, à l'université aussi, de placer une citation. Pour railler justement cela, je dirais que, comme l'a dit un jour quelqu'un, enfin sûrement : « Bonjour. » Pourtant, le jeu des citations n'est pas si drôle. L'on peut certes citer de mille et unes manières, mais une bonne part de ce dé-compte nocturne laisse apparaître le génie de la *kitschisation*. Lorsque l'on parle d'un artiste, lorsqu'on le cite, on invoque d'abord son atmosphère esthétique, et ensuite, pour localiser sa vision du monde, l'on se sert de l'une des cartes du jeu des sept familles philosophiques. Ainsi une démarche artistique sera souvent nietzschéenne, freudienne ou sartrienne, parfois cartésienne, presque systématiquement platonicienne ou anti-platonicienne, en

grande partie machiavélique, faite de la sagesse rousseauiste croyant au moins au mythe de la bonne sauvagerie naturelle, et toujours quelque part aristotélienne, au début, au milieu ou à la fin. En laissant entendre que Platon est "au moins toujours" l'un des dix penseurs humains les mieux placés pour donner à comprendre une expression artistique "contemporaine de tout temps", c'est sans doute surtout laisser entendre que les choses, que la création n'évolue pas vraiment, et c'est là l'action réductionniste de ce jeu de géo-localisation philosophique d'autorité. Pour user d'une autre *kitschisation*, c'est laisser entendre que l'histoire de l'art est platonique. Depuis les cavernes de Lascaux jusqu'à « Coin noir » (2012) de Lyes Hammadouche, l'art serait resté primitif, (rétro-)éclairant notre sentiment d'humanité, notre sentiment d'appartenance à cette humanité sensible, en s'agitant chorégraphiquement pour créer des ombres dont la portée a déjà été révélée par Platon. Pour commencer à distribuer les cartes, à les mettre sur table, il faut débarrasser le banquet. Dans le texte du même nom, Platon expose son idée de l'amour, une idée idéaliste évidemment, et semble entendre que ce sont les qualités qui sont aimées chez une personne et non la personne elle-même. Sans doute lui-même en fin de banquet, au moment où il eut ses idées pour faire parler Socrate dans son texte, Platon y décrit qu'à l'origine les êtres humains étaient constitués de quatre bras, de quatre jambes et d'une seule tête à deux visages. Zeus, une sorte de créateur méfiant, les aurait divisés pour mieux régner, et alors ces pauvres âmes seraient naturellement condamnées à passer leur existence à chercher leur sœur. En cela, Platon est un adepte du jeet kune do avant l'heure, car sa théorie des âmes sœurs est celle taoïste du yin et du yang, celle que l'on retrouve également dans le mythe du *bashert* dans la religion juive, ou plus communément dans l'expression "c'est ma moitié qui est allée chercher le pain" se matérialisant par l'exhibition de petits pendentifs vendus par deux de demi-cœur. Je ne vois ici nulle manifestation de l'universalité naturelle de la naïveté simpliste humaine, mais bien plutôt la force réductionniste de la *kitschisation* agissant par confortable habitude. Poursuivons l'histoire. Au 15^{ème} siècle, on a décidé de faire renaître pas mal d'antiquités. L'histoire raconte qu'un florentin, philosophe encore, est le concepteur de l'amour platonique, *amor platonicus*, un amour chaste, fantasme de l'amour chevaleresque du moyen-âge passé renvoyant l'acte sexuel à la vulgarité animale d'un acte cavalier. On le voit tout de suite, la *kitschisation* est toujours idéologiquement, moralement dirigée, sensée. De l'idéal platonicien, on est passé au désintéressé, puis à la vulgarité du charnel, jusqu'à une utilisation de l'adjectif platonique qui, actuellement, désigne l'absence d'attirance sexuelle jusqu'à être confondu avec la platitude. La *kitschisation* à la sauce philo' de l'art donne à comprendre une histoire platonique où tout est figé, plat. Lyes Hammadouche, lors de sa participation à la Master class organisée par Arte pour son émission « Tous pour l'art ! » dont je vous ai parlée plus tôt, a réalisé son installation agençant velours noir masquant le coin d'une pièce, caméra le captant et écrans télévisés en

vis-à-vis le diffusant, à l'occasion de l'avant-dernier exercice de l'épreuve médiatique : produire une « *shocking piece of art* ». Le mentor de l'exercice, Brigit Brenner, précisa, avant l'exposition de la pièce, que son travail était vraiment intéressant, mais qu'il aurait du mal à justifier son caractère choquant. Pour ce faire, l'artiste auteur de celle-ci invoqua le talisman. L'écran de télévision, métaphore du contexte de production dans lequel a été réalisée l'œuvre, et la fascination hypnotique qu'il provoque, laissant croire au spectateur que l'immédiateté vaut la rencontre directe avec les œuvres d'art, est le feu contemporain, l'objet lumineux au centre du foyer provoquant des ombres portées que l'on prend pour la vérité, pour le monde en soi. Depuis les grottes de Lascaux jusqu'à Lyes Hammadouche, l'art illustre le mythe de la caverne platonicienne, soit en bon disciple comme avec « Coin noir », soit en créant des illusions, confirmant alors le choix platonique consistant à projeter de bannir les artistes de la cité républicaine.

Marsile Ficin, directeur de l'académie platonicienne de Florence et fameux concepteur de l'amour platonicien, est l'un des philosophes de l'humanisme renaissant italien des plus influents. Se croyant sous l'influence de Saturne provoquant en lui une grande mélancolie, il recommande l'emploi des talismans. Comme Saint-Thomas d'Aquin, un autre religieux que l'histoire a paradoxalement appelé philosophe, le florentin croit que la composition matérielle (verre, pierre, etc.) du talisman donne à celui-ci son pouvoir de liaison avec les cieux. Pour la plupart des autres, philosophes ou non, l'objet magique talisman tire son pouvoir protecteur de son image, de sa forme représentative en tant qu'objet sculpté et/ou support à l'image bidimensionnelle. L'art, et même peut-être "la vie", actuellement, sont tels que la philosophie fait office de talisman de ce genre représentatif. Pour se protéger de la contrainte d'intellectualisation cohérente de ses entreprises artistiques par exemple, l'on agite le talisman contenant les images philosophiques. Ici, le talisman couvrant le manuel de philosophie scolaire cité plus tôt renferme sous la forme de textes longs voire intégraux – ce qui dénote sans doute la volonté de pallier quelque peu la *kitschisation* –, l'image de 56 philosophes de Platon à Foucault. Comme tout recueil scolaire de philosophie, l'on y passe en revue ses stars autoritaires, ses incontournables, auxquels sont ajoutés quelques noms dont le patronyme au moins est connu, même s'il est souvent sans image. De manière arbitraire, c'est l'évidence, mais sensée, sept talismans prenant la forme de groupes de cartes seront dessinés ici afin de donner à comprendre la teneur de la *kitschisation* de la philosophie, à savoir donc du spectre *kitschisant* tout autre discours. Le philosophe florentin responsable de la *kitschisation* platonicienne en matière d'amour, nous ayant également mis sur la voie d'une philosophie gentiment mystique voire religieuse depuis sa croyance en des talismans, aurait également sa responsabilité dans les illustrations symboliques du tarot dit de Marseille. Ces symboles graphiques seraient inspirés du travail astrologique et

numérologique de Marsile Ficin, ainsi que de ses traductions latines du grec Platon en en reprenant quelques éléments allégoriques dissimulés. Pour un peu moins de caricature et éviter de faire penser que l'importance culturelle actuelle des grands philosophes pourrait prendre les traits d'une cartomancie, je vais, non sans lien avec celui divinatoire, choisir d'imaginer les cartes de mon jeu de sept familles comme 56 atouts – car ils ont bien ce rôle dans un discours justificateur – aux allures de ceux dit du tarot à jouer ou bourgeois, presque mondain alors au sens moqueur de la place du discours philosophique en fin de dîner. Il faut imaginer alors ces cartes à lire à la verticale, comme une succession de scénettes, une bande dessinée avec la force du trait caricatural d'une imagerie d'Épinal listant verticalement les caractères du philosophe en question donnant ainsi son image *kitschisée*.

Dans la famille Platon

Dans la famille Platon, je demande le père, le père de toute la philosophie occidentale, le père même de la discipline appelée philosophie. C'est depuis son regard sur les exercices discursifs rhétoriques extirpant de ses méandres où l'on retrouve sophismes, plaidoiries politiques, prophéties et autres logorrhées, la philosophie idéale et désintéressée. Platon, c'est le philosophe, c'est la philosophie : il est grec, il a une longue barbe, des cheveux frissant, une toge, et, tenez-vous bien, son concept majeur inscrit en haut de sa carte est nommé Idée. L'image de Platon c'est la confusion entre philosophie et idée en général, entre le fait de philosopher et le fait tout simplement de penser. Un philosophe "contemporain", au sens historique général du terme, à savoir dont l'œuvre a émergé à la fin du 19^{ème} siècle pour se clore en 1947, du nom d'Alfred North Whitehead (et ceci n'est pas un pseudonyme), a écrit : « La philosophie occidentale n'est qu'une suite de notes de bas de pages au dialogue de Platon »¹. North Whitehead déclarant que Platon est le loup blanc de la philosophie que chacun connaît en vertu de son caractère extraordinaire et dont chacun se fait le relais de la légende est lui-même, je crois, un philosophe néo-platonicien. Cela ne fonctionne peut-être pas si l'on regarde la liste de ses ouvrages et concepts principaux, mais son passage des mathématiques comme objet principal et absolu de connaissance du monde jusqu'à son orientation privilégiée vers la métaphysique, et sa pirouette bien connue dans l'histoire de la philosophie lui permettant de déclarer l'existence d'un dieu agissant de manière, et immanente, et transcendante², mais d'un dieu philosophe et non celui idiot du peuple des croyants, en fait, je crois, un vrai platonicien. Mais avant de poursuivre cette fin, revenons à la caricature de Platon. La doctrine centrale de Platon, comme chacun sait, décrit le monde des Idées comme celui régissant ce qui est et dont on ne peut avoir connaissance qu'avec un certain degré d'éloignement. Chez Platon le Bien équivaut à la Vérité, elle-même équivalente à Beau, et c'est selon les principes

1 Citation reportée dans l'article dédié à Platon sur Wikipédia.

2 Fondateur de la théologie du *process* ou de la théologie du dynamisme créateur de Dieu.

du Beau philosophique qu'il faut chercher à construire sa vie et le monde. Construire le monde car, haut placé sur la carte de Platon, il y a la politique au sens pratique et législatif, construisant la cité, ce qui est pour lui le plus haut degré d'application du devoir du citoyen, et même un couronnement pour la philosophie. Justement, le philosophe des Idées est connu *kitschement* pour ses idées politiques. « [...] car, dans cet État, seul commanderont ceux qui rendent vraiment riches, non pas l'or, mais la sagesse et la vertu, les seules richesses de l'homme heureux. »¹ Dans le livre VII de la République, qui sans doute représente le seul ouvrage dessiné sur la carte de Platon, alors même qu'on le sait prolifique. Dans ce livre donc, Platon distingue des autres formes de gouvernement la meilleure, à savoir littéralement, l'aristocratie. Dans son Idéal de gouvernement, Platon fait des philosophes les magistrats de la cité qui jugent et éditent les lois, tenant à leurs ordres des guerriers aux allures de héros que la seule forme d'armes non exclues de la cité fait la promotion – car de la Cité Idéale, les menteurs et illusionnistes artistes sont exclus car trois fois loin de la vérité – en charge de la tâche policière, c'est-à-dire tenant en ordre de paix obéissante le peuple et défendant la Cité. À la tête de cette aristocratie, de manière presque incongrue, Platon place un philosophe roi, incarnation de l'alliance de la sagesse et du pouvoir qui lui dicte ses lois, sans doute en partie conseillé par les magistrats philosophes. Avant ses 81 ans, Platon aurait par trois fois tenté d'établir en Sicile son projet idéal où le souverain Denys II aurait pu être conseillé par lui et être alors le roi fantoche manipulé par le philosophe ou bien l'incarnation de ce philosophe roi après l'enseignement délivré par Platon. Par trois fois donc la mission idéaliste échoua. Ses échecs à Syracuse seront sans doute une des causes de la crise intellectuelle du fondateur de l'Académie faisant glisser son idéalisme vers un dualisme finalement bien plus fondateur lui-même des pensées platoniciennes. Platon refuse la timocratie ou le régime de l'honneur sous le règne des guerriers, il projette l'oligarchie en tant que régime intéressé fondé sur les richesses, la démocratie bien sur est pour lui chose idiote puisque présumant d'une égalité que la nature des choses conteste, et paradoxalement, le dernier régime imparfait chez Platon est nommé tyrannie en tant que fondé sur les désirs passionnés d'un seul tyran. Je dis paradoxalement car l'une des images de Platon est celle d'un anti-démocrate qui préférera la stabilité belle, bonne et vraie d'un gouvernement par le philosophe roi, ce qui lui donne l'image d'un défenseur de la tyrannie. Quand on ajoute à cela son exclusion des artistes hors des murs de la Cité, l'on comprend d'autant plus cette image non insensée. Le nom Platon dériverait de *platus* signifiant large, étalé, répandu. De son ossature charpentée, la *kitschisation* de Platon aura fait de son nom une affirmation de son importance de ce que l'on peut appeler sans comprendre la

1 Comme annoncé, cette *kitschisation* philosophique s'appuiera presque exclusivement sur des citations extraites du recueil de textes « Lire les philosophes » compilé par Gérard Chomienne, 2004 que j'ai surnommé le talisman. À partir d'ici, les notes faisant référence à cet ouvrage seront sobrement rédigées sur ce modèle : Talisman, p. 50.

pensée occidentale. Platon veut précisément définir les Idées, mais Platon est large, et une Idée est devenue une abstraction généraliste à propos d'une chose. Platon est répandu, il est académique, il fait autorité dans toutes les pensées instituées dans cette rigueur conservatrice et patrimoniale définissant les académies depuis la sienne jusqu'à ce jour. Dans son académie déjà, Aristote, Théophraste, Démosthène ou encore Épicure viendront apprendre de la sagesse platonicienne, car la dernière caricature de ce philosophe en fait, étrangement pour moi, mais normalement, un sage. Sur le fronton de l'académie une devise : « Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre. » Platon mesure le monde, ou plutôt il a mesuré le monde, et l'on s'étalonne encore là-dessus, et c'est dans une révélation pure du beau, du bien, ou autrement dit, de la vérité. Pour chacun des 56 philosophes répertoriés dans notre Talisman, un texte. Pour tous sauf pour Platon. Platon, le premier des philosophes a, lui, droit à deux textes : « Criton » en version intégrale et des extraits de la République. Nous le savons, « La République » est un texte de Platon où il expose son Idéal politique. Pour le texte « Criton », comme pour chacun des textes du livre, l'éditeur propose en avant-propos un court texte présentant l'auteur accompagné d'ailleurs d'une image portrait. Ainsi le premier texte du manuel indiquant Platon comme auteur est floquée d'un portrait de Socrate, et le texte prologue, ne parlant que de la vie du « plus célèbre des philosophes, Socrate », ne fait mention de Platon que dans sa dernière phrase, lui attribuant le rôle de rapporteur du dialogue. En tant que disciple de Socrate, Platon aurait donc fait œuvre de retransmission pour l'histoire du philosophe de l'oralité, que certains tiennent pour le vrai fondateur de la vraie philosophie. Pourtant, à part la fameuse lettre VII authentifiée comme de la main de Platon, tous les textes connus du philosophe sont des dialogues mettant en scène Socrate en confrontation maïeuticienne avec d'autres protagonistes de la Cité athénienne – « La République » comprise. Il semble donc bien plutôt, malgré les quelques autres témoignages, qu'un certain Socrate ait pu exister, celui que l'on connaît est l'ami imaginaire de Platon, ou autrement dit, Platon et Socrate ne sont qu'un seul et même personnage où l'un est un personnage symbolique de la philosophie de l'autre. La carte Platon a donc un revers nommé Socrate et listant par dessin les caractères d'un personnage que la *kitschisation* a rendu presque antagoniste de son auteur. Dans ce jeu de la *kitschisation* philosophique, l'on ne peut jouer à la fois la carte Platon et la carte Socrate, elles sont apparemment inconciliables. Ce personnage symbolique d'une partie de la pensée platonicienne – si l'on considère que les autres personnages mis en jeu dans les dialogues laissent entendre d'autres facettes de la pensée platonicienne – est le héros de Platon et sans doute le héros de toute la philosophie, il est légendaire. Il fait accoucher les interlocuteurs de leurs idées, et évidemment, sa mère était sage-femme ; il sculpte le monde grâce à son intelligence tandis que son père en faisait de même avec la pierre ; l'on ne sait rien de lui mais l'on sait qu'à la guerre, il était un hoplite courageux ; et lorsque la Pythie

de Delphes parle de lui, c'est pour déclarer qu'il est tout bonnement "le plus sage des hommes". « Ce sera donc de cette façon qu'il pratiquera ses exercices, qu'il fera sa gymnastique, qu'il mangera, oui, et qu'il boira, de la façon, dis-je, qu'en aura jugé cet homme unique, celui qui a la direction et qui s'y connaît ; bien plutôt que de la façon dont en juge tous les autres, en bloc. »¹ Contrairement à cette citation, Socrate s'exprime le plus souvent dans une forme interrogative, ou en tout cas, c'est l'image que la culture en a, sinon il affirme quelques maximes semblant avoir pu être prononcées par Bruce Lee disant avec sagesse que ce à quoi il faut s'astreindre toujours c'est au Bien, au Beau et à la Vérité que l'on reconnaît chez certains mais dont la majorité est dépourvue, et que c'est cela qu'il faut apprécier, quitte à devoir endurer les bêtes lois des hommes communes qui auront voulu qu'il s'excuse alors qu'en divergeant de la religion normale, Socrate, toujours mystique, n'a cherché qu'à inviter les athéniens à améliorer leurs âmes et ce sans blasphème. L'on retient deux citations de Socrate, une synthétique disant : « je sais que je ne sais rien », ce qui est l'humilité du philosophe et que la culture aurait érigé en sagesse, et une autre, répétitive, *gnothi seauton* ou « connais-toi toi-même » comme prérogative de toute recherche intellectuelle devant guider chacun, et que le monde actuel s'est approprié en devise de l'humble lucidité idéalisant l'égoïsme du matérialisme marchand dans un slogan pour shampoing adolescent : « Prends soin de toi. » (Garnier). Ce prends soin de toi à lire en chuchotant semble être le murmure socratique raisonnant à travers les âges pour inviter tous les hommes à éviter l'engagement politique car c'est là l'une des caricatures de Socrate, l'opposant à Platon : il aura toujours refusé de se pervertir et de se corrompre dans l'exercice politique administratif. Socrate est le symbole de l'intégrité, et il aura bu la ciguë, il se sera suicidé par ordre de la plèbe au nom de cette intégrité. Les ennemis du philosophe sont les sophistes, ces professionnels du discours faisant commerce de leur enseignement à destination des ambitieux citoyens athéniens avides de pouvoir politique. Socrate ne manipule pas, il ne pose que des questions, et il est politiquement irréprochable puisque d'aucun bord, puisque désengagé, tel un vrai philosophe. La culture a donc normalement séparé Socrate et Platon, pourtant face à l'évidence, face au fait qu'il faille soit nier Socrate, soit Platon, soit comprendre qu'indissociables, l'un est le personnage de l'autre, nombre de philosophes à leur tour auront décidé de les confondre. Durant cinq ans, le philosophe Alain Badiou s'est attelé chaque jour à une « lecture-écriture » de « La République » de Platon sous le titre de « La République de Platon ». Selon les mots de l'auteur, le but étant de « transmettre à un nouveau public »² le texte de Platon, à savoir l'actualiser, le contemporanéiser, sans le transformer, ou en tout cas en essayant cela afin d'en « démontrer le caractère contemporain ». En 2015, il déclare reconnaître Platon comme l'un de ses maîtres : « [...] Platon est notre contemporain, il suffit de le

1 Talisman, p. 27.

2 Extrait du livret de la pièce « La République de Platon » de Alain Badiou publié par le festival d'Avignon 2015.

confronter aux 2500 ans d'histoire qui nous sépare de lui. On voit alors que ce qui a été pensé depuis Platon peut s'éclairer à partir de Platon lui-même, et que Platon s'éclaire d'avoir à traverser ce qui a été pensé d'après lui. »¹ Il ne subsiste dans cet entretien avec Badiou à l'occasion de la « Lecture populaire » au 69^e festival d'Avignon aucune ambiguïté. Badiou a été broyé par la *kitschisation*. Celle-ci a fait de Platon le géniteur de toutes les pensées et Badiou de rajouter après communiste et maoïste, une nouvelle qualification : platonicien. Alain Badiou est un philosophe que l'on peut appeler de gauche, caricaturalement, et à l'inverse Platon serait plutôt de droite. Mais guidé par la *kitschisation*, Badiou explique : « J'ai été profondément marqué par le passage du Ménon [que la distinction Socrate/Platon attribue à Socrate] où Socrate fait venir un esclave pour établir que celui-ci est tout à fait capable de comprendre un problème assez ardu de géométrie. Cette conception de la philosophie, anti-académique, il est très important aujourd'hui de la défendre [et l'admirateur de continuer :] bien plus qu'un professeur de philosophie, Platon est une sorte d'agitateur conceptuel, doublé d'un écrivain parmi les plus grands. »² Platon est alors devenu un des plus grands écrivains, et ce à la seule force de sa durée dans le temps puisque sa version grecque antique est stylistiquement assez peu connue je crois. Élire la Bible au titre de ses qualités littéraires romanesques n'en serait pas plus idiot. Pour trois versions du « Criton » que j'ai en ma possession, je lis trois styles littéraires différents. De quoi parle-t-on quand il est question de style ? Ma question socratique est comme toujours chez lui rhétorique au sens dénigrant et conservateur platonicien contenant déjà la réponse : de rien, d'autre chose, de *kitschisation*. Anti-académique, depuis Plotin au moins, c'est-à-dire depuis le troisième siècle de notre ère chrétienne, l'on étudie Platon. L'on sait que cet individu a choisi le mot académie pour nommer son école. Badiou se dit philosophe, il est reconnu ainsi, c'est-à-dire qu'au moins en partie, il travaille les mots, et là, sans une remarque, sans une nuance, après cinq ans de travail sur « La République » de Platon, il déclare que la philosophie de son maître académicien est anti-académique. Évidemment, l'on comprend l'usage abusif mais signifiant du terme, enfin je crois tout de même que cela en dit au moins autant sur la force réductionniste et simplificatrice de la *kitschisation* menant la barque des sélections culturelles dont Alain Badiou est aussi un agent. Ce qui a profondément marqué Badiou, c'est le texte du Ménon dont j'ai déjà parlé, le prenant pour la manifestation de l'anti-académisme platonicien, qui presque anti-aristocratique dans la bouche de Badiou, tablerait, humaniste voire communiste, sur l'égalité des intelligences. Dès lors, je ne puis plus dire que Badiou n'a pas compris, cela m'est impensable. La *kitschisation* de la pensée socratique que certains veulent donc confondre, et je les comprends, à celle de Platon, passe pour humblement de gauche, mollement humaniste, et effectivement, dès lors, le « Ménon » actualisé à la sauce post-moderne est cela. Pourtant même la page Wikipédia à propos du

1 "Au même endroit"

2 "Au même endroit"

« Ménon » nous rappelle : « Le Ménon est un dialogue de Platon consacré à la doctrine de la réminiscence », et cela Badiou ne peut l'ignorer. En bon platonicien même, je pourrais dire qu'il devrait s'en re-souvenir. C'est là que l'emportement me gagne à nouveau et que je dois écrire à propos de Platon/Socrate : mais de quoi parle-t-on ? Le jeu de cartes est truqué, les dessins sont falsifiés, défigurés, ou alors plus sûrement, quelques petits stickers y ont été collés ça et là pour camoufler intentionnellement certaines parties de la philosophie platonicienne afin d'en garder la substance idéologique tout en modérant ses aberrations dans le but de lui éviter quelques critiques ; du sophisme pour ainsi dire, en tout cas d'après eux. Le sage philosophe qu'est ce personnage à deux têtes n'a en rien que quelques petits arrangements contextuellement compréhensibles avec la religiosité. Toute la philosophie platonicienne est basée sur l'existence de l'âme, siège d'une confrontation tri-partite entre l'appétit (*épithumia*), la colère (*thumos*) et l'esprit raisonnable (*logistikon*). Chez ce sage, le philosophe essaye d'atteindre la *sophia* que seuls les dieux possèdent, et c'est l'immortalité de cette âme qui permet la réminiscence. C'est l'existence de la réminiscence qui permet le dialogue socratique, à savoir faire se rappeler – et non se faire comprendre comme voudra l'entendre la philosophie moderne à son interlocuteur –, qu'il sait la vérité, tout simplement parce qu'il l'a déjà vécue dans une autre vie. Les dieux dans lesquels Platon ou Socrate, je ne sais plus, peut attraper des Idées ne sont autres que les prémisses de la définition du paradis chrétien. Le fait de jouer les cartes de cette famille – et l'on verra cela encore avec ses sept autres membres – pose déjà presque totalement la question de l'intérêt de la *kitschisation* de la philosophie comme outil de compréhension créatif du monde. Badiou l'a déclaré à propos des éclairages platoniciens tout comme l'homme à la tête blanche, pour ces penseurs, Platon s'est tellement répandu, il prend tant de place que le reste n'est que paratexte, que commentaires d'un texte sacré, d'un livre des lois, d'un Talmud. Si comme Badiou, l'on croit avoir besoin d'une référence intellectuelle pour attester de la justesse d'une Idée telle que la potentielle égalité des intelligences, nul besoin d'en passer par Platon sinon à en faire contre-emploi, comme lui, et donc à inévitablement confirmer le mouvement platonique de l'histoire décrit comme figeation un peu plus tôt. « [...] nous ne connaissons *a priori* des choses que ce que nous y mettons nous-mêmes »¹. La deuxième carte de cette famille porte le nom d'Emmanuel Kant, et l'on pourrait croire que la citation choisie entre en contradiction avec les principes de la famille. Ici, Kant pourrait être nommé matérialiste, constructiviste, voire existentialiste. Il n'en est rien, les cartes du tarot sont claires, il est représentant de l'idéalisme allemand, peut-être même l'idéalisme de la philosophie moderne comprise comme une réactualisation de celle platonicienne. Au 18^{ème} siècle, l'idéalisme platonicien est toujours compris comme un modèle, mais sachant les doutes que Platon lui-même aura exprimé, et son penchant pour les dualités

1 Talisman, p. 337.

faisant du monde des Idées un régisseur intermittent abandonnant parfois l'homme à ses propres désirs, l'idéalisme du 18^{ème} siècle sachant donc l'inconciliable entre le monde sensible et le monde des idées trouve une parade avec Kant. Les concepts kantien sont la différence entre le noumène et le phénomène, entre la chose en soi et sa perception (ce que nous y mettons). Kant est connu pour être le philosophe des critiques, « Critiques de la raison pure », « Critique de la raison pratique », « Critique de la faculté de juger », mais cette critique est à comprendre de manière non-actuelle, comme l'examen quasi-médicale car se voulant scientifique – c'est le chemin de la science que doit prendre la pensée d'après Kant – du monde et de ses universaux, Kant est universaliste et transcendantal. S'il admet que seule l'expérience humaine est la source de nos connaissances, son empirisme n'en est pas moins réaliste ou *réaliste* au sens où il pense qu'il existe un réel, des choses en soi que l'on ne peut atteindre et dont il faut évidemment essayer de s'approcher. En plus de l'expérience, il existe une raison pure, à savoir les éléments a priori tels que donnés par la physique newtonienne ne dépendant pas de l'expérience. Ces à priori conditionnent toute connaissance transcendantale, ayant trait aux manières, aux conditions de possibilité de cette connaissance, et non sur les objets connus eux-mêmes. Bref, même contesté, même critiqué, chez Kant, il existe bien une raison pure, des noumènes, des choses en soi, une connaissance transcendantale, essentialisant la vie humaine depuis ce point de vue idéaliste. Ce Platon à la sauce moderne a l'art de tout rendre universel et il est connu pour avoir adapté cette recette au jugement esthétique. En tant que platonicien, beau et vrai se mélangent, mais sa définition du Beau a eu un impact tout particulier sur l'esthétique au sens de la philosophie de l'art. Comme je l'ai déjà retranscrite ici plusieurs fois : « Est beau ce qui plaît universellement et sans concept. »¹ Ce qui est à notre goût est en rapport sensible direct, sans passage par l'entendement, sans passage par l'intellectualisation. Le Beau est inutile, sans fin extérieure, et surtout il doit être désintéressé, à savoir ne satisfaire aucun plaisir sinon l'harmonie dans l'âme de celui qui le juge. Si une chose satisfait subjectivement, elle n'est pas « agréable », mais « agréable à moi ». Le Beau s'impose au monde comme une vérité là encore transcendantale. La dernière petite vignette sur la carte de Kant dessine sa caricature en tant que vie de philosophe d'Épinal. On lui connaît une vie quotidienne presque immuable, réglée, routinière, habituelle, rythmée par des marches au parcours identique, et ce tourné vers une seule chose : le travail philosophique qu'il exercera dans l'écriture et dans l'enseignement universitaire. En cela, il a une image d'austérité et finalement d'ascétisme collant assez bien aux pratiques familiales de son père à deux têtes. C'est peut-être pourquoi il existe une légende attribuant l'invention du porte-jarretelles à Emmanuel Kant dont il aurait justement fait usage afin que ses promenades rituelles ne fussent pas gênées par la perte de ses bas de soie. Celui

1 Définition de Kant dans « Critique de la faculté de juger ».

dont on dit que l'emploi du temps et les trajectoires de promenades n'ont été que deux fois modifiés avait sans doute besoin d'être dédramatisé par cette histoire de porte-jarretelles ajoutant un peu d'humour au portrait obsessionnel que l'on a voulu faire jouer à une des incarnations du philosophe même, à l'un de ses plus gros atouts. Je vous parie que la troisième carte est celle de Pascal. « Le respect que l'on porte à l'Antiquité étant aujourd'hui à tel point, dans les matières où il doit avoir moins de force, que l'on se fait des oracles de toutes ces pensées, et des mystères mêmes de ses obscurités [...]. »¹ "Scientifiquement", dans le domaine de la physique, Pascal a pris parti pour la méthode moderne et ira jusqu'à contredire l'autorité d'Aristote en matière de science naturelle, en essayant de démontrer que le vide ne peut exister. C'est sans doute ses travaux et cette image scientifiée qui permit à ce théologien d'avoir le statut de philosophe moraliste et non pas seulement de moraliste aux yeux de l'histoire. Ainsi, Blaise est à l'aise en tant que platonicien, en tant que philosophe compris au sens de sage ayant pour entreprise privilégiée de concilier la raison et la foi religieuse. Un seul grand dessin se trouve sous le nom de Pascal, celui d'un homme au verbe philosophique et aux méthodes scientifiantes, face à lui-même dans ses « Pensées », en train d'exposer, de démontrer son pari. Le pari pascalien expose tout simplement que l'on ne peut certes pas prouver que Dieu existe, mais qu'il y a plus de gain à parier sur son existence : si vous pariez que Dieu existe, et qu'il existe effectivement, vous gagnez le paradis, s'il n'existe pas, c'est le néant, un point c'est tout. Par contre, si vous pariez qu'il n'existe pas, vous êtes perdant dans les deux cas : s'il n'existe pas c'est toujours le néant, mais s'il existe, vous irez en enfer. Malin. Les autres cartes de la famille poursuivent l'entreprise sage et lucide de justification des pensées conservatrices religieuses transcendantales par le déguisement de l'intelligence philosophique. Ainsi, Saint Augustin, Saint Anselme, ou Saint Thomas, du côté des chrétiens, ou encore Averroès, du côté des musulmans, n'auront de cesse que d'essayer de concilier foi et raison. Alors que le premier nous dit : « Crois afin de comprendre, comprends afin de croire. »², le deuxième affirme : « Je ne cherche pas à comprendre afin de croire, mais à croire afin de comprendre. Car je crois ceci – à moins que je ne crois, je ne comprendrais pas. »³ Ces philosophes théologiens sont toujours tentés par l'idée de démontrer que la foi soutient, fonde la raison. Saint Augustin écrit « Les Confessions » où il déclare que Dieu a créé ensemble le temps et le monde. Saint Anselme est le rédacteur de « La foi cherchant l'intelligence ». Dans une approche rationalisante des méthodes de démonstration dans la religion musulmane, en parlant de « Dieu de lumière ». Enfin, Saint Thomas d'Aquin se pose la question : « La possession de biens extérieurs est-elle naturelle à l'homme ? »⁴, et dans une démonstration aux allures de méthode

1 Talisman, p. 218.

2 Talisman, p. 130.

3 Talisman, p. 136.

4 Talisman, p. 145.

scientifique faite d'« objections », faite de « en sens contraire », « réponses », il annonce les solutions dont la première est « Dieu a la maîtrise de tous les êtres étant leur principe »¹. Tout n'appartient qu'à Dieu seul. Plotin énonce : « Que tout être devienne donc d'abord divin et beau, s'il veut contempler Dieu et le Beau. »² Plotin est le plus important représentant du néo-platonisme dont la relecture aspira particulièrement la pensée chrétienne aux prétentions philosophiques que l'on vient de rencontrer. Plotin, avec son nom aux sonorités confondables d'avec son maître Platon, fut l'un de ses diffuseurs, pont entre l'antiquité mystique polythéiste, et le monothéisme religieux à venir. La famille Platon est loin de passer son tour, et partout, encore aujourd'hui, la métaphysique risque la confusion d'avec la religiosité qui, par référence révérencieuse constante à Platon, entretient les ambiguïtés entre constructions intellectuelles philosophiques et justifications par le label philosophique – confondu avec le réflexif (pensée, idée) – de discours essentialistes éhontés, conservateurs et véhicules d'une sagesse incompatible avec la philosophie et sans doute également avec la création lorsque les Dieux sont en fait compris comme la source. Ces cartes philosophiques permettent finalement d'affirmer que, raisonnablement, bien plus au sens de la mesure et de l'évidence qu'au sens de l'exercice intellectuel, raisonnablement, il faut admettre qu'il y a des choses qui nous dépassent, des sens et donc des actions que l'on ne maîtrise pas, et cela permet bien des déresponsabilisations.

Dans la famille Aristote

En 1508, Raphaël est nommé peintre officiel au Vatican. Il entreprend une fresque pour les appartements de Jules II, aujourd'hui nommée chambre de la signature. « L'École d'Athènes »³ est le nom de cette peinture d'environ 7 mètres par 4, représentant en chorale affairée les grands philosophes de la Grèce antique que la culture renaissante aura adoubés. Comme une photo de classe, répartis en rangs, en petits groupes discutant juste avant ou juste après que l'on fasse sortir le petit oiseau, 58 personnages s'étalent sur la fresque pour représenter les penseurs philosophiques antiques desquels émerge au moins une vingtaine de noms connus. Au centre, en haut des marches, mis en lumière et en valeur par une arche ouvrant l'architecture vers le point de fuite structurel et symbolique, deux personnages se regardent. À droite – donc à gauche pour le spectateur –, Platon, le poil gris, longue barbe et calvitie, en toge bien sûr, tient un de ses ouvrages, et cet objet anachronique est titré « Timée », du nom d'un des ses derniers textes où le dialogue socratique expose tout simplement le sens naturel de la vie et la place qu'y joue l'âme. L'index dressé, de sa main droite, le personnage pointe les cieux, siège du monde idéal platonicien. Au 16^{ème} siècle déjà, Platon possède tous les attributs esthétiques et donc sémantiques de sa représentation *kitschisée*. Au 16^{ème} siècle

1 Talisman, p. 146.

2 Talisman, p. 129.

3 Tableau qui est reproduit dans le talisman en page 20.

déjà, le cortège des philosophes compris comme sous la houpe de Platon, ou plutôt voulu ainsi par le clergé, ne pose quasiment aucun problème éthique au christianisme. Les saints platoniciens ont bien travaillé, la foi et la raison sont réconciliées dans un déséquilibre victorieux de la théologie sur la philosophie. Si l'on regarde cette fresque avec un œil à la mode actuelle, peut-être que le vieillard idéaliste ne semble plus si séduisant et qu'il faut chercher le héros juste à côté de lui, le "jeune" Aristote muni, lui, de son « Éthique », qui, dans un geste que l'on verra aujourd'hui comme opposé, la paume tournée vers le sol, les doigts écartés comme pour appréhender le monde matériel sensible et ses forces telluriques.

La deuxième famille du jeu de la *kitschisation* de la philosophie, offrant à son tour les manières de justifier intellectuellement le monde, a pour patronyme Aristote. La gloire d'Aristote est aujourd'hui incontestable. Pourtant, sa philosophie fut jusqu'à la Renaissance celle satellitaire de son maître Platon. Comprendons dès à présent qu'effectivement, même dans ce texte, Platon est large, il englobe, il prend de la place, et ainsi les critiques négatives à l'encontre de sa famille sont pour la plupart valables pour celles d'Aristote en tant que découlant de la première, je n'en ferai donc pas à nouveau état. Dans cette nouvelle famille, Aristote en particulier est un philosophe qui aurait trouvé sa place dans le giron platonicien en tant que philosophe religieux au su des définitions précédentes. Mais aujourd'hui, sa *kitschisation* est toute autre et c'est celle-ci qui nous intéresse. La légende de la transformation des reliques bibliographiques signées Aristote, ou attribuées comme telles, en objets culturels actuels est sans doute déjà signifiante pour comprendre quel statut différent cette famille philosophique joue dans notre jeu. La formation philosophique d'Aristote passe effectivement d'après l'histoire par l'Académie de Platon, par cette école où l'on apprend à devenir platonicien, c'est-à-dire à suivre les dogmes de cet idéalisme particulier. Plus tard, ce contemporain de Platon créa sa propre structure de pratique philosophique qui comme l'Académie sera historiquement désignée comme une école qu'il nomma, lui, Lycée. Chez les péripatéticiens, chez ceux où la philosophie ne s'enseigne pas mais se pratique à l'occasion de promenades dialogiques permettant de prendre des chemins de pensées potentiellement différents de ceux de ses maîtres, dans ce lycée donc, la pensée d'Aristote ne fit pas dogme. Son premier "remplaçant" en tant que "première figure" de l'école était Théophraste qui n'œuvra pas en tant qu'apôtre aristotélien car il avait d'autres travaux qui l'occupaient dans des disciplines que l'on appellerait aujourd'hui sciences naturelles. Celui qui prit en charge le Lycée après lui fit œuvre que le langage actuel qualifierait de coup de péripatéticienne en quatre lettres. Ce Strabon se serait targué d'avoir laissé les ouvrages d'Aristote (et de Théophraste aussi d'ailleurs) au fond de la cave du gymnase des péripatéticiens. Selon cette légende toujours, les ouvrages oubliés en sous-sol furent rachetés, et, de bibliothèques en bibliothèques, il fallut attendre le premier siècle de notre ère pour sa traduction en latin. La dissémination, voire la perte partielle des écrits d'Aristote

reléguèrent ses apports philosophiques au rang de disciple platonicien que le néo-platonisme christianisé ingurgita d'autant mieux que le temps libre (*skholè*), le temps que les citoyens libres pouvaient, au mieux d'après Aristote, passer à travailler la science théorique qu'est la philosophie, fut *kitschisé* et donc transformé par les "philosophes" chrétiens en *schola*, école, puis scolastique. Ce mouvement de pensée, la scolastique, a fait du temps libre, du temps libéré des tâches matérielles dont pouvaient jouir les religieux non séculiers, un exercice de réconciliation de la foi et de la raison selon soi-disant les enseignements de ce disciple de Platon qu'était Aristote mis à la sauce des penseurs d'orient et de l'islam, comme Averroès, s'étant eux-mêmes largement réapproprié la pensée aristotélicienne ; et ce pour un résultat dont la fresque raphaëlienne nous a parlé plus tôt. Bref, de subordination en transformation, en réappropriation religieuse, et ce depuis son propre projet presque non dogmatique, la pensée aristotélicienne est actuellement vécue comme immense, imposante, de par le fait qu'il se serait intéressé "à tout", – de la physique à la métaphysique en passant par les arts, l'économie, voire à toute science en général – mais ne souffre pas de cette image déifiée et tyrannique dessinant la figure de Platon. C'est comme si Platon avait imposé, simplement, et que Aristote s'était imposé dans le temps, petit à petit, par la force irrésistible de la masse de son œuvre. C'est le héros de la fresque vue d'aujourd'hui, puisque si l'académie est l'ancêtre incertain mais admis des écoles élitistes, sélectives, exclusives, l'université est pensée comme un héritage du Lycée, ouverte, pluridisciplinaire, et même polyvalente. Aristote est bon, Aristote porte bien son nom, lui aussi, puisqu'il est le meilleur (*aristos*). *Mimesis*, *catharsis*, *phusis* et surtout *praxis*. « Prenons, par exemple, un architecte A, un cordonnier B, une maison C, une chaussure D. »¹ À ces mots l'on sent le poids de l'Académie platonicienne faiseuse de géomètres post-pythagoriciens, mais l'on y lit également la différence d'avec Platon. Aristote passe pour un matérialiste pratique. Dans « Éthique à Nicomaque » dont est extraite cette citation, la justice n'est pas une Idée mais une éthique, une pratique pour laquelle il faut des exemples concrets, réels, pratiques et donc matériels pour la définir. La justice selon Aristote ressemble presque à de la jurisprudence et diverge d'avec des Idées comme la Liberté, la Politique ou encore la Justice. Après la révolution scientifique que les autres membres de sa famille auront entamée, les systèmes aristotéliciens perdront en crédibilité ; la Terre n'est pas au centre du système. Pourtant, c'est toujours lui qui est invoqué comme étant le père des sciences naturelles, et dans ses textes l'on traduira *epistémè* par science, comprise dans cette définition réduite des sciences de la nature physique. Aristote observe la *phusis*, il observe la nature élémentaire, et de cela, de cette observation de la philosophie aristotélicienne, les scientifiques empiristes déduiront le système inductif. Aristote n'est pas seulement terre à terre, car de l'observation du sensible, ce sont ces fameuses forces telluriques qu'il perçoit, et ainsi, un des dessins

1 Talisman, p. 55.

décorant la carte d'Aristote nous le fait voir – pour citer explicitement une exposition artistique célèbre, exemplaire en tant que production pouvait faire appel au système aristotélicien pour se justifier – comme un "magicien de la Terre". Dans le système philosophique aristotélicien, la *tekhnè* – que l'on admet linguistiquement comme la source de la formation du mot art –, a une part importante, et cela construit pour beaucoup l'image de la famille. L'on fait appel à eux pour justifier, par valorisation, ce qui relève de la pratique, de la technique, des manières d'agir ou de ce que les théoriciens actuels de l'art pourraient appeler *poïen*, le faire. Aristote est l'auteur de la « Poétique », *poieisis* signifiant création. De cet ouvrage, l'on a retenu l'importance de la création artistique, sa fonction cathartique, son opération de mimèsis ayant valeur psychologique (individuelle) et socio-politique ; les arts imitent la nature humaine et ainsi permettent à chacun de mieux se comprendre, de pallier des frustrations, voire de vivre par procuration pour se décharger de comportements asociaux. C'est la dramatique – puisqu'il est toujours question d'action, *drama* – qui a le premier rôle. On se souvient souvent de la règle des trois unités (un seul lieu, un seul moment, une seule action) et de ce qui fait un Tout que l'on peut raconter, qui doit avoir un commencement, un milieu et une fin. Par là, tout le théâtre se positionne encore aujourd'hui par rapport à Aristote. Le récit et la dramaturgie seront soit aristotéliciennes dans son unité formant un tout, ou joueront avec ces règles en étant anti-aristotéliciennes ou en les déconstruisant, autrement dit, comme en sciences naturelles, en théâtre, Aristote est archaïque mais omniprésent en tant que père, en tant qu'*arche*, premier, portant le nom exceptionnel de meilleur, et ce sans doute pour chacune de ses disciplines afin de rappeler qu'il n'y a pas que la métaphysique qui soit ancestrale, le théâtre comme les sciences naturelles sont des disciplines à la base de notre civilisation. Longtemps compris comme un logicien à la lecture de l'« Organon », Aristote est un modèle dont les membres de sa famille se détachent tout en s'inscrivant dans sa tradition, comme Francis Bacon lorsqu'il décrira « Le Nouvel Organon ». Aristote est un faire valoir d'authenticité, sa carte est patinée, elle a des allures *vintage*, c'est-à-dire que l'on suit rarement les schémas préceptifs qui y sont dessinés, mais on l'agite volontiers pour affirmer son essentialité primitive. Dans la famille d'Aristote, la *kitschisation* a regroupé les empiristes, ces naturalistes matérialistes essentialistes, comprenez, ces observateurs de la nature élémentaire et physique, ce qui ne fera pas d'eux des relativistes constructivistes, mais des essentialistes du sensible, de la perception expérimentale plus ou moins aiguë d'un réel existant. Francis Bacon pourrait être grossièrement résumé par la maxime de bon sens, de bon sens d'observation, disant que l'on ne fait pas d'omelette sans casser des œufs. C'est ainsi que l'on aura le pouvoir de se préparer un bon petit-déjeuner, car sur sa carte, il est une devise inscrite au menu : savoir égal pouvoir. Sinon, la carte est assez maigre (et non sa production et sa philosophie, car il est bon ton de rappeler une énième fois [langage scientifique],

qu'ici il est question de *kitschisation*, d'image caricaturée et cuisinée et non du travail effectif des personnages cités) : Francis Bacon a conceptualisé l'empirisme comme méthode scientifique, le tout dans l'Angleterre du 16^{ème} siècle. Dans « La Nouvelle Atlantide », comprenez tout simplement dans le nouveau monde "idéal" que ce matérialiste élémentaire rêve comme à venir, il décrit les outils et instruments du laboratoire d'observation que le nouvel « Empire humain » a à sa disposition : « Notre fondation a pour fin de connaître les causes, et le mouvement secret des choses ; et de reculer les bornes de l'empire humain en vue de réaliser toutes les choses possibles. Voici quels sont les dispositifs de préparation et les instruments. [suivi d'un inventaire] »¹ La phénoménologie de Merleau-Ponty constitue la troisième carte de la famille. « Sens et Non-sens » nous rappelle afin de chercher à faire l'expérience d'un monde nouveau et pourtant classique, élémentaire aux deux sens du terme : « L'aspect du monde pour nous serait bouleversé si nous réussissions à voir comme *choses* les intervalles entre les choses – par exemple l'espace entre les arbres et le boulevard – et réciproquement comme fond les choses elles-mêmes – les arbres du boulevard. »² Évidemment, car ici j'aimerais qu'on ne le voit pas, sur une grande partie de la carte à jouer de Merleau-Ponty se dessine le visage au strabisme divergent de Jean-Paul Sartre. Retenons pour nous que les deux existentialistes ont divergé politiquement, et qu'ici Merleau-Ponty sert la famille de ceux qui veulent pratiquer le monde physique différemment, phénoménologiquement, c'est-à-dire, littéralement, par l'étude des phénomènes, même si chez Merleau-Ponty, il existe une dimension psychologique spécifique. « Que peut prétendre l'hirondelle contre les cygnes ? Et avec leurs membres tremblants les chevreaux pourraient-ils égaler à la course l'élan du cheval fougueux ? »³ Dans « *De rerum natura* », « La nature des choses », traduit tout simplement la plupart du temps par « De la nature », le poète philosophe latin Lucrèce, auteur de ce seul ouvrage inachevé – ce qui est parfait pour la *kitschisation* – nous parle de son observation de la nature comme source de la vérité. Il est épicurien au sens strict du terme [et si Épicure ne souffrait pas d'une autre image, il serait évidemment dans la famille d'Aristote, nous verrons cela] et il a pour image d'être anti-religieux. Il décrit les atomes et le monde matériel, et pourtant, dans son seul texte, j'ai eu bien du mal à trouver une citation où il n'était pas question d'âme, non pour la déconstruire mais comme base de son observation. En cela, Lucrèce est bien aristotélien, ou plutôt il fait partie de la famille à jouer Aristote, comme les religieux à venir, il est spiritualiste. Georges Berkeley est un évêque irlandais qui écrira sa philosophie, classée par l'histoire normale dans le genre empiriste, au 18^{ème} siècle. « Que ni nos pensées, ni nos passions, ni les idées formées par l'imagination n'existent hors de l'esprit, c'est ce que tout le monde

1 Talisman, p. 182.

2 Talisman, p. 557.

3 Talisman, p. 78.

accordera. »¹ Chez l'empiriste Berkeley, il est surtout question d'esprit. C'est un évêque, et la ville de Berkeley, située dans la banlieue de San Francisco en Californie états-unienne, porte son nom en signe d'hommage à celui qui sera venu évangéliser les amérindiens. De ces « Principes de la connaissance humaine », Berkeley comprend un spiritualisme et se décrit d'ailleurs, dans d'autres de ses dialogues philosophiques, comme un *philonous*, littéralement un spiritualiste opposé à *hylas*, la matière en grec. Dès lors, la carte de Berkeley dessine pour nous au mieux ce résumé de la famille Aristote. Je parlais de matérialisme essentialiste, il décrit lui l'« idéalisme empirique » ou l'« immatérialisme ». Plus tard, Étienne Bonnot de Condillac, un abbé français du 18^{ème} siècle toujours, ne fera que confirmer cette propension spiritualiste de ce que l'histoire de la philosophie aura nommé l'école empiriste. « Curieuse [l'auteur raconte l'histoire métaphorique d'une statue d'homme racontant ses souvenirs d'apprentissage expérimental de l'usage de ses sens], je parcours avec empressement des lieux dont le premier aspect m'a ravie ; et j'aime à reconnaître à l'ouïe, à l'odorat, au goût et au toucher, les objets qui me frappent les yeux de toutes parts. »² Condillac rédige le « Traité des sensations », qui est son œuvre principale, où il nous décrit le mode de vérification matérialiste qu'offre la famille Aristote, mais que dire de mieux que de rappeler que l'abbé est en cette qualité un religieux croyant à l'existence de l'âme.

Dans la famille Descartes

Descartes, beaucoup de cartes sont regroupées sous le nom du philosophe de la réduction du doute à la seule certitude : *cogito sum*. Onze noms seront logiquement réduits ici après déduction rationnelle de l'importance de leur apport à cette conception du monde inscrite dans un carré. René Descartes : Il a mis à l'épreuve du doute toutes ses certitudes – c'est la méthode cartésienne dont il écrit le discours – et en a déduit une chose irréductible : il pense donc il est. À partir de cette certitude, il peut suivre en de « longues chaînes causales » analytiques allant de l'évidence au dénombrement du monde, « [...] de faire partout des dénombrements si entiers, et des revues si générales, que je fusse assuré de ne rien omettre. »³ Avec Descartes et toutes les cartes à suivre, l'on peut affirmer un monde réduit à l'élémentaire et à la composition complexe de ses éléments, et ce de manière logiquement vraie. Spinoza : l'homme en est réduit à un nom, même si son prénom est Baruch ; première réduction. « Je crois en effet que c'est maintenant suffisamment établi, tant à partir des fondements et des causes d'où j'ai montré que ce préjugé a tiré son origine, que de la Proposition 16 et des Corollaires de la Proposition 32, et également à partir de tout ce par quoi j'ai montré que tout dans la nature procède d'une certaine nécessité éternelle, et d'une suprême perfection. »⁴

1 Talisman, p. 263.

2 Talisman, p. 275.

3 Talisman, p. 205.

4 Talisman, p. 227.

La carte Spinoza est simple. En 1677, il publia « Éthique ». À partir de là, mon esprit trop cartésien n'y comprend plus grand-chose. Sa *kitschisation* vient des philosophes eux-mêmes. Dans ce texte où il ne s'agit finalement que de démontrer de manière scientifiée, rythmée par des « proposition », « corollaire », « démonstration » et « C.Q.F.D. », l'existence de Dieu, de grands représentants de la philosophie tels Hegel, Nietzsche, puis bien plus récemment et de manière bien plus importante pour sa *kitschisation* actuelle, Deleuze, auront lu une philosophie athée, panthéiste, où Dieu équivaudrait à Nature. Spinoza polissait des lentilles optiques, et l'on a décidé de retenir cela pour mettre en image sans doute que, patient, il cherchait à mieux voir la vérité du monde. Deleuze aura inventé le résumé de la pensée spinozienne en cette formule : « que peut un corps ? » ou même, et c'est peut-être en cela que Baruch est dit cartésien critique, « on ne sait même pas ce que peut un corps ». Contrairement à Descartes, Spinoza doute encore, il cherche encore, mais il cherche de manière cartésienne, il démontre de manière cartésienne, il suit la même méthode que chacun pourra appeler scientifique car à la déduction, il combine l'observation méticuleuse (lentille) du réel (un empirisme non immatérialiste), comme ce que l'on peut lire sur l'emballage d'un sérum physiologique : prouvé scientifiquement. Leibniz : « D'où il paraît que les vérités nécessaires, telles qu'on les trouve dans les mathématiques pures et particulièrement dans l'arithmétique et dans la géométrie, doivent avoir des principes dont la preuve ne dépende point des exemples, ni par conséquent du témoignage des sens, quoique sans les sens on ne serait jamais avisé d'y penser. »¹, comme Spinoza, Gottfried Wilhelm Leibniz veut construire le monde strictement rationnellement, sur un modèle mathématique dans lequel il faut tout de même concéder le fait que l'on soit empiriquement des corps. Avec les cartésiens, on justifie en scientifiant. Après les méditations de Descartes donnant des preuves de l'existence de Dieu, après le monisme spinozien refusant de séparer corps et esprit dans une même croyance rationnelle et religieuse, et avant la philosophie Malebranche à laquelle l'on prêterait ladite expression, Leibniz fait preuve de "rationalisme mystique". Dans ses textes à propos de la monadologie, que l'auteur écrira en guise de synthèse avant de quitter le monde terrestre, dans un style que ses admirateurs diront poétique (sans doute touchés par le réductionnisme des haïkus) et que je vois, moi, pasticher des équations, Leibniz veut démontrer que le monde est fait de monades, de substances simples que l'on peut composer, et c'est à l'aide de ces éléments essentiels qu'il veut donner des preuves de l'existence de son Dieu-nature. La monadologie publiée en 1714 par le philosophe allemand ne peut dans notre *kitschisation* souffrir d'un problème de traduction puisque le mathématicien philosophe aura décidé de l'écrire en français. Malebranche : du nom bien hasardeux, bien occasionnel d'un personnage d'une œuvre des plus *kitschisées* – « La Divine Comédie » de Dante, dans sa partie de l'enfer – Nicolas

1 Talisman, p. 252.

Malebranche, qui n'a pas alors les traits d'un démon dit "méchante-griffe", est un autre des représentants du rationalisme cartésien cherchant, lui, à synthétiser la pensée de Saint-Augustin avec celle de la pensée du chef Descartes : il est prêtre. Tout est une histoire de cause, mais seul Dieu en est une efficiente, sinon, dans le monde, rien ne cause autre chose ; Malebranche veut strictement décrire le monde en chaînes causales, mais diffère avec idiotie, au sens strict, en considérant qu'il n'est qu'une seule cause, Dieu... pourtant chacun s'accorde, comme avec les autres, à dire qu'il est philosophe. « Il est assez difficile de comprendre, comment il se peut faire que des gens qui ont de l'esprit, aiment mieux se servir de l'esprit des autres dans la recherche de la vérité, que de celui que Dieu leur a donné. »¹ Jean-Pierre Raffarin, en pleine déroute justificatrice et donc linguistique qu'engendre la *realpolitik*, espérait sans doute plaire à la jeunesse de son pays lorsqu'il déclara que la philosophie de la chanteuse pour adolescents pré-pubères, Lorie, était positive. La philosophie positive existe effectivement dans l'histoire de cette discipline. Auguste Comte en est son fondateur. Loin de la métaphysique de Lorie à propos de l'amitié, « l'âge positif » que se doit d'atteindre l'humanité, après être passée par la tergiversation des âges « mystiques », est celui où règne la vérité scientifique sans partage. La carte de Comte est un monisme, comme chacune dans ce jeu, elle est une unité, mais comme pour d'autres également, elle est composée de deux cases, deux phases, en fait, totalement miscibles. La première, celle que l'on retient pour l'histoire, découle sans doute d'un épuisement face à la religiosité presque constante des philosophes comme le soupir dans lequel j'ai terminé la rédaction de la carte Malebranche. Dans un monde dessiné en carré, Comte et le positivisme scientifique réduisent le monde à un réel "en soi", une nature qui régit tout et qui remplace, je crois, le fameux Dieu, même si le vocabulaire positiviste le refuse. « L'explication des faits, réduite alors à ses termes réels, n'est plus désormais que la liaison établie entre les divers phénomènes particuliers et quelques faits généraux, dont les progrès de la science tendent de plus en plus à diminuer le nombre. »² Bien moins connue, presque passée sous silence, la deuxième case fait les comptes de sa pensée et le résultat n'est pas positif mais nul. Le positivisme de Comte, celui des scientifiques après lui, n'a rien changé au cartésianisme qui, dans sa recherche de vérité, reste mystique et peut même, bien plus justement, être réduit à de la théologie. Après un funeste chagrin d'amour, Auguste Comte se sera vu inspirer le positivisme religieux, autrement appelé la Religion de l'Humanité ; un positivisme digne des textes de Lorie... Nul besoin d'en dire plus sur ce cartésien anti-religieux qui se fera appeler alors "Grand prêtre". Le positivisme, comme tout *réelisme*, n'est pas seulement une croyance – comme toute pensée de construction humaine –, mais une religion interdisant la critique et donc la transformation, ayant ici à sa tête la nature ; un globe que l'on aura réussi à faire rentrer dans une forme cubique. Émile Durkheim : la carte de David Émile Durkheim est d'une perfection positiviste

1 Talisman, p. 247.

2 Talisman, p. 381.

absolue. Pour ainsi dire c'est un idéal-type pour notre jeu de petites vignettes : c'est un fait social, il est né à Épinal. Durkheim est le sociologue de l'humanité puisqu'il ne s'intéresse pas aux religions mais à la religion et son analyse objective est valable d'après lui pour tous les faits religieux dans sa sociologie positive, il en est ainsi systématiquement. « Il reste que la notion du sacré est d'origine sociale et ne peut s'expliquer que sociologiquement. Si elle pénètre les esprits individuels et s'y développe d'une manière originale, c'est par une sorte de contrecoup. »¹ Depuis l'extérieur des individus, des faits sociaux s'imposent et c'est cela qu'il faut objectiver pour comprendre le monde comme notre premier Comte, il veut absolument s'opposer à la pensée religieuse mais ne se sort pas d'un système *réaliste* moniste. Husserl : Le phénoménologue Edmond Husserl se réclame de Descartes dont il veut radicaliser le projet et déclare : « quiconque veut vraiment devenir philosophe devra "une fois dans sa vie" se replier sur soi-même et, au-dedans de soi, tenter de renverser toutes les sciences admises jusqu'ici et tenter de les reconstruire. »² Les « Méditations cartésiennes » d'Husserl sont basées sur la réalité indépassable des rapports indissociables entre logique et mathématiques. Il veut faire de la philosophie une science exacte basée sur des raisonnements « apodictiques » c'est-à-dire, apo- évoquant l'aboutissement du processus et -dictique, faire voir, montrer. Les démonstrations de la philosophie d'Husserl doivent toutes être évidentes grâce à une méthode d'investigation scientifique et réductionniste. « La science trace, par conséquent, l'idée d'une infinité de tâches, dont à chaque moment une partie finie est déjà accomplie et mise en sécurité en tant que validité permanente. »³ Karl Popper : Cartésien des temps modernes, il est celui grâce auquel on peut effectivement demander à des designers graphiques de fabriquer de petites cocardes autocollantes pour indiquer qu'un produit est scientifiquement reconnu comme le meilleur et ce tant qu'un autre ne l'aura pas réfuté. Hume le sceptique avait déclaré contre Descartes que, logiquement, même si chaque jour il avait vu le soleil se lever, il était impossible de démontrer qu'il se lèverait encore demain. Eh bien tant qu'aucun cygne noir n'avait été vu, pour Karl Popper, la théorie selon laquelle les cygnes sont blancs était la plus vraie. La réfutation ne permet que de faire avancer la vérité et non de douter des vérités. La réfutabilité de Popper, c'est l'affirmation que le système scientifique fonctionne et qu'avec lui, on s'approche petit à petit de la vérité réelle. « La critique rationnelle doit toujours être spécifique : elle doit indiquer les raisons spécifiques et déterminées qui font que des dires spécifiques, des hypothèses spécifiques, paraissent faux, ou des arguments spécifiques non valables. Elle doit être guidée par l'idée d'approximation de la vérité objective. Elle doit être en ce sens impersonnelle. »⁴ Les trois dernières cartes de la famille Descartes sont des cartes

1 Talisman, p. 463.

2 Husserl déclare cela dans son ouvrage « Méditations cartésiennes ».

3 Talisman, p. 469.

4 Talisman, p. 527.

bien peu mouvantes, c'est pour cela que je les regrouperais : Sénèque, Epictète et Marc-Aurèle formeront le groupe des stoïciens. Un conseiller de deux empereurs sanguinaires (Caligula puis Néron), un esclave affranchi par un ancien esclave affranchi et inspirant l'admiration d'empereurs romains, et un empereur lui-même, les trois philosophes romains montrent des cartes bien plus en prise avec la vie politique qu'avec la philosophie. En même temps, celle qu'ils ont reprise aux grecs, bien qu'appelée philosophie, me semble n'en avoir que le nom en prétendant bien plutôt à une sagesse pratique de manière de vivre. Les stoïciens garnissent le jeu cartésien par leur fatalisme réductionniste considérant que face à la nature des choses, il faut simplement accepter en évitant de "psychologiser" notre appréhension du monde. C'est carré, le monde est ainsi, le Dieu-Nature l'a voulu et cela nous dépasse. C'est un fait. Lorsque Sénèque fait cours à son ami Lucilius en une centaine de lettres et qu'à la 47^{ème}, il veut lui faire comprendre qu'il faut traiter les esclaves avec respect pour inspirer la même chose et non la crainte car ils sont nos semblables, il sait que les esclaves peuvent être affranchis et que d'autres peuvent être contraints à la servitude alors qu'ils étaient libres, et c'est pour cela qu'il invite son ami à prêter attention au traitement des esclaves : « Je résume ainsi ma leçon : vis avec ton inférieur comme tu voudrais que ton supérieur vécût avec toi. »¹ En bon stoïcien il accepte, et précise à son ami qu'il doit considérer qu'il ignore ce qui va lui arriver, que ce qui va lui arriver arrivera, et que peut-être la servitude l'attend. La sagesse stoïcienne ne remet pas en question le fait que l'esclavage existe. Epictète nous enseigne dans son « Manuel » d'exercices spirituels : « [...] Sers-toi des règles que tu as apprises, surtout de la première, qui est de savoir si la chose qui te fait de la peine est du nombre de celles qui dépendent de nous, ou de celles qui n'en dépendent pas ; et, si elle est du nombre de celles qui ne sont pas en notre pouvoir, dis-toi sans balancer : "cela ne me regarde pas". »² Les cartésiens sont fatalement bienheureux puisque la nature est naturellement comme elle est, il n'y a rien à y faire, tels des bouddhistes, ils pensent que tout problème a une solution et que s'il n'y a pas de solution, il n'y a pas de problème. Et comme Marc-Aurèle l'écrit dans ses « Pensées pour moi-même » : « Au reste, souviens-toi, à tout événement qui te jetterait dans la tristesse, de recourir à cette vérité : cela n'est point un malheur, mais le supporter courageusement est un bonheur. »³

Dans la famille Freud

Installez-vous, c'est à vous de parler. Le talisman a fait de Sigmund Freud un philosophe, et même si cette qualité disciplinaire est discutable dans son cas – le cas Freud, pour reprendre un langage psychanalytique, est d'ailleurs une "analyse" débutée il y a de très nombreuses années, une tragédie disciplinaire à la source de

1 Talisman, p. 101.

2 Talisman, p. 105.

3 Talisman, p. 115.

bien des querelles quant à son emplacement – la paternité d'une névrose justificatrice comme moteur bien conscient en philosophie doit lui être reconnue. Freud le psychanalyste sera donc notre "objet transitionnel" représentant symboliquement une tendance de ce que l'histoire nomme philosophie, et qui bien avant lui aura refusé l'être d'un Dieu au profit de son existence psychologique dans l'inconscient de chacun. C'est à vous de parler car la *kitschisation* de cette famille a appris à qui voudra bien s'en servir que tout est difficilement dicible, et que peut-être, hormis quelques grands schémas de pensées que l'on pourrait même appeler dramaturgie tant les symboles et les rythmes des mythologies antiques semblent pouvoir faire modèle de l'appréhension de l'impréhensible psychologique ici, cette philosophie "familiale" est surtout à l'écoute de ce que vous voudrez bien mettre dans l'ensemble vide conceptuel qu'elle propose... ou plutôt que la *kitschisation* aura bien voulu en retenir. C'est "Ça", grâce à ses apports familiaux, la philosophie devient tout simplement un outil explicatif permettant très sérieusement d'excuser l'absence d'explication, au nom de l'inconscient surgissant dans toutes mes créations conscientes (le "Moi") et ce malgré le carcan normatif imposé par l'histoire de la grande famille de la philosophie (le "Surmoi"). Renfort considérable pour une masse indénombrable de productions aux prétentions artistiques, les pulsions, principalement de mort et de vie, pour faire large, aussi large que l'astrologie ou les biscuits bonheur en fin de repas au resto chinois [ces trois sciences réussissant toujours à faire exister dans une même parole tout et son contraire afin que chacun s'y retrouve nécessairement ; c'est d'ailleurs cela dont la psychanalyse a conscience et qu'elle décide d'élever au rang de preuve de ses théories plutôt qu'à la comprendre comme contradiction], partout, Éros et Thanatos – mythologie toujours – sont les moteurs naturels des expressions humaines. Plus loin encore, cette psychologie de la psychanalyse *kitschisée* et élevée au rang de philosophie justificatrice permet de déconstruire certaines sémantiques intentionnelles en les reléguant de statut d'acceptation du Surmoi par le Moi mais relevant en fait d'une essence inconsciente, le Ça. Toujours le théâtre des névroses refoulées, les histoires anales qui auront fait annales depuis l'Antiquité sont la base analytique de la solide naturalisante et déresponsabilisante construction circulaire des anneaux de l'esprit humain¹. Toujours une histoire de père, d'Œdipe, de traumatisme, de cheval "inconscient", ou encore d'hystérie renvoyant les femmes à leur utérus, les hommes à leur pénis et sans doute aussi au fait que, sortant du premier, ils en sont pourtant dépourvus. « Il est connu que la psychanalyse s'occupe d'élucider et d'éliminer ce qu'on appelle les troubles nerveux. Pour aborder ce problème, il a fallu trouver un point d'application, et l'on s'est décidé à le chercher dans la vie pulsionnelle de l'âme. Ce sont donc des hypothèses sur la vie pulsionnelle de l'homme qui ont constitué le fondement de

1 Je vous renvoie et participe ici à la *kitschisation* de la psychanalyse lacanienne et ses anneaux borroméens.

notre conception de la nervosité. »¹ Cette philosophie est de celles [lapsus ?] qui souffre finalement assez peu des horreurs réductrices de la *kitschisation* puisque si mon agressivité envers ces modes de pensées devaient être psychanalysée ou psychologisée (non au sens propre du terme, mais parent et souvent antérieur au premier), il apparaîtrait à n'en pas douter que mes moqueries terminologiques dénotent un refoulement intellectualisant mon "savoir inconscient" des vérités de telles théories pratiques. Grossièrement, je dirais que, positivement ou négativement comprise, cette famille offre surtout à la culture un crédit intellectuel aux fuites et aux contournements en utilisant un vocabulaire propre à l'affrontement sémantique, comme "analyse" ou "interprétation". Pour mimer un acte inconscient, j'écrirais hum... ? Hume me fait penser à hum... car il est celui qui doute. Il est sceptique. De son scepticisme et de son époque, sa *kitschisation* vraiment réduite aurait pu faire de lui un empiriste comme les autres, mais en haut de sa carte à jouer, c'est son « Enquête sur l'entendement humain » et la critique que d'autres empiristes feront de lui comme justement trop psychologisant qui permet, et de le ranger dans la main de Freud, et de transformer cette famille en ce qu'elle est plus justement, à savoir différente de la psychanalyse freudienne. L'empiriste David Hume est d'abord sceptique car en se fondant sur l'expérience, il sait que celle-ci ne fournit aucune certitude absolue. Le raisonnement hypothético-déductif, la raison comme l'expérience ne peuvent permettre d'avoir l'emprise sur la vérité. Son enquête est un plaidoyer – une fois *kitschisée* – pour qui voudra pallier les faiblesses dogmatiques du freudisme par la rigueur sceptique scientifique tout en arrivant aux mêmes fins, à savoir marquer la limite de notre faculté de connaître. « Je joue au billard. Je vois la boule rouge se diriger vers la blanche et j'en infère qu'en la heurtant elle va la mettre en mouvement. Mais d'où me vient cette certitude ? Il me semble que le mouvement de la première est cause du mouvement de la seconde. Mais à la vérité je ne perçois pas ce lien de causalité. J'observe seulement la succession de ces deux faits. Et pourtant, je suis certain que si je lance de nouveau la boule rouge contre la blanche, celle-ci se mettra encore en mouvement. Cette assurance vient de ce que mon esprit s'est accoutumé à enregistrer certaines consécutions et qu'il s'attend à les voir se reproduire. »² Le crédit sceptico-scientifique qu'apporte Hume à la famille n'est pas la seule raison de sa présence ici. En effet, il est l'auteur de la « Dissertation sur les passions ». Cette dissertation est à agencer à son « Traité de la nature humaine ». Dans le premier texte, Hume liste et décrit les passions, celles indirectes, à savoir l'orgueil, l'humilité, l'ambition, la vanité, l'amour, la haine, l'envie, la pitié, la malveillance et la générosité et celles directes, dépendantes des premières, à savoir le désir, l'aversion, le chagrin, la crainte, le désespoir et la sécurité. Hume, dans l'agencement entre passion et entendement, affection et "raisonnement", dresse un portrait bicéphale de la nature humaine, une combinaison de deux formes qu'il ne

1 Talisman, p. 447.

2 Talisman, p. 287.

faut pas distinguer afin de réduire l'une ou l'autre, mais bien comprendre comme un mécanisme, un mécanisme passionnel motivant l'humain. Entre faculté directionnelle et force aveugle instinctive, l'empiriste écossais n'est pas très loin de l'agencement freudien entre conscience et inconscience. « Conscience et matérialité se présentent donc comme des formes d'existence radicalement différentes, et même antagonistes, qui adoptent un *modus vivendi* et s'arrangent tant bien que mal entre elles. La matière est nécessité, la conscience est liberté ; mais elles ont beau s'opposer l'une à l'autre, la vie trouve les moyens de les réconcilier. »¹ Bergson est une carte sur laquelle se dessine le portrait d'un vrai professeur de philosophie, d'un véritable maître d'école. En tant que tel, il est une synthèse. Il est français et fut donc touché par la tradition éclairée des lumières dont il tire un humanisme non au sens encyclopédique du terme, mais à celui de la gentillesse et de la tolérance qui auront fait de lui un des inspirateurs et un des concepteurs de la Société Des Nations. Henri Bergson n'est pas un philosophe qui aurait pu faire partie d'une faille de polémiste, il est un réconciliateur et son école de pensée s'appelle le vitalisme, genre que l'on peut placer sous le terme spiritualisme. Synthèse toujours, en bon français, il est cartésien et pascalien, il aurait pu en cela faire partie de cette famille lorsque, observant un morceau de sucre fondre dans l'eau, il fut inspiré dans sa conceptualisation de la durée, grossièrement la sensation de temps, différent du temps physique. En plus de la durée, son autre concept majeur d'après l'histoire de la philosophie est l'énergie vitale dont la citation précédente nous parle, à savoir cette force réconciliatrice entre la matière et la conscience qu'est la vie. Comme un maître d'école, il aurait pu être un prêtre laïque. Seulement sur sa carte, en très grosses lettres, l'on trouve, en plus donc de son vitalisme le classant naturellement chez Freud en tant que théoricien d'un fatalisme psychique (certes plus heureux que chez Freud), l'on trouve l'une de ses œuvres dite mineure pour la philosophie, et qui est pourtant bien plus connue que « Essai sur les données immédiates de la conscience » ou encore « Les deux sources de la morale et de la religion » (reconnues comme deux de ses quatre ouvrages principaux) : « Le Rire ». Dans ce texte, Bergson donne à comprendre sa conception de l'art, il fait du langage artistique quelque chose de différent de l'expression, ce qui aidera de beaucoup ceux qui se serviront de cette famille à jouer pour désintellectualiser et déverbaliser, voire museler l'art : « L'art n'est sûrement qu'une vision plus directe de la réalité [réel, ce qui est et non une vision de ce qui est]. » Avec « Essai sur les données immédiates de la conscience », Bergson confirme : « L'art vise à imprimer en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer. » Penseur de la *kitschisation* bien avant le texte que vous êtes en train de lire, Bergson a écrit : « Toute philosophie se ramasse en un point unique. » Lorsque l'on fait appel au point de la philosophie de Bergson, en dehors d'un cours sur la philosophie française, c'est-à-dire en dehors de l'histoire de cette discipline, il est

1 Talisman, p. 479.

rare d'invoquer « l'élan vital », cela sonne beaucoup trop mystique. Son concept de durée est retenu comme valable par les sciences naturelles et la philosophie encore aujourd'hui, mais souffre peut-être d'une trop grande abstraction aux yeux du Grand Public, car lorsque l'on tape "Bergson" et non "Henri Bergson", Bergson comme le nom d'un joueur de foot, sans prénom, sans familiarité, dans le moteur de recherche Google, celui-ci nous propose d'accompagner ce nom de "le rire". C'est cet ouvrage dit mineur par les spécialistes qui doit apparaître ainsi car, statistiquement, il est le terme le plus associé au nom de Bergson ; ouvrage mineur, il est celui cité en deuxième après « L'évolution créatrice » toujours en ce qui concerne le nombre d'occurrences sur internet. Lorsque Sheldon Cooper, un personnage d'une série TV comique, « The Big Bang theory », incarnant un stéréotype quasi insensible de l'esprit scientifique, essaye de comprendre l'humour, en bon savant, il cite Bergson, ou plutôt, il cite son nom. Presque autant que l'œuvre de Rabelais nous rappelant que « Le rire est le propre de l'homme », Bergson est le philosophe du rire, en grande partie sans doute car cette discipline sérieuse a peu écrit à ce sujet. On cite Bergson pour « Le rire » sans savoir ce qu'il y est écrit, car comme je l'ai écrit, c'est un bon professeur de philosophie, et si la philosophie est une discipline sérieuse, c'est sérieusement qu'il aurait écrit à ce sujet. Comme j'ai qualifié la grotesque série TV, c'est dans le comique que réside principalement le rire pour lui. « The Big Bang theory », contrairement à l'habitude, a peut-être inconsciemment très bien compris Bergson. En effet, chez le professeur, le rire est social, il est avant tout normalisateur et agit depuis un groupe sur un individu en produisant, par un effet comique cherchant d'abord à heurter et humilier, de la peine. Bergson est gélotophobe : « Le rire est avant tout une correction. Fait pour humilier, il doit donner à la personne qui en est l'objet une impression pénible. » Sheldon Cooper, le personnage dont on peut se moquer, agit exactement comme ce que décrit Bergson, en cela que dans ses rapports sociaux, il est statisticien car insensible et maladroit. Chez Bergson, la situation comique vient de la mécanisation sociale, et lorsque l'homme au comportement machinal vient par exemple heurter un poteau sur le trottoir, ça fait rire. Sans rire, Bergson décrit le rire comme douloureux et usant des mêmes ressorts que l'émission « Vidéo gag ». Il a une vision réduite du comique au méchant et à ce que j'appellerais l'enfantin. L'on peut agiter la carte Bergson car il y a le mot "rire" en lettres capitales inscrit dessus et ainsi dédramatiser comme avec les portes-jarretelles kantien cette discipline – même elle se préoccupe du comique – mais en faisant cela, l'on agite, je crois, le récit d'un traumatisme dont la psychanalyse freudienne aurait été cliente... ou plutôt non, lapsus encore, elle aura fait payer Bergson pour qu'il lui raconte cela. Notons que la *kitschisation* a fait, bien étrangement pour lui sans doute, de Bergson un défenseur du rire, et lorsque l'on porte atteinte à la liberté d'expression des comiques radiophoniques ou caricaturistes par exemple, il est de bon ton de retranscrire sur sa feuille A4 à brandir, la citation de Bergson :

« Rien ne désarme comme le rire. » ; Guido Orefice, le héros de « La vie est belle » pourrait être le porte-voix de cet héroïsme du rire post-*kitschisation* bergsonienne, car le rire, c'est être nu, et l'on fait de lui le dernier rempart contre la barbarie. Pourtant, Bergson voit le rire comme celui d'un groupe humiliant un individu esseulé et un peu maladroit, et comme le récit des geeks scientifiques de la série TV citée plus tôt, Bergson a sans doute été la cible, dans son enfance j'imagine (en bon psychanalysant de comptoir), de moqueries collectives l'ayant poussé à se ranger du côté du savant et du sérieux face aux sauvageries raillardes de ses anciens camarades d'école. Bien qu'à contre-temps de Bergson, sans distinction d'avec le temps des choses, et pris dans l'instant présent, Bachelard écrit « La psychanalyse du feu » où il construit, comme dans son œuvre en général, sa distinction entre l'homme qui imagine d'abord, et qui voit pour savoir ensuite. « Il faut donc opposé à l'esprit poétique expansif, l'esprit scientifique taciturne pour lequel l'antipathie préalable est une saine précaution. »¹ Il écrit aussi « La psychanalyse de la connaissance objective », une contribution à la formation de l'esprit scientifique dans lequel il voit des obstacles, et ces ruptures, ces chocs sont tels la découverte d'un cheval fou que l'on abat violemment, elles permettent de se détacher de son Surmoi et de conscientiser son inconscient. Dans son œuvre, on lit partout la distinction entre la poésie et l'imaginaire d'une part souvent surréaliste dans le sens du mouvement artistique – et donc influencé par la psychanalyse –, où la création serait la pulsion d'un inconscient qui s'oppose, tout en constituant la vie en général, à l'esprit scientifique d'autre part presque antipathique car toujours méfiant, comme Bergson face au rire. La dernière carte, et peut-être l'ultime de cette famille, se nomme Lévinas. Emmanuel Lévinas meurt en 1995, alors sans ambiguïté sur la nature post-interprétative de sa rédaction, le titre du troisième tome de l'édition « Œuvres » – ni plus, ni moins que l'œuvre complète de Lévinas en trois volumes – est « Éros, littérature et philosophie ». Éros, dès lors, il est aisé de tableur sur un classement dans la famille Freud. Le concept de Lévinas c'est « l'Autre », l'altérité. Ainsi, il semblerait qu'il ait transformé la question primitive de la philosophie de "l'identité du moi" vers "l'autre", de "l'être" vers "l'éthique", ou même vers une "éthique de l'éthique". Mais finalement, depuis son maître à penser – duquel il a pris ses distances politiques – Heidegger et son *Dasein* (être présent), avec son "moi" et sans "l'autre" auxquels on ne peut qu'ajouter l'omniprésence d'un « Dieu », l'on ne peut je crois que penser au « Es », au « Ich » et au « Über-Ich ». Lévinas fait mine de déplacer la question, peut-être, sans doute même, qu'il le fait, mais en passant pour le "philosophe de tradition juive de l'époque moderne" usant de son étude du Talmud, il est reconnu par la culture comme un philosophe se psychanalysant lui-même ainsi que sa condition traditionnelle non-chrétienne, là où règne les chrétiens et post-chrétiens (l'histoire de la philosophie), et nous dit : « En la sublimant, le christianisme maintient la piété enracinée, se nourrissant des

1 Talisman, p. 504.

paysages et des souvenirs familiaux, tribaux, nationaux. C'est pourquoi il conquiert l'humanité. Le judaïsme n'a pas sublimé les idoles : il a exigé leur destruction. Comme la technique, il a démystifié l'univers, il a désensorcelé la nature, il heurte par son universalité abstraite imagination et passion, mais il a découvert l'homme dans la nudité de son visage. »¹ ; et tout ça dans un texte intitulé « Heidegger, Gagarine et nous » où il prend ses distances avec le "terrestre" Heidegger en célébrant symboliquement "l'affranchi de la gravité" Gagarine, ou pour ainsi dire, dans un texte où il ne s'interroge pas sur la religion. Mais l'image dessinée sur la carte Lévinas est religieuse, religieuse et psychanalytique, en tant que philosophe du "complexe du peuple élu", du peuple d'Israël. Avec Lévinas encore, c'est Freud qui gagne et même l'Inconscient, car toujours d'après et grâce à ces pensées, l'on peut se complaire, sous prétexte d'impossibilité d'autre chose, dans nos histoires inconscientes et intimes, personnelles, ethniques, religieuses ou civilisationnelles, dans des histoires, en tous les cas, qui nous dépassent et qui, de cette nature, nous rendent quittes de l'argumenter plus avant. Les questions omniprésentes restent alors, en fait et même en droit, de l'ordre de cette âme indicible. « Je n'ai vu monstre et miracle au monde plus exprès que moi-même... plus je me hante et me connais, plus ma difformité m'étonne, moins je m'entends moi-même. »² Notre talisman se moque, je crois, en introduction à son texte, en écrivant : « Montaigne, sa vie, son œuvre... » Michel Eyquem de Montaigne n'a effectivement écrit qu'un seul livre, « Les Essais », en plusieurs éditions, depuis celle de 1580 jusqu'à celle posthume de 1595, dont le titre doit être pris au pied de la lettre. Ce sont des essais, au sens de tentatives de compréhension d'une chose, lui-même, qui, comme une analyse psychanalytique, est un échec perpétuel tant l'objet est paradoxal, complexe, monstrueux, etc. Depuis Montaigne, bien avant l'art et Proust, la philosophie l'a fait, donc, on peut le faire, on peut ne considérer que la seule question intéressante à exposer au monde est "Qui suis-je ?" : « Qui suis-je, moi, Michel Eyquem de Montaigne ? »³.

Dans la famille Machiavel

Machiavel, et tout est dit. Hobbes, idem, et si notre talisman ne l'avait pas omis de sa sélection, il en serait de même pour Sade. La famille dite Machiavel réunit "les méchants pragmatiques". Ici plus question de Dieu, d'une foi en la science ou en tout autre chose comme l'inconscient, puisque c'est justement grâce à l'intelligence de la philosophie et au crédit intellectuel qu'elle apporte à ce qu'elle justifie, que tout devient acceptable. Les méchants machiavéliques sont des rhéteurs d'une efficacité sournoise. Les années 10 de notre nouveau millénaire ont connu la naissance d'un jeu vidéo fameux dans ce monde particulier nommé « Assassin's

1 Talisman, p. 537.

2 Talisman, p. 171.

3 Question fondamentale par laquelle Montaigne résume ses « Essais » selon la page Wikipédia dédiée à ces derniers.

Creed », littéralement, le credo de l'assassin. Dans cet univers culturel caricatural qu'est celui du jeu vidéo, Machiavel apparaît en tant que personnage, en tant que chef parmi la confrérie des assassins. La légende raconte que « Machiavel naquit les yeux ouverts ». Sans doute très loin de son œuvre à laquelle nombre de penseurs se réfèrent en dehors de sa caricature, sa *kitschisation* est pourtant sans équivoque, il n'est pas loin d'être le mal incarné, l'homme totalement lucide qui, dans « le prince », le seul livre inscrit sur sa carte, conseille les tyrans du monde en annonçant ce qu'il n'aura jamais écrit : la fin justifie les moyens. Il a rédigé bien des conseils, souvent modérés voire républicains, mais l'on trouve assez facilement dans son œuvre des phrases pouvant contribuer au mythe telle : « César Borgia était tenu pour cruel, néanmoins, sa cruauté avait relevé la Romagne, lui avait donné l'unité, la paix, la fidélité. »¹ Un siècle plus tard, au 17^{ème} donc, non plus en Italie mais en Angleterre, Thomas Hobbes publia son chef d'œuvre, « Le Léviathan ». Toujours en philosophie politique [quand la philosophie s'occupe de politique, il semblerait que cela soit dangereux], Hobbes a construit une œuvre sans doute complexe et influente, mais sur sa carte, l'on voit en devise : « l'homme est un loup pour l'homme ». Il semblerait que la citation soit incomplète et qu'elle se poursuive comme suit « [...] et n'est plus un homme quand il ignore ce qu'il est », le tout en latin. L'autre sentence est « *bellum omnium contra omnes* », la guerre de tous contre tous ; « cette guerre de chacun contre chacun a une autre conséquence : à savoir, que rien ne peut être injuste »². Et dessous, le dessin d'un monstre où le Léviathan hobbesien a la forme d'un roi géant composé d'une multitude de ses sujets est couplé avec le Léviathan biblique, monstre marin terrifiant. Hobbes *kitschisé* n'est rien d'autre que le représentant de la philosophie des lucides ayant tout compris au jeu politique et qui, fort de cette sagesse, pense que tout est permis là où la loi de la jungle règne. Étrangement, la carte de Cicéron est rectangulaire, comme les autres, et il a l'image d'un penseur et d'un homme politique, conseiller actif, efficace et carré, bien plus que celle d'un philosophe. Son image s'arrête là, il est l'éloquence du discours politique au jeu meurtrier de la conquête du pouvoir romain, et lorsque son style rhétorique complexe, poétique et flatteur, est critiqué par d'autres orateurs antiques, il explique tout simplement que le pathétique et le superflu sont bien plus à même de plaire, de séduire et de convaincre les foules. Il est le modèle que l'on aura choisi de retenir, la figure à qui l'on accorde la paternité de la rhétorique politique basique, flagorneuse mais cultivée, commençant ses discours peu importe où il se trouve et devant qui il se trouve en rappelant combien il est heureux d'être devant nous, en ce lieu magnifique et des plus glorieux, le tout dans une langue à la musicalité la plus agréable, sans rechigner à placer même des notes d'humour. Cicéron sait faire le spectacle afin de manipuler le peuple comme il l'entend. « Si tu es d'accord mon cher Quintus, nous observerons cette tradition qui remonte à Socrate ; et nous

1 Talisman, p. 165.

2 Talisman, p. 191.

l'adopterons entre nous le plus souvent que nous pourrons. »¹ Les critiques actuelles les moins malveillantes à l'égard de Cicéron, d'un point de vue philosophique, en font un véhicule de diffusion discursif des pensées et penseurs grecs. Sur sa carte, l'on comprend cela de manière tout aussi actuelle, comme un effet de style rhétorique bien connu que l'anglais américain aura nommé *name dropping*, où l'appropriation en deçà de la *kitschisation* a des fins séductrices. John Stuart Mill est le représentant machiavélique, au sens *kitschisé* donc maléfique, de l'utilitarisme. « Admettre que la vie – pour employer leur expression – n'a pas de fin plus haute que le plaisir, qu'on ne peut désirer et poursuivre d'objets meilleurs et plus nobles, c'est, à les en croire, chose absolument basse et vile, c'est une doctrine qui ne convient qu'aux porcs, auxquels, à une époque très reculée, on assimilait avec mépris les disciples d'Épicure [...]. »² Par ses spécialistes et ses défenseurs, Mill est décrit comme l'un des premiers féministes, un utilitariste non révolutionnaire mais réformateur, un défenseur de la liberté d'expression absolue déclarant : « sur lui-même, sur son corps et son esprit, l'individu est souverain »³. Mais comme il s'en plaint en se déclarant dans la tradition épicurienne, à son époque déjà, il souffrait de jugements moraux condamnant l'exaltation du bonheur individuel et du plaisir immédiat que Mill défend justement comme la recherche par chacun du bien collectif. Du libéralisme moral, sa pensée fut citée maintes fois par les défenseurs du libéralisme économique, et c'est ainsi que Mill fut déguisé en porc machiavélique comme il le prédisait. Si au jeu de sept familles je demande Épicure, très étrangement, c'est dans la famille Machiavel que je le retrouverais. Épicure est grec, un de ces grecs qui ne pouvaient pas parler latin sinon à avoir rencontré le doc Emmett Lathrop Brown dans une préquelle de « Retour vers le futur ». En -300 avant J.C., la Grèce n'était pas dominée par les romains, et encore moins par le latin encore bien loin de son classicisme. Pourtant sur la carte Épicure, deux mots latins sont répétés de manière indénombrable : *carpe diem* ; sur des cadrans solaires, sur des devantures de restaurants, sur des badges brodés sur sacs à dos, en tatouage, ou même en tant que noms de liste pour BDE. Là, je me dois un écart. Le logo relève du génie. En bandeau Carpe di'EM dans une typographie qui, à n'en pas douter, se veut grecquisante formant ses "a" en v retournés et ses "e" en zigzag. Diem est scindé en deux par une apostrophe mettant en avant le petit nom générique de l'école, c'est une EM, sans doute une école de management, strasbourgeoise en l'occurrence, sinon un micro-organisme efficace selon le langage international de la biologie, mais j'ai des doutes. Une fois cette liberté typographique prise, le BDE Carpe di'EM s'est tout autorisé, leur mascotte devenant une carpe (le poisson) brandissant une pêche car leur devise est « Carpe di'EM, garde la pêche ». Carpediem.com renvoie à une marque allemande de thé « *sehr, sehr anders* », à savoir très très différents, et la première page de ce site fait

1 Talisman, p. 98.

2 Talisman, p. 400.

3 Citation extraite de l'article « De la liberté » sur Wikipédia.

la promotion d'une version kombucha. Le kombucha, littéralement algue à thé, est une boisson d'origine mongole dont la confection est basée sur la culture mycobactérienne en milieu sucré aqueux, c'est-à-dire dans un thé ou une tisane, du sucre ou du miel et un peu de jus de raisin. Le tout forme, par fermentation, une membrane visqueuse, une mère, désignée comme l'algue à thé. Évidemment, comme la plupart des boissons ésotériques, elle prévient des cancers. La manière qu'elle utilise pour cela reste un mystère. La boisson immuno-stimulante s'échange dans certaines communautés spirituelles plus proches de vous que vous ne pourriez le penser, passant de bocal en bocal, les cultures prolifèrent ainsi que les légendes millénaire : *carpe diem*. Le slogan philosophique épicurien semble donc autant concerner de mystiques vendeurs de thé que des écoles strasbourgeoises du pôle européen de gestion et d'économie qui, en l'assumant sans doute sans difficulté, se nomme Strasbourg Business School. Sans doute que là, ils ont cueilli plus que le jour au passage, et que leur logique hédoniste leur permet de bien vivre l'idée qu'une soumission à la normalisation globale est chose joyeuse. Le site de decarpediem.com, au design graphique que je ne saurais qualifier autrement que de génial nous rappelle la traduction de *carpe diem* : « Mets à profit le jour présent (Horace, Ode, I, 11, 8). » Christelle répond à la question par ces mots : « Parce que la vie est courte et il faut se hâter d'en jouir ! » Je vous rappelle qu'il s'agit là de ce que l'on peut lire à l'une des premières entrées proposées par Google France pour la recherche "carpe diem". L'histoire est simple, Christelle aime les chats, elle a un chat « très cool », « sa fourrure est un puissant anti-dépresseur », et depuis qu'elle a rencontré la race nommée British shorthair, elle a « décidé d'avoir une portée de chatons par an ». Mes connaissances en biologie sont bien limitées, et j'en suis sûre, ce n'est pas elle qui doit les mettre au monde, *carpe diem*. Pour ce qui est de carpediem.fr, alors là, je sèche. Je peux simplement vous indiquer que l'entreprise se présente comme « le sponsor adulte de référence » (dating ; live show ; vidéos ; inscription ; « 17 ans de confiance, de respect et de gains mutuels ») et ce depuis 1998... Je ne saurais dénombrer le type d'occurrence actuelle de la maxime romaine et évidemment encore moins son nombre, mais sachez que, peu importe la forme du bijou, vous en trouverez toujours gravés de "cueille le jour" car *carpo* signifie cueillir, et *dies* le jour. Leuconoé est une romaine tout ce qu'il y a de plus habituelle, à ceci près que ce personnage symbolique du poème d'Horace « Ode I, 11 » a un nom d'origine grecque, *leukòs noûs*, signifiant esprit candide, faible. Cette faiblesse la pousse à croire en l'astrologie et en la numérologie, ici babyloniennes, et à vouloir connaître l'avenir afin de se préparer à la catastrophe funeste qui nous attend tous. Horace, poète latin du dernier siècle avant J.C. s'adresse à elle pour lui faire comprendre que cela est une vanité, et "qu'il vaut mieux se soumettre à tout ce qui peut arriver". Horace se dit lui-même épicurien, et avant, bien avant, d'être repris comme Mill l'annonçait par des post-rabelaisiens post-post-épicuriens se déclarant porcs dans les jardins d'Épicure car profitant sans réserve des jouissances

de la vie, le latin se dit lui, petit cochon dans le jardin d'Épicure. Cette énigmatique autodésignation ne fut donc pas sans conséquence alors que pourtant, il conseille en philo-sophia littérale, qu'il faut être sage, et même passer ses vins (les filtrer pour qu'ils soient plus sains), et il lui conseille surtout de mesurer (*reseces*, retranche) ses longs espoirs à la courte durée de sa vie, autrement dit, de ne pas désirer autre chose que ce qu'elle peut avoir. Le poème fameux termine par ces mots : « *carpe diem, credula quam minimum postero* », communément traduit par « cueille le jour [et sois] le moins crédule possible en ce qui concerne l'avenir ». La sentence épicurienne la plus largement répandue et souvent attribuée à Épicure fut rédigée plus de 200 ans après sa mort, et son passage par le 16^{ème} siècle français a retourné sa signification. Pour les épicuriens et Épicure lui-même, l'ataraxie, le bonheur, est la fin de la vie, en cela, c'est un eudémonisme. Plus connu, l'hédonisme désigne les doctrines philosophiques ayant pour règle de vie la recherche des plaisirs et l'évitement des déplaisirs. Problème, l'eudémonisme épicurien indique une voie, à savoir le contentement des plaisirs naturels et nécessaires auquel il faut ajouter l'amitié et la pratique philosophique, et la restriction du désir à cela afin d'éviter les déplaisirs. L'eudémonisme épicurien indique un hédonisme ascétique comme vie pratique du bonheur terrestre. « Il convient ainsi de s'appliquer assidûment à tout ce qui peut nous procurer la félicité, s'il est vrai que quand elle est en notre possession nous avons tout ce que nous pouvons avoir, et que quand elle nous manque nous faisons tout pour l'obtenir. »¹ Contrairement à leur image actuelle, les épicuriens sont loin d'être des rockeurs, ils sont même un peu moins marrants que les stoïciens qui, eux au moins, ne refusent pas l'exercice du pouvoir, ni de côtoyer Néron. Épicure ne cherche pas à allumer le feu, et en cela il ne répond pas à son image actuelle. Sa carte est donc machiavélique alors même qu'elle dessine un quasi anti-Épicure. Les auteurs de la Pléiade française comme Ronsard auront redécouvert au 16^{ème} siècle la poésie d'Horace, et peut-être par mauvaise traduction et sans doute par *kitschisation*, à savoir manipulation intentionnelle, par son truchement, ils deviendront les nouveaux épicuriens, la rose est chez eux cette chose qu'il faut cueillir dès la floraison, avant qu'elle ne fane, comme l'écrit Ronsard : « Cueille dès aujourd'hui les roses de la vie. » Et au 20^{ème} siècle, comme nous l'avons déjà lu ici, le Cercle des poètes disparus donnera à comprendre la pensée épicurienne telle que celle qui incite à l'empressement de la dégustation de la beauté, conscience du vide tout proche qui nous attend. Il n'en fallait pas plus pour penser qu'aujourd'hui Coca-Cola, avec *Enjoy* (« jouis », « profite »), que Nike avec *Just do it* (« Juste, fais-le »), ou encore Nutella avec son bonheur à tartiner, passent pour des épicuriens contemporains. Machiavéliquement, la *kitschisation* aura fait glisser l'eudémonisme à la pratique hédoniste vers un hédonisme sauvage où le dérèglement même fait loi, et c'est la philosophie d'Épicure, ou en tout cas sa

1 Talisman, p. 61.

figure, qui en est le garant intellectuel actuel ; *carpe diem* aujourd'hui, c'est juste fais ce que tu veux, Epicure assure tes arrières : chats, BDE, thé pourri, etc. Sextus Empiricus est un sceptique, sinon le sceptique, tenant sans doute son nom de sa place de sixième (dans le temps ? dans la hiérarchie ? dans tout autre classement ?) au sein de l'école de médecine dite empirique. Mais cette compréhension évidente de son nom fait déjà débat. Étrangement, Sextus Empiricus aurait déclaré appartenir à une école de médecine différente : les méthodistes. Trois œuvres de Sextus Empiricus sont arrivées jusqu'à nous, des « Esquisses pyrrhoniennes » du nom de Pyrrhon Elis, père du scepticisme, où Sextus expose ses définitions du scepticisme (« En effet, nous aurons confiance soit en tous les humains, soit en certains. Mais si c'est en tous, nous entreprendrons l'impossible et nous accepterons des choses contradictoires. Mais si c'est en certains, qu'ils nous disent auxquels il faut donner notre assentiment. [...] ils nous ramèneront à la suspension de l'assentiment. »¹), et deux autres, comme des mises en pratique contre les professeurs (en six livres : « Contre les grammairiens », « Contre les rhéteurs », « Contre les géomètres », « Contre les arithméticiens », « Contre les astrologues », « Contre les musiciens » et « Contre les dogmatiques », ce dernier étant lui-même composé de trois parties : « Contre les logiciens », « Contre les physiciens » et « Contre les moralistes »). Médecin, Sextus examine, *sképtomai*, comme le veut littéralement le scepticisme. À la sauce *kitschisée* actuelle, dans la famille Machiavel, Sextus Empiricus le sceptique fait donc entrer beaucoup de monde dans sa fosse à laquelle il faut retirer le "c" de sceptique. Ce vrai sceptique en est sans doute par là devenu un faux, et de l'examen soigneux de tout, la rhétorique lucide de ceux qui ne croient en rien amasse un peu tout pour produire de la putréfaction (septique). Bertrand Arthur William, plus connu sous le sobriquet de Bertrand Russell le libre-penseur, avec Whitehead – que l'on a rencontré au détour de la famille Platon – il publiera son ouvrage dit majeur intitulé « Principia Mathematica ». L'ambition est de résoudre les paradoxes apparus dans « Les fondements de l'arithmétique » de Gottlob Frege, et ainsi, donner les bases de la logique moderne en mathématiques comme en philosophie. Le premier Russell est donc un logicien presque pur et dur, père et représentant dans ce jeu de la philosophie analytique. Sur sa carte, griffonné en dilettante sur le petit coin en bas à droite, l'autre Russell recèle lui des recettes pour l'émancipation et le bonheur passant par « une diminution méthodique du travail ». Ce travail que veut réduire Russell est évidemment celui non créatif du labeur industriel de la longue époque qu'il traversa entre 1872 et 1970. Mais si il est dans ce jeu, ce n'est pas pour son « Éloge de l'oisiveté », ou alors seulement agencée avec sa joyeuse et décomplexée attirance pour la caricaturale philosophie dite analytique. « Je conclus que, s'il est vrai que la science ne peut pas décider des questions de valeur, c'est parce qu'il est impossible d'en décider intellectuellement, et qu'elles sont en dehors des domaines

1 Talisman, p. 68.

du vrai et du faux. Toute connaissance accessible doit être atteinte par des voies scientifiques ; ce que la science ne peut pas découvrir, l'humanité ne peut pas le savoir. »¹ En joyeux philosophe analytique non contrarié, Russell est simpliste, il est réductionniste et *réaliste*, il comprend donc la science comme l'addition des sciences naturelles académiques, et affirme sans sourciller qu'intellectuellement, on ne peut pas décider des questions de valeur [?!]. De quoi décide-t-on dès lors ? Dans un paradigme scientifique et analytique des plus restreints, le joyeux oisif aime à jouer à l'art des paradoxes, c'est-à-dire faire mine, consciencieusement d'après lui, de travailler des syllogismes en les manipulant de sorte que l'on fasse croire à tout le monde que logiquement, scientifiquement, l'on en arrive à un paradoxe insoluble. Grâce à la carte Russell, vous pourrez aisément retoquer toute argumentation par jeu d'inversion sémiologique et linguistique afin de tourner la contre-interprétation de votre production en absurdité. Ludwig Wittgenstein est un philosophe austro-britannique de la première moitié du 20^{ème} siècle que l'histoire de la philosophie nomme logicien analytique mathématique et linguistique et qu'elle partage en deux temps, voire en trois. Sa première œuvre emblème du premier Wittgenstein est le très fameux « Tractatus logico-philosophicus », où sous les traits d'une équation logique, analytique et linguistique, d'aphorismes numérotés et sous-numérotés de 1 à 7, fait le partage décisif entre le dicible et l'indicible que Wittgenstein démontre par $a + b$ que certaines choses peuvent être dites, ce sont les faits sensés, et que d'autres doivent demeurer sous silence. Sa philosophie est un positivisme logique pur et simple. « Investigations philosophiques » travaille les « jeux de langage » et semble être, d'après son auteur et d'après l'histoire de la philo, une remise en question totale de sa première méthode de penser. « Combien de sortes de phrases existe-t-il ? L'affirmation, l'interrogation, le commandement peut-être ? – Il en est d'innombrables sortes ; il est d'innombrables et diverses sortes d'utilisation de tout ce que nous nommons « signes », « mots », « phrases ». Et cette diversité, cette multiplicité n'est rien de stable, ni de donné une fois pour toutes ; mais de nouveaux types de langage, de nouveaux jeux de langage naissent, pourrions-nous dire, tandis que d'autres vieillissent et tombent en oubli. »² Sur la carte de la *kitschisation* toujours, les règles de ce jeu laissent entendre que c'est dans l'usage réel des mots que l'on trouve leur vrai sens. Même Wittgenstein le sait, la culture opère toujours, même à minima, un glissement de terrain, dès lors, c'est dans l'usage des mots que l'on trouve le vrai sens, équivaut à faire valoir que l'on peut bien faire dire ce que l'on veut à n'importe quel mot et que si je l'utilise ainsi, c'est qu'il veut dire cela en dehors de l'étymologie et sans doute sous le règne tyrannique de la synonymie ; et Wittgenstein devient le créateur du "syndrome P'tit Bac". Enfin, il est parfois décrit un troisième Wittgenstein avec « De la certitude ». Je fais œuvre de *kitschisation*, c'est donc la quatrième de couverture que je citerai. Gallimard y écrit « La méthode

1 Talisman, p. 503.

2 Talisman, p. 513.

de Descartes est de tout soumettre au doute jusqu'à avoir atteint la roche dure de la certitude : l'indubitable. À cela, la réponse de Wittgenstein est que la formulation même du doute *présuppose* la certitude. »¹ Ce troisième Wittgenstein est pour moi celui qui dessine la carte moniste du sceptique destructeur, car je ne vois pas trois mais un seul Wittgenstein n'ayant qu'une seule certitude – il ne peut y en avoir – et ce dans un jeu de langage assez mal maîtrisé, oubliant que de dire qu'il ne peut y avoir aucune certitude ne laisse pas entendre un relativisme potentiellement constructiviste, mais est la porte ouverte à un nihilisme désabusé à qui l'on permet de se croire intelligent.

Dans la famille Rousseau

Dans la famille Rousseau, on trouve d'abord, par goût de la contradiction des monotonies, non pas Jean-Jacques Rousseau mais Denis Diderot. Sur cette carte, beaucoup beaucoup d'informations, une encyclopédie pour ainsi dire. Le protocole encyclopédique de Wikipédia propose une fiche résumée pour chaque intellectuel, un encart où l'on trouve l'entrée « activité principale », au singulier. En réponse à cela, pour Diderot, il est noté : « encyclopédiste, philosophe, écrivain, romancier, dramaturge, conteur, essayiste, dialoguiste, critique d'art, critique littéraire, traducteur. » C'est un comble, son travail d'épistolier est complètement passé sous silence. Bref, à la manière de son classement disciplinaire, l'apport philosophique de sa carte dans notre jeu est bien justement qu'il faut, de manière encyclopédique, aborder tout savoir et donc tout problème, que c'est en homme cultivé, en savant, que nos jugements sont les plus efficaces. C'est Diderot qui dirige le projet encyclopédique du 18^{ème} siècle et c'est cela qui est inscrit "principalement" sur sa carte. Le mot encyclopédie est loin d'être anodin, il est formé sur la base grecque *enkyklios* signifiant circulaire et -pédia renvoie à instruction. L'Encyclopédie a une ambition : donner une vision de l'ensemble du savoir afin d'en instruire ceux qui en sont dépourvus. L'Encyclopédie humaniste ayant pour sous-titre « Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Lettres » que les Lumières, dirigées par Diderot et D'Alembert, offriront au monde est universaliste [ce qui aura sans doute inspiré plus tard le nom d'une encyclopédie contemporaine bien connue, Universalis]. Diderot est connu comme étant le premier critique d'art et cela nous intéresse sans doute dans ce chapitre intitulé « La critique des critiques ». Dans son « Traité du beau », il écrit : « Quoi qu'il en soit de toutes ces causes de diversité dans nos jugements, ce n'est point une raison de penser que le *beau* réel, celui qui consiste dans la perception des rapports, soit une chimère ; l'application de ce principe peut varier à l'infini, et ses modifications accidentelles occasionner des dissertations et des guerres littéraires : mais le principe n'en est pas moins constant. »² Le savoir humaniste encyclopédique que cette famille nous propose, et dont le projet de Diderot est une des manifestations, engendre un savoir mesuré,

1 Wittgenstein, « De la certitude », 4^{ème} de couverture.

2 Talisman, p. 330.

une sagesse savante ayant les connaissances suffisantes sur le monde entier, sur toutes les pratiques pour déclarer sans véhémence que les polémiques autour des définitions singulières ne sont que particules dans un cycle universel et que là où règne l'Encyclopédie, les choses vont ainsi. Diderot est généraliste au sens impressionnant du terme sans doute, et sa carte contribue à justifier des approches généralisantes au sens cette fois de paradoxalement approximatif, car universalisant jusqu'au fatalisme. Notre talisman fait apparaître Guillaume d'Ockham dans sa sélection, ainsi, dans le jeu de sept familles, une carte prend son visage griffonné à la plume sur un parchemin selon la seule représentation que l'on ait de ce moine à la calvitie coquette puisque intentionnelle et à la longue et lourde robe, encapuchonné. Bien méconnu d'après son nom et son autoportrait, un peu plus bas sur la carte, le joueur pourra à n'en pas douter se rassurer en reconnaissant Sean Connery jouant le frère Guillaume qu'Umberto Eco, bien que inspiré par celui d'Ockham d'après ses propres déclarations, l'a nommé de Baskerville [sans doute une sombre affaire d'hommage à Sherlock Holmes, là-dessus je ne sais rien]. Comme le frère "juge d'instruction" et enquêteur dans le film romanesque « Le nom de la rose », Guillaume d'Ockham passe pour un religieux savant, ou même plutôt scientifique, posant les bases des méthodes à venir, et comme celui de Baskerville, ce Guillaume est un trouble-fête, ou plutôt un trouble-ordre, jusqu'à être d'ailleurs accusé d'hérésie et être excommunié par l'autorité papale dont il a contesté justement le pouvoir politique séculier, ce qui lui vaut d'entrer dans la famille Rousseau. « Si le pape ne tente pas de tyranniser ceux qui lui sont assujettis, mais s'il désire, au contraire, comme il y est tenu, les gouverner avec douceur et justice, il ne doit pas s'indigner que les savants s'enquière de la nature du pouvoir qu'il détient ; au contraire, il doit s'en réjouir. »¹ On lit toute l'ironie du conditionnel désappointement papale suggéré par Guillaume dans son « Court traité du pouvoir tyrannique ». La carte de ce savant est comme une preuve familiale de la marche historique universelle de l'humanité que ses parents penseurs illumineront quelques siècles plus tard, son œuvre est une étape dans la laïcisation de la vie politique en tant que contestant au pouvoir religieux un pouvoir politique séculier, ce que l'histoire mettra en valeur en le sélectionnant afin d'étayer les théories humanistes. Tout naturellement, d'après la famille bien sûr, l'on retrouve ensuite le chef Rousseau, la figure du contractualisme, accompagné d'un autre contractualiste, Locke, ainsi que d'un "constitutionnaliste", Montesquieu. Pour John Locke, malgré les portraits peints du philosophe, je m'interdirai tout mauvais jeu de mots. Le philosophe anglais est qualifié d'empiriste, mais cela ne figure pas sur sa carte pour ne pas risquer de laisser entendre que ce sont les sciences naturelles qui se sont appropriées cette appellation méthodologique qui intéresse Locke. Il est plutôt un philosophe politique ou socio-politique, et ses théories influencent aujourd'hui la *realpolitik* et

1 Talisman, p. 150.

l'économie. « Je crois qu'il est d'une nécessité absolue de distinguer ici avec toute l'exactitude possible, ce qui regarde le gouvernement civil, de ce qui appartient à la religion, et de marquer les justes bornes qui séparent les droits de l'un et ceux de l'autre. »¹ Dans sa « Lettre sur la tolérance », Locke est moins véhément que l'excommunié d'Ockham puisque, d'après la famille toujours, au 17^{ème} siècle, la marche de l'histoire a fait son chemin et qu'il est l'heure du contractualisme. Il est l'heure de fermement distinguer les rôles politiques, et dans ce jeu des distinctions, Locke est aujourd'hui invoqué, non plus pour limiter la puissance du clergé dans la politique, mais celle de l'État dans les libertés individuelles. Comme Rousseau, pour Locke il existe un état de nature de l'homme, et contractuellement, les sociétés doivent essayer de faire perdurer cet état d'égalité et de liberté. L'autre concept écrit en grosses lettres sur sa carte est celle de propriété. La propriété d'après Locke est chose fondamentale que le droit doit garantir. Même si pour lui, le droit à la liberté et le droit à la vie sont primordiaux, l'histoire retiendra surtout qu'elle peut se servir de Locke pour fonder philosophiquement les désirs de propriété privée privative que la société actuelle a érigé en règle hédoniste visant l'ataraxie (l'argent, les biens ne font pas le bonheur... mais ils y contribuent). Avec Locke déjà, mais les cartes suivantes le confirmeront, le libéralisme humaniste futurement droit de l'hommiste est devenu indissociable du libéralisme entrepreneurial économique et de la liberté de capitaliser. Jean-Jacques Rousseau est un nom des plus adéquats car des plus consensuels pour nommer une école, une rue, voire un gymnase. Au-delà de la caricature tellement cela en est une, le philosophe francophone est d'origine suisse, ce qui actuellement équivaut à la neutralité. Il naît dans une République, celle de Genève, une République à "petite échelle", et c'est cela qu'il va prôner et essayer d'insuffler, ou encore une fois d'allumer (Lumières), en France. Également musicien, il écrira dans l'Encyclopédie de Diderot des articles sur la musique. Tout en bas de sa carte, on peut lire quelques critiques sur la façon dont cet humaniste aurait traité sa femme et ses enfants, et une publication posthume de ses « Confessions » sera l'occasion pour lui de se justifier socialement. Mais sa carte est surtout occupée par deux idées, l'état de nature et le contrat social. Contrairement au machiavélique Hobbes, le rousseauiste Rousseau considère que l'homme est bon par nature, et ce mythe du bon sauvage est ce que ses utilisateurs agiteront le plus afin de justifier le désir d'un retour à un état de nature qui pourra se manifester politiquement de manière très plurielle allant de ceux, "écologes", voulant désartificialiser le monde à ceux anarchistes, souvent de droite, voulant annihiler ou le plus souvent limiter la puissance du gouvernement sociétal, de l'État en particulier. Pour Rousseau, c'est le contrat social qui doit garantir le passage obligé à la vie en société du bon sauvage humain bien faible, seul face à la nature, dans les conditions les moins aliénantes. « "Trouver une forme d'association qui défend et protège de toute la force commune la personne et les biens de chaque

1 Talisman, p. 232.

associé, et par laquelle chacun s'unissant à tous n'obéissent pourtant qu'à lui-même et reste aussi libre qu'auparavant." Tel est le problème fondamental dont le contrat social donne la solution. »¹ Charles Louis de Secondat, baron de La Brède et de Montesquieu n'est connu que grâce à son second domaine de Lot-et-Garonne et répond au surnom de Montesquieu. Deux œuvres sont répertoriées sur sa carte, les « Lettres persanes » et « De l'esprit des lois » (1748). Dans le premier ouvrage, ce penseur politique fait la satire de la société française vue à travers "les persiennes" d'un pays lointain et fantasmé afin d'éviter, comme le fera Voltaire, la confrontation directe avec la censure. Dans son autre œuvre principale, « De l'esprit des lois », l'histoire politique et économique aura décidé de retenir comme principe fondamental, comme principe proprement constitutionnel, la séparation des trois pouvoirs. « Lorsque, dans la même personne ou dans le même corps de magistrature, la puissance législative est réduite à la puissance exécutive, il n'y a point de liberté ; parce qu'on peut craindre que le même monarque ou le même sénat ne fasse des lois tyranniques, pour les exécuter tyranniquement. Il n'y a point de liberté encore si la puissance de juger n'est pas séparée de la puissance législative et de l'exécutrice. [...] tout serait perdu, si le même homme, ou le même corps des principaux [...] exerçait ces trois pouvoirs [...]. »² L'économiste Keynes, et l'école de pensée keynésianiste qui en découlera au 20^{ème} siècle, se réclameront de Montesquieu. Le contractualiste penseur constitutionnel Montesquieu est donc un ancêtre historique du libéralisme économique capitaliste mais social, centriste car "économiquement de droite, mais socialement de gauche". Pour le talisman, convoquer Antoine-Augustin Cournot et ses « Considérations sur la marche des idées et des événements » permet de faire exister un contradicteur du rationalisme scientifique au cœur du 19^{ème} siècle scientifique. « Il peut arriver que, par suite des progrès mêmes de la civilisation, et par le resserrement du lien de solidarité entre les peuples, la secousse révolutionnaire ait son contrecoup dans le monde civilisé tout entier : ce ne sera pourtant encore là qu'un fait, à la vérité de premier ordre, un colossal accident, qui pourra même laisser des traces indélébiles, mais que l'homme qui raisonne ne confondra pas avec les effets qui découlent des causes générales et séculaires, en vertu d'une nécessité de nature. »³ Pour Cournot, ce ne sont pas les anecdotes, les causes que les scientifiques pourraient observer qui font l'histoire, cela est pour lui la petite histoire, ce qui permet de la comprendre, de comprendre sa marche, ce sont les grandes raisons non liées à des lieux ou des faits particuliers. La notion de hasard que le mathématicien français introduit dans les sciences historiques permet seulement de contredire une lecture de l'histoire causale. L'histoire pour Cournot n'en est pas moins finalisée et ce dans la grande marche développée par ses parents. Mathématicien donc, Cournot est surtout connu pour ses théories économiques. Il étudie alors des systèmes de micro-

1 Talisman, p. 306.

2 Talisman, p. 282.

3 Talisman, p. 390.

économie où il s'intéresse à ce qu'il est l'un des premiers à formuler comme les lois de l'offre et de la demande. Mais même à ce niveau là, la *kitschisation* aura été rude avec Cournot car on lui attribue aujourd'hui la théorie économique capitaliste dite de l'équilibre qui valut à John Nash, un autre mathématicien mais du 20^{ème} siècle cette fois, un prix Nobel d'économie à une époque où ni Nash, ni personne ne se rappelait de Cournot. Aujourd'hui les équilibres de Nash peuvent être appelés les équilibres de Nash-Cournot. Dans la grande marche raisonnée de l'histoire, où à des échelles particulières et réduites se jouent des équilibres, et hasardeux, et causaux, l'humanité ne cherche rien d'autre que des équilibres économiques. La carte Cournot contribue au jeu familial, à savoir offrir des justifications intellectuelles à un libéralisme économique raisonné. Alexis Henri Charles Clérel est également connu, comme Montesquieu, grâce à son titre, en l'occurrence de comte, et est appelé Tocqueville, voire Alexis de Tocqueville. Regardant l'histoire avec de la hauteur, comme Cournot le conseillera plus tard, Tocqueville déclare que la Révolution française n'est pas une rupture mais une continuité. Le libéraliste philosophe n'est pas pour rien dans la famille de Rousseau, et déclare l'inexorable poussée de l'humanité vers plus de liberté. « Le développement graduel de l'égalité des conditions est donc un fait providentiel, il en a les principaux caractères : il est universel, il est durable, il échappe chaque jour à la puissance humaine : tous les événements, comme tous les hommes, servent à son développement. »¹ Tocqueville déclare ici sûrement ce que les autres cartes n'ont fait que sous-entendre, le libéralisme d'abord intellectuel et ensuite économique est providentiel. C'est fatalement naturel et cela échappe chaque jour à la maîtrise des hommes, ce qui n'est en rien une mauvaise chose. Le modèle absolu de la démocratie pour Tocqueville sont les États-Unis d'Amérique dans lequel il loue le fédéralisme permettant à l'État nation de ne pas occuper trop de place et laisser plus de libertés particulières et où il reconnaît également l'intelligence d'une magistrature élue permettant de faire choisir par le peuple qui pourra lui rappeler de "rester d'accord avec lui-même", c'est-à-dire de respecter les lois dont il est "logiquement" la source en démocratie. Ici animé par le même humanisme que Montesquieu et permettant la justification des mêmes conceptions du monde, l'on comprend que le dix-huitièmiste s'arrange déjà avec la séparation des trois pouvoirs de celui-ci. Mais tant que, contractuellement, les règles du jeu sont définies, la famille Rousseau est là pour rendre et ancestrale, et naturelle, et inexorable, et surtout intelligente et philosophique, la défense d'un monde un peu centriste, un peu neutre, un peu individualiste, mais surtout libéral.

Dans la famille Sartre

« L'existentialisme est un humanisme », et cela n'a rien à voir avec celui dont il était question chez les libéralistes des arts libéraux gentiment libertaires... de droite

1 Talisman, p. 372.

(contrat anti-social ?). Sartre est le nom de notre dernière famille, mais les autres auraient presque pu tous, tout autant, la nommer de leur patronyme. La famille aurait pu être celle de Foucault, mais je dois confesser que l'entreprise critique "plutôt" négative que je m'emploie à faire de la *kitschisation*, mise en relation avec l'affection idéologique, esthétique, que j'ai pour cet auteur m'a empêché d'en faire une borne de ce jeu de sept familles. Hegel ou peut-être Vico auraient moins pu le faire tant leur système idéaliste finalisé manque du relativisme historique dont doit faire preuve cette famille. Peut-être encore un peu plus que dans les six autres, il faut comprendre que nos neuf philosophes sont réunis ici pour leurs complémentarités contradictoires permettant de donner l'image *kitschisée* d'une des manières dominantes de réduire et d'utiliser la philosophie justificatrice. C'est donc Sartre qui fut finalement choisi, avec tout le relativisme que ce choix ponctuel doit donner à comprendre. Sans faire grand égard à la chronologie temporelle, cette famille des neuf – et avec le même genre de jeu de langage qu'habituellement – réunit les théories les plus neuves, les plus modernes, voire anachroniquement post-modernes, dans le sens où l'on comprendra cet agencement comme celui d'un relativisme post-historique se construisant sans cesse, autant dans un rapport philosophique que dans un rapport historien, en accord et à distance des théories et des figures passées alors considérées (ou déconsidérées) comme classiques. J'écris "ou", mais cette famille a pour mot d'ordre "et" car elle s'affiche comme un agencement des contradictions volontairement non résolues. Je l'annonce bien trop tôt mais l'intérêt de cet outil *kitschisé* philosophique réside presque strictement en cela, c'est-à-dire à cautionner par réductions agencées de ces philosophes presque tous non relativistes l'idée que la sagesse des grands hommes nous a appris, dans leur pluralité idéologique, qu'il était possible de tout penser et qu'aucun machiavélisme ne devait en ressortir, mais simplement une prudence, une précaution intellectuelle, une dialectique réconciliatrice "hégéliennisante" menant au relativisme savant, à la non-prise de décision affirmée d'une idéologie (d'une étude des idées de laquelle résulte une hiérarchie) : à une thèse où l'on peut toujours opposer une antithèse de même valeur historique ou philosophique, et la synthèse scolaire est ce relativisme confondu aujourd'hui avec l'expression philosopher ["aujourd'hui, je prends la vie avec beaucoup plus de philosophie", vous avez sans doute déjà maintes fois entendu ce genre de déclaration d'autant plus systématique que votre interlocuteur occasionnel aura compris que votre travail est plus ou moins intellectuel et signifiant sans doute en phase avec l'inconscient collectif dont je vous parle depuis près de 60 pages que l'on fait de la philosophie en jouant avec les cartes de la famille Sartre, toutes les cartes en même temps, et que face au pluralisme il faut relativiser, nuancer, amoindrir les affirmations radicales]. Sartre est donc le nom de cette famille aussi parce qu'en France, je parie sur sa qualité statistique de philosophe au nom le plus connu parmi les neuf, et que si l'on connaît l'engagement social de Jean-Paul Sartre, l'on connaît

de plus en plus les critiques politiques à son encontre, son manque d'intégrité dénoncé comparé à la figure de Camus, ses lâchetés supposées pendant la guerre que l'on résume sans doute en une forme d'égoïsme arriviste, un philosophe quasi-carriériste. Sans discuter ici cette *kitschisation* négative, bien qu'à part l'évidence relativiste [dans le bon sens du terme] de l'existentialisme dont la paternité lui est accordée, j'ai peu d'affection pour la figure de Jean-Paul Sartre. Avec une bassesse sans nom, et afin de "relativiser" par l'usage d'un humour devant placer au même niveau ma critique de celui-ci afin de dédramatiser mon désamour, je dirais que la figure de Jean-Paul Sartre est fuyante : je ne sais dans quelle direction elle regarde... "Sans juger donc", disons qu'il est exemplaire dans cette famille de comprendre ce que la *kitschisation* actuelle a fait de cette figure combinant totalement courage et lâcheté. Les critiques négatives ne cherchent alors qu'une chose : à relativiser l'intelligence et la pertinence du philosophe. Même si toutes ces ambiguïtés politiques font partie de la carte Sartre, le relativisme prudent dont la culture a fait l'un de ses instruments sait faire la part des choses, sait "relativiser" et ne considère pas cela comme de la vraie philosophie. Hors le philosophe Sartre a apporté une chose primordiale, essentielle : l'existentialisme, que l'on résumera par cette citation : « Qu'est-ce que signifie ici que l'existence précède l'essence ? Cela signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et qu'il se définit après. »¹ Mais l'homme vierge de toute nature une fois inscrit dans la société humaine est un être historique qui décide de choisir des traditions auxquelles s'affilier et c'est ce que Sartre fait dans une distance savante en intitulant son chef-d'œuvre existentialiste « L'Être et le Néant » dans un clin d'œil évident (ce qui est souvent le cas, car il faut fermer un œil pour faire un clin d'œil) à Martin Heidegger et « L'Être et le Temps ». Nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Hegel est omniprésent dans la philosophie tout simplement nommée post-hégélienne, à savoir toute la philosophie après lui. Pourtant, le philosophe de la fin de l'histoire, du sens de l'histoire n'est *kitschisé* que pour une chose : sa dialectique. Hors pratique spécialiste, la carte d'Hegel est celle d'un professeur de philosophie, d'un professeur historique de la philosophie. Notre talisman a choisi un texte : « Leçons sur la philosophie de l'histoire » ; le titre est exemplaire. Dans cette leçon, Hegel exerce sa dialectique, celle scolaire que l'on enseigne comme pratique intelligente et normale de la philosophie – thèse, antithèse, synthèse – et essaye de réconcilier les deux thèses opposées de la liberté comme seule fin de l'histoire, et de la nécessité comprise ici comme ce qui donnera la *realpolitik*, le tout dans l'institution étatique que seule peut garantir la société : « L'État, la partie constituant une communauté d'existence et la volonté subjective de l'homme se soumettant aux lois, l'opposition de liberté et de nécessité s'efface. »² Giambattista Vico est un philosophe italien du 18^{ème} siècle critiquant la pensée cartésienne tout en contestant de manière véhémente le scepticisme ne menant à rien : « Le seul

1 Talisman, p. 530.

2 Talisman, p. 358.

moyen de renverser le scepticisme, c'est que nous prenions pour *criterium* du vrai le fait de l'avoir fait soi-même. »¹ Abstraction faite, comme chez Hegel d'ailleurs, de sa dévotion au dieu des chrétiens, Vico est tenu pour avoir fait preuve d'une philosophie bien salée pour l'époque, que les temps modernes ont croquée et digérée comme un constructiviste du vraisemblable ; une mesure intentionnelle, un jugement décidant d'être entre le vrai et le faux engageant une attention particulière au probable plutôt qu'à la nécessité. Le petit morceau (*chips*) de philosophie que propose la carte Vico dans notre famille apporte de l'huile sur le feu. Il ne fait en effet pas preuve du relativisme mou et sage dont je vous parle dans ce paragraphe. Il est plutôt l'un des éléments familiaux à avoir des avis tranchés. Il a, d'après l'histoire de la philosophie, réhabilité la fonction de l'imagination dans l'histoire des hommes qu'il veut enseigner – car il est maître de rhétorique aux jeunes esprits – afin qu'ils ne soient pas seulement des esprits rompus à l'algèbre mais incapables de s'adapter aux complexités imprévisibles. Lui-même imagine une histoire de forme cyclique basée sur une étude plus philologique que philosophique décrivant la marche historique des sociétés en trois phases : « l'âge des dieux », « l'âge des héros », « l'âge des hommes ». Après la théocratie et les tyrannies monarchiques, l'humanité grandit jusqu'à conquérir l'égalité. Vico imagine par là que la construction des sociétés démocratiques est la fin de l'histoire, comme Hegel donc, mais c'est pour lui sa caricature, il affirme sans réconciliation qu'il construit les choses ainsi. Karl Marx est la carte suivante. Bien que la pensée de l'économiste historien, et parfois considéré comme un philosophe allemand, soit complexe, à n'en pas douter, il est principalement connu pour deux ouvrages, à savoir « Le Capital » et un autre co-écrit avec Engels connu sous le nom de « Manifeste du Parti Communiste » qu'ils écrivirent sur demande de la ligue communiste, groupe politique londonien underground qu'ils rejoignirent après leur exil d'Allemagne. À Shanghai, un monument est dressé en l'honneur de la pensée marxiste, mais ils ne s'y sont pas trompés, le monument figure bien Marx et Engels, car la carte de Engels peut être confondue avec celle de Marx, ou plutôt Engels est fondu dans la figure de Marx... ce qui est retenu par l'histoire *kitschisée* de l'un comme de l'autre est indissociable. Notre talisman nous donne à lire un morceau de « L'idéologie allemande » en indiquant que Marx en est l'auteur alors que ce livre a été écrit par deux esprits. Le « matérialisme historique » est le nom donné à cette philosophie, qui est bien à comprendre comme une philosophie au sens d'une manière de faire les choses, puisque Marx/Engels est un philosophe de l'actualité spécialisé en économie qu'il voit comme un outil social que la politique doit mettre en action. Post-hégélienne, cette pensée reprend le mot de dialectique, mais comme avec Vico, avec Marx, et ça repart, sa dialectique n'est en rien réconciliatrice, mais se fonde sur la « lutte des classes », la mise en contradiction des forces sociales que la lutte contre « l'aliénation » du communisme doit révolutionner afin d'inverser

1 Talisman, p. 257.

les « rapports de production », car en tant que pensée de l'actualité, au cœur de l'Allemagne puis du Londres du milieu du 19^{ème} siècle, ses manifestes décrivaient une pratique applicable à une économie industrielle où le prolétariat dominé l'était car privé de la maîtrise de son outil de travail. En cela, contrairement à ce que j'essaye de montrer ici, on pourrait considérer que Marx est à relativiser, et que si en Prusse le projet n'était pas applicable, c'est bien car il n'avait pas été conçu pour une société paysanne. Son étude est concrète, réelle, et toutes les réalités ne se valent pas matériellement parlant, en cela l'économiste conteste la pertinence de la philosophie : « C'est là où cesse la spéculation, c'est dans la vie réelle que commence donc la science réelle, positive, l'exposé de l'activité pratique, du processus de développement pratiquement. Les phrases creuses sur la conscience cessent, un savoir réel doit les remplacer. »¹ Mais en tant que philosophe et non économiste de l'actualité, Marx reste l'un des penseurs du 20^{ème} siècle des plus connus et donc des plus influents, passant sans complexité pour un anti-capitaliste contestant donc la propriété privée et la domination monétaire (à noter que l'argent monétisant tout, marchandisant tout, et en premier lieu les forces de travail, et étant en cela un symbole contraire à l'image *kitschisée* de Marx, a pourtant, en Allemagne de l'est, en Allemagne inspirée par la *kitschisation* marxiste, connu dans sa forme matérielle objective qu'est la monnaie, un billet de 100 marks à l'effigie de l'anti-capitaliste). Marx a l'image d'un penseur militant radical et engagé ayant théorisé la possibilité d'une révolution violente et la tyrannie momentanée du prolétariat au nom de son idéologie communiste. Comme Vico, il sait totalitairement où il va. Vico hiérarchise des idées de la société, sa philologie imaginaire entraîne une idéologie, il n'est plus à démontrer que Marx est lié à ce terme effrayant d'idéologie et la présence de ces deux cartes agencées à celle de Hannah Arendt dans cette famille nous enseigne historiquement qu'il faut philosopher, qu'il faut relativiser toutes les grandes idées humaines toujours belles, toujours instructives mais à ne jamais prendre au pied de la lettre : « Les idéologies admettent toujours le postulat qu'une seule idée suffit à tout expliquer dans le développement à partir de la prémisse, et qu'aucune expérience ne peut enseigner quoi que ce soit, parce que tout est compris dans cette progression cohérente de la déduction logique. »² Hannah Arendt se présente comme une théoricienne politique, voire un professeur de théorie politique en refusant philosophiquement le terme de philosophe. En 1933, elle quitte l'Allemagne devenue nazie pour les États-Unis. De l'expérience et non de la déduction, Hannah Arendt nous apporte le témoignage que les révolutions tournent mal et que les idéologies engagent des systèmes totalitaires et cela par l'étude privilégiée du nazisme et du communisme de l'URSS. Son chef-d'œuvre « Les origines du totalitarisme » publié en 1951 est devenu presque incontournable dès qu'il est question de totalitarisme ou même de proposition politique systémique. Sa *kitschisation* est un outil classique dans la

1 Talisman, p. 427.

2 Talisman, p. 548.

déconstruction prudente des idéologies un tant soit peu radicale. « Ou bien... ou bien... », « Crainte et tremblement », ou encore « Post scriptum aux miettes philosophiques » auquel j'ajouterais « Le journal du séducteur », voilà qui en quatre ouvrages *kitschise* la bibliographie de Soren Kierkegaard. De son origine danoise, le philosophe puise ce "o" biffé comme un symbole du mal-être de cet existentialiste théologien. Voici un religieux protestant qui le vit mal et qui en plus est considéré comme le précurseur de l'existentialisme, une carte parfaite pour la famille Sartre ; le trait haut s'en trouve rayé des tablettes. « Si je devais demander qu'on mette une inscription sur mon tombeau, je n'en voudrais pas d'autre que celle-ci : il fut l'Individu. »¹ La *kitschisation* a fait de lui un homme éternellement jeune (il est mort à 42 ans), un théologien anti clérical, anti "chrétienté culturelle" et même anti toute pensée systémique comme l'hégéliennisme qu'il voit comme incapable de saisir l'existence humaine. L'un des concepts de l'auteur est tout simplement nommé l'angoisse. Il entretient un rapport de personne à personne avec son dieu, un rapport existentiel. On a fait de lui donc un représentant presque désespéré de la philosophie préférant conséquemment le pluralisme à l'idéologie unique. « Quand on travaille à faire avancer la pensée humaine et la science, on éprouve toujours de la part du siècle une résistance : c'est comme un fardeau, qu'il faut traîner, et qui pèse lourdement sur le sol, quoiqu'on puisse faire. Mais ce qui doit alors nous rendre confiance, c'est la certitude d'avoir, il est vrai, les préjugés contre nous, mais pour nous la Vérité [...]. »² Passionné, littéralement, comme Kierkegaard, l'auteur de cette certitude affrontant le monde archaïque est Arthur Schopenhauer. En termes de *kitschisation*, le manuel de philosophie talismanique est stupéfiant : « Arthur Schopenhauer (1788-1866) est l'homme d'une seule œuvre : Le monde comme volonté et comme représentation. Il est l'homme d'une seule idée : le monde tel qu'on se le représente dissimule une réalité plus profonde, une force impersonnelle qu'on peut appeler volonté et qui pousse sans raison tous les êtres à vivre. Le dernier chapitre du Fondement de la morale [morceau édité dans ce livre] contient en résumé l'essentiel de sa pensée. »³ J'ai infligé à la pensée deuleuzienne, et je vais en faire de même avec celle foucauldienne, une réduction éhontée, je devrais donc me satisfaire pour cela de Schopenhauer également, mais pas sans dire que ces trois philosophes me serviront bien autrement dans la troisième partie de cette thèse, en dehors de la citation comme argument d'autorité, et ailleurs que dans la critique négativiste systémique. Cela étant dit, Schopenhauer sert la famille Sartre en tant qu'il est un écrivain prolifique contrairement à ce que déclare le manuel, et que son pessimisme combiné paradoxalement à un auto-jugement de volonté et de puissance en fait une figure potentielle de notre relativisme mou. Notons tout de même qu'à une époque encore où il eut pu se contenter d'être un religieux comme les autres, comme tant d'autres que nous

1 Talisman, p. 417.

2 Talisman, p. 367.

3 Talisman, p. 359.

avons rencontrés jusque-là, il déclare sans ambiguïté, étrangement, que Dieu n'est qu'une construction humaine justificatrice nous permettant de senser nos absurdités et d'essentialiser notre morale. Du même coup, je crois, mais cela n'est malheureusement qu'écrit en toutes petites lettres sur sa carte, il discrédite tous les philosophes "religieux" de son temps et à venir au moins, car à cause de lui, mais cela se sait peu, l'on ne peut excuser contextuellement les autres de faire preuve de dévotion sous prétexte d'une habitude culturelle, civilisationnelle, voire des risques de censures. En lisant Schopenhauer, l'on ne peut peut-être plus se dire que ceux que l'on nomme philosophes et qui parlent de dieu à la même époque et de manière positive (positiviste) le font autrement que par choix, par foi. Schopenhauer est déclaré par l'histoire idéaliste et kantien. La volonté, la femme, la Religion, il étudie effectivement des Idées, ce qui en fait une sorte d'idéaliste, un idéaliste pessimiste. Il déclare aussi son amour pour l'idéaliste Kant, mais justement, Kant, qui fonde la morale sur la raison et non sur la foi, ce qui doit plaire à Schopenhauer, essuie ensuite les critiques de ce dernier lorsqu'il fait demi-tour en déclarant que cette morale raisonnée offre à son tour des raisons de croire en Dieu ; Dieu n'y est pas le fondement de la morale, mais sa raison, il faut suivre une morale mesurée afin d'éviter le châtement divin. Kant propose un monde théologique. Schopenhauer est peut-être alors dans notre liste l'un des premiers philosophes que l'on rencontre. Si cela est écrit en ces termes sur la carte de Schopenhauer, même ma dernière déclaration jugeant "tous les autres philosophes", c'est parce qu'une telle surpuissance philosophique lui va bien, lui que l'on dit détester les femmes et faire preuve de misanthropie, lui qui a écrit « L'art d'avoir toujours raison ». La petite anecdote que la carte de Schopenhauer n'oublie pas de mentionner, en plus de son mal-être manifesté par sa misogynie et sa méchanceté convenue, afin toujours de relativiser ici sa radicalité, consiste à rappeler qu'adolescent, Schopenhauer fut subjugué par le bouddhisme. Un méchant bouddhiste et végétarien ne peut pas vraiment faire peur, ne peut pas vraiment être radical. Effectivement, il contribua à diffuser des textes et des idées bouddhistes en Europe, ce qui ne devrait pas mais qui a pour effet de minorer la puissance de sa volonté constructiviste négativiste. David Hume aurait sans équivoque trouvé sa place chez la famille Sartre, mais son « Traité des passions » et le besoin de "relativiser" par scientification la psychanalyse freudienne de la famille Freud a classé sa carte ailleurs. Cette précision faite, on peut se demander pourquoi je parle de Hume maintenant, peut-être un peu comme si le pessimisme enthousiaste de Schopenhauer pouvait être confondu avec le sceptique rigoureux Hume. Cela serait une erreur, le relativisme mou dont il est question ici évite les jugements de valeur, mais évite également de confondre pour ne pas risquer de s'approprier Alain, le journaliste philosophe qui aura choisi un pseudonyme (Émile Chartier de son prénom), l'a fait pour des raisons que j'ignore mais que l'on pourrait rapprocher de son projet de définitions visant à éviter de confondre agnosticisme et scepticisme par exemple. À chaque

mot, celui qui n'emploie pas une langue de charretier, s'emploie d'abord à distinguer les termes, « fatalisme », « droit », « beauté », etc. des termes trop proches, des notions voisines mais différentes. En cela, Alain est un professeur de philosophie qui nous dit, incontestablement, sa "radicale" position droit de l'homme, sa volonté de distinguer politique et sentiment, et c'est à peu près tout. Il ne veut offrir que le pouvoir à chacun de se faire sa propre opinion, sans nous donner à critiquer vraiment la sienne. Dans son ouvrage « Définition » qui se présente comme un dictionnaire raisonné des notions de l'histoire de la philosophie classique, je veux extraire une citation volontairement des plus courtes : « Rousseau disait [...] ». »¹ Philosophe souvent présenté comme l'un des sinon l'auteur le plus cité dans les publications universitaires, Michel Foucault semble être, avec toute la méfiance qu'il faut avoir envers une telle statistique, l'un des penseurs les plus influents actuellement. On le cite, on se l'approprie un peu partout et cela car il est radicalement *kitschisé*. Foucault, l'auteur "des rapports entre pouvoir et savoir", "de la critique de la normalisation sociale" et "des dispositifs de contrôle en tout genre de tous les genres", l'auteur du best-seller et du bibliographique incontournable *Surveiller et punir* est particulièrement populaire, notamment par le truchement de sa description conceptuelle et potentiellement allégorique des dispositifs de contrôle énoncés sous les traits du visible panoptique, architecture de surveillance pénitentiaire. La caricature de Foucault a fait de lui un théoricien critique pessimiste plutôt désengagé politiquement dans ses livres au sens de l'action militante. Il se sera par ailleurs constamment engagé en réaction aux actualités, à "l'occasion" d'un crime raciste ou encore d'une défense de "sans-papiers", pour donner la parole aux détenus pénitenciers ou aux exclus sexuels par exemple. Foucault est anti-système au sens où il est anti-tout-système et semble décrire conséquemment une société où partout, par micro-pouvoirs, règnent les dispositifs de contrôle et de normalisation. « Faut-il le concevoir avec Hobbes [...] ». »², présentant lui-même sa philosophie comme journalistique au sens d'investiguant l'histoire archéologiquement et généalogiquement, ce professeur au Collège de France produit une philosophie aux allures d'histoire, de l'historiographie à l'anecdote, que j'essaierai de donner à comprendre plus tard, tout autrement, mais dont on peut se servir pour tout "philosopher" (au sens familial décrit ci-dessus).

Le joker Nietzsche

En 1888, à Turin, sans doute pour l'histoire, en transhumance, en errance, de passage dans le nord de l'Italie, comme pour dire partout qu'aucun sens de la vie n'est, le philosophe Friedrich Nietzsche fut confronté à une scène terrible, traumatique, où un cocher abattit son cheval épuisé à la tâche. Déjà atteint de migraines chroniques, la légende du philosophe raconte qu'en réponse au coup de

1 Talisman, p. 489.

2 Talisman, p. 569.

l'homme sur la bête inconsciente, Nietzsche fut frappé par une crise de démence le condamnant au silence jusqu'au trépas. Nietzsche serait devenu fou, ou peut-être l'a-t-il toujours été. En dehors de toute règle du jeu – mais Nietzsche, Le philosophe, est connu pour contrarier les règles normatives – la *kitschisation* de ce dernier philosophe ne sera affiliée à aucune famille à la manière des fiches encyclopédiques qui ne lui donnent appartenance à aucune tradition ; Nietzsche serait donc notre fou, la carte du joker. En 1873, Nietzsche écrit « Sur la vérité et le mensonge » une « introduction théorétique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral ». Théorétique est à comprendre comme « qui a pour objet la connaissance pure ». Extra-moral, vérité et mensonge, connaissance pure, l'un des Nietzsche se révèle déjà celui influencé par Schopenhauer (mais il ne faut peut-être pas le dire), celui qui philosophe « à coup de marteau » et conceptualise la « volonté de puissance » et le « surhomme » se voyant comme un hyperboréen et conseillant de traiter plus mal ses amis que ses ennemis, de toujours accueillir un ami qui a besoin d'un toit, mais de lui donner le plus mauvais des lits afin qu'il s'en sorte. Nietzsche est l'incarnation d'une puissance créatrice passionnée par la vérité. Pourtant, le texte débute ainsi : « En quelques coins écartés de l'univers, répandu dans le flamboiement d'innombrables systèmes solaires, il y eut une fois une étoile sur laquelle des animaux intelligents inventèrent la connaissance. Ce fut la minute la plus arrogante et la plus mensongère de l'"histoire universelle" : mais ce ne fut qu'une minute. À peine quelques soupirs de la nature et l'étoile se congela, les animaux intelligents durent mourir. Telle est la fable que quelqu'un pourrait inventer, sans parvenir cependant à illustrer quelle exception lamentable, combien vague et fugitive, combien vaine et quelconque, l'intellect humain constitue au sein de la nature. Il y eut des éternités dans lesquelles il n'était pas ; et si de nouveau c'en est fait de lui, il ne se sera rien passé. Car il n'y a pas pour cet intellect une mission plus vaste qui dépasserait la vie humaine. Il n'est qu'humain et il n'y a que son possesseur et producteur pour le prendre aussi pathétiquement que si les pivots du monde tournaient en lui. Mais si nous pouvions nous entendre avec la mouche, nous conviendrions qu'elle aussi évolue dans l'air avec le même pathos et sent voler en elle le centre du monde. Il n'est rien de si mauvais ni de si insignifiant dans la nature qui, par un petit souffle de cette force du connaître, ne soit aussitôt enflé comme une outre ; et de même que tout portefaix veut avoir son admirateur, ainsi l'homme le plus fier, le philosophe, entend bien avoir de toutes parts les yeux de l'univers braqués avec un télescope sur son action et sa pensée. »¹ Comme sur la carte à jouer d'un joker, le dessin est scindé par une diagonale, et ces deux figures du fou qui se montre à nous comme toujours dressé et marchant sans cesse sur sa tête, comme avec un joker, permettant de ne pas se prononcer, comme une excuse – puisque nos cartes à l'esthétique d'Épinal imitent de beaucoup le tarot à jouer – on a fait de Nietzsche un philosophe à qui l'on peut faire dire tout et son contraire,

1 Talisman, p. 435.

à savoir terme à terme : le tout (la volonté de puissance absolue) et son contraire, le rien (le nihilisme) ; Nietzsche est l'un des "trois bouts"¹, il est un atout. Comme cette introduction à l'introduction théorique le dit. Nietzsche est la rock star de la philosophie, on fait des posters de sa figure, et même si le terme rock star doit dire bien plus que le simple domaine musical, on a décidé de lier Nietzsche à l'hédonisme mélomane et l'on fait poster de « sans la musique, la vie serait une erreur ». Nietzsche est le rédacteur d'aphorismes quotidiens qu'il a regroupés pour faire livre, ce qui est devenu une source inépuisable de détournements *kitschisants*, comme autant de citations pour tatouages et coques de smartphone : « Il faut beaucoup de chaos en soi pour accoucher d'une étoile qui danse. » À propos de ces citations d'ailleurs, on les retrouve beaucoup sur « Au féminin », « Femme actuelle » ou « Le journal des femmes » et consœurs, ce qui, à leur lecture et à leur illustration, pourrait, par agacement, faire fléchir les plus féministes d'entre nous, et aider à comprendre la caricature misogyne que l'on prête à Nietzsche. Parmi tous ses fans, il est de nombreux philosophes et historiens de la philosophie, et il est convenu que l'œuvre de Nietzsche est incroyablement difficile à appréhender. La *kitschisation* spécialiste aura donc habituellement décidé qu'il existe trois Nietzsche, et c'est là l'explication de la plupart des contradictions apparentes que l'on dit truffant son œuvre (avec toute la délectation dont certains nietzschophiles font preuve). Il en est même admis un quatrième que l'on retrouve dans les publications posthumes de Nietzsche, son fameux millier de pages de carnets, qu'il aurait dit souhaiter voir détruit après sa mort, mais l'amour des fans est bien peu domptable. Heidegger en était un et a basé une grande partie de sa compréhension de Nietzsche sur ses seuls écrits posthumes où la notion controversée de surhomme est bien plus présente que dans ses écrits édités, volontairement. Je ne vois pour ma part qu'un seul Nietzsche – qu'une seule *kitschisation* de Nietzsche car maladroit, je n'ai lu que peu de duplicité directement dans son œuvre –, le nihiliste volontaire, le fou à deux têtes, permettant de fougueusement tout justifier d'un aphorisme à licence poétique.

56 philosophes en quelques pages et sept familles, voici une entreprise encyclopédique *wikiwiki*. À n'en pas douter, cette entreprise de *kitschisation* que je crois plutôt être une tentative de retranscription d'une *kitschisation* déjà réalisée a dû créer l'effroi chez plus d'un lecteur. Alors même si je l'ai répété souvent, je l'écrirai une dernière fois, les cartes à jouer énoncées plus tôt ne sont pas des fiches de révision pour le baccalauréat, mais bien plutôt le manuel pratique de la *kitschisation* philosophique – de la philo' – presque en dehors des auteurs choisis. En effet, l'exercice a été réalisé à partir d'un manuel scolaire, d'une production culturelle ayant mis en branle une politique culturelle afin de sélectionner 56 philosophes. Dans cette sélection, certaines stars ont dû être volontairement

1 Dans le jeu de cartes appelé Tarot, 3 des 78 cartes du jeu – les "bouts", à savoir l'excuse, le 1 et le 21 d'atout – ont une importance particulière pour le décompte des points.

oubliées comme Heidegger, Voltaire, Lacan, ou encore quelques anciens comme Héraclite, et ce au profit de quelques outsiders et ce sans doute surtout afin de différencier ce manuel des autres dans la lutte commerciale des offres de marché lycéen. Le noyau dur de la quarantaine des philosophes présents partout, dans chaque manuel scolaire français, dans les classements statistiques de Google ou les articles "philosophie" de toutes les encyclopédies, est bien là. Il n'empêche que ce qui compte ici le plus, ce sont les sept manières d'utiliser la philosophie, les sept bonnes raisons, voire le jeu des sept erreurs et si la sélection de notre talisman avait été différente, il eut fallu réaliser sans doute quelque chose de très approchant, puisque comme nous l'avons vu, parfois peu importe ce qu'a voulu dire le philosophe, sa *kitschisation* l'a manipulé pour que sa citation soit adéquate à son agenda (à la couverture d'un agenda de collégien, noire, où un informaticien aura écrit en blanc la citation, à la manière de Ben, que celui-ci aura volontiers signée). En 2013, l'adaptation de la bande dessinée « Quai d'Orsay » sort au cinéma. Le récit satirique au sujet du fonctionnement du ministère des affaires étrangères français fait grande place aux discours. Le héros est en charge de rédiger les discours du ministre, personnage hybride quelques figures guignolesques de ministres bien connus qui est justement moqué dans son rapport à la langue et aux discours historiques. Héritant des goûts de son père avocat, il voudrait un jour prononcer un discours historique au niveau de ceux du général De Gaulle. Il le cite très souvent, il a un philosophe comme maître à penser (comme tout le monde) : c'est Héraclite et ses fragments qui l'inspirent. Les auteurs de cette œuvre l'ont bien compris, Héraclite est parfait pour jouer le rôle de celui que l'on cite, puisque de lui nous connaissons des fragments, des petits morceaux que l'on peut bien plus aisément appréhender et donc manipuler. Comme je le répète depuis le début de ce chapitre, l'on manipule toujours des œuvres, et en cela la *kitschisation* ne doit pas être confondue d'avec une marche de l'histoire fatale, elle est bien le fruit de manipulations volontaires. Toujours obsédé par ses discours, le ministre explique un jour à sa secrétaire comment l'on s'y prend pour écrire :

« – Vous voulez ma mort ou quoi ? Il ne marche pas ce Stabilo. [...] Comment voulez-vous que j'affronte le département d'État américain avec un Stabilo pourri ?

– Mais monsieur vous m'aviez dit que vous vouliez réécrire vous-même le discours, alors je vous ai acheté un stylo, tout neuf, un roller trundle pointe fine n°3.

– Mais justement Martine, vous n'avez rien compris ! Vous ne savez pas ce que c'est l'écriture : l'écriture, c'est du montage ; c'est comme une abeille qui butine plusieurs fleurs, et ça on ne l'obtient qu'avec un Stabilo. Martine, ne faites jamais confiance à ces intellectuels avec leurs plumes baveuses, ils écrivent n'importe quoi. Ce qui compte, c'est d'y voir clair ! Stabilo, tchak ! Stabilo, tchak ! [Le ministre mime dans les airs le mouvement de surlignage avec un énorme Stabilo] [...] Regardez par exemple, ce livre, on voit tout de suite qu'il est nul, 'y a rien de stabiloté. [il jette le livre et en montre un autre] Alors que là, j'ai tout stabiloté ! Ça, c'est un bon livre, c'est du lourd ! »

Il est peu probable que cela arrive, mais si vous ne voyez pas ce dont il s'agit, je dois préciser qu'un Stabilo est un feutre dont l'encre fluo permet de surligner un texte

afin, le plus souvent, de faciliter la révélation des passages importants. Le plus souvent, le feutre surligneur de marque Stabilo est utilisé en version jaune fluo'. Dans notre société actuelle, une boisson caféinée pétillante de couleur marron est un cola alternatif car toujours elle imite le Coca-Cola, une pâte à tartiner est du Nutella (ou un faux Nutella), et un surligneur est un Stabilo. C'est de ce genre de raccourcis que la philosophie est également victime, et c'est ce statut de marque que possèdent certains noms de philosophes. Cela vaut pour les noms des philosophes, mais qu'en est-il des prénoms ? Qu'en est-il finalement de ce qui singularise une personne (sauf peut-être pour Francis Bacon, à la fois philosophe et peintre) ? Friedrich Nietzsche s'appelait Friedrich Wilhelm, et nous l'avons vu pour nombre de philosophes, comme Proust, ils étaient loin de n'avoir qu'un prénom. Montesquieu ne faisait que y habiter, et en anglais, comme dans beaucoup d'autres langues comme le grec moderne, Aristote est nommé avec plus de lettres qu'en français, Aristotéles, d'où sans doute le dérivé d'aristotélien et non d'aristotien. La Bible signifie « le Livre ». Dans la Bible, on sait qu'il y a des très nombreux personnages, et sans doute que ce livre évoque pour de très nombreux d'entre nous, en plus de Jésus ou d'autres prophètes, un groupe de douze copains (littéralement, qui partagent le pain). Parmi les douze apôtres, il y a deux Jacques et deux Judas. L'un des deux Judas – puisque le prénom est dur à porter – est également appelé Jude ou Judas le Zélote, ou même carrément Thaddée d'Edesse, voire encore Addaï. Tout est dit. Qui connaît ce Judas ? Quant à l'autre, il s'agit de celui que l'on appelle également Iscariote, celui que l'on habille de jaune et qui a pour les uns trahi Jésus, et pour les autres permis de faire de lui un martyr. Dans la Bible, l'on trouve aussi Judas de Jacques, un frère de Jacques, mais duquel ? Un fils d'un Jacques appelé Judas le Juste, ou encore l'apôtre Thomas qui, dans son évangile ainsi que dans celui attribué à Jean, est nommé Judas Didyme Thomas. L'un des dirigeants majeurs de ce que l'historiographie nomme l'âge paléochrétien est bien Saint-Pierre, on lui attribue les fondations de l'Église et il détient les clés du paradis de cette mythologie. Il aurait dit "sur cette pierre" etc., ou c'est à lui qu'on aurait dit de le faire. Sur cette pierre – cette métaphore est aisée à comprendre – on peut bâtir, on peut se reposer : c'est un roc, de son nom araméen *Kephas*. Pourtant, le « fils de Jonas », en hébreu Bar-Jona, est d'abord appelé Simon ou Simon Bar-Jona. Pierre serait son surnom *kitschisé*, d'où l'acceptation Simon-Pierre. Conséquemment, Saint Simon s'est vu attribué le surnom éculé de Simon le Zélote [les Zélotes combattent le pouvoir armé romain, ils font preuve de zèle, ce sont les zélés, car ils sont « jaloux, exclusifs » dans leur combat territorial nationaliste], pour ne pas être confondu avec celui qui s'appelle Simon et que l'on nomme Pierre. Dans le Nouveau Testament, quatre Jacques différents apparaissent, mais un seul est une star, celui qui a donné son nom à un fruit de mer et qui nourrit le tourisme nord hispanique à Compostelle, celui que la chrétienté canonique considère comme étant l'apôtre et le rédacteur de l'épître, alors que les historiens de la Bible

semblent avoir convenu que cette épître a été rédigé par Jacques le Juste, un frère ou un cousin du Christ. Cette Bible est dans le monde occidental celle des chrétiens répartis en deux, l'ancien testament et le nouveau. Cette Bible-là est le livre qui, chaque année, est le plus imprimé¹. Si l'on considère naïvement, tel un Candide, qu'une grande partie du lectorat de ce livre se considère comme ayant la foi, sacralisant ses textes, on peut la considérer comme savante en ce qui le concerne. Pourtant, l'Ancien Testament est presque systématiquement confondu avec ce que l'on appelle grossièrement la Bible des juifs. Cela vient sans doute du fait qu'elle est nommée bible hébraïque, à savoir de l'une des premières langues qui donnerait version de ce texte. Dans l'Ancien Testament catholique, on retrouve en fait la Bible hébraïque et d'autres textes antiques appelés « Livres deutérocanoniques », de *deutéros*, secondaire. La Bible du judaïsme, souvent considérée, ou connue plutôt comme faite de lois bien plus que d'enseignements amoureux du Christ, est très souvent nommée de l'un de ses livres : Torah. J'entends alors des spécialistes confondre Ancien Testament, Torah, Bible hébraïque et Bible juive. Une partie de l'Ancien Testament catholique et la bible juive est appelée Tanakh, un acronyme de ces trois parties : la Torah, les Nevi'im et les Ketouvim. Ces trois parties ont été canonisées et font en cela partie de l'Ancien Testament du Vatican que bon nombre de ses acheteurs réduisent au livre pentatonique de la loi, la Torah², composée de la Genèse, de l'Exode, du Lévitique, des Nombres et du Deutéronome. Combien de chrétiens savent que l'Ancien Testament n'est pas la Torah, mais le Tanakh, auquel il faut ajouter des textes non reconnus par le judaïsme si l'on est catholique ou orthodoxe ? Aujourd'hui, la pratique de la philosophie est souvent étrangement considérée comme une contradiction des obscurantismes mystiques nommés religion. Sur jw.org qui, ne vous méprenez pas, est effectivement un site se voulant officiel de tous les témoins de Jéhovah, de la part donc d'une secte religieuse absolutiste ne pouvant pas considérer que les théories d'une autre – celle des chrétiens – soient simultanément vraie, on nous propose un article à propos de Platon. En quelques mots, ce texte essaye de nourrir une des théories selon laquelle Platon avec son concept d'âme, de souffle divin, ou encore d'enfer a « profondément influencé les croyances religieuses de millions de personnes, y compris de "chrétiens" qui pensent à tort que ces croyances sont fondées sur la Bible ». Si vous lisez les textes des 56 philosophes précédemment encartés, vous lirez que la plupart d'entre eux ont pris le parti de Dieu. Hormis quelques uns machiavéliques ou "existentialistes", la quasi-totalité des autres parle de Dieu, se sert de Dieu et non comme le pourrait le croire depuis la *kitschisation* de la philosophie pour déconstruire son être. Le joker a déclaré « Dieu est mort » et avant lui, à part Schopenhauer, les sélections culturelles ont surtout puisé chez des auteurs plus dignes d'un Olympe, d'un Paradis que d'un Panthéon plus

1 En fait, comme indiqué dans une précédente note, il semble que, selon certaines études, le catalogue Ikea ait depuis peu ravi la première place au Livre dont il est question.

2 Reconnue en partie par l'islam qui la déclare cependant falsifiée, *kitschisée*.

"apostolique" qu'hérétique. Les spécialistes "plus contemporains" de la philosophie feront le plus souvent avec cette sélection, mais décideront par je ne sais quelle tolérance de considérer que lorsqu'un auteur écrit Dieu, il ne faut pas toujours lire Dieu. Je n'en dirai pas plus sinon à renforcer mon doute vis-à-vis de la pertinence consistant à faire révérence à l'autorité de la totalité de cette liste. Si l'on tient à faire référence à d'autres penseurs comme argument que je partage, et que l'on pourrait comprendre comme démocratique, collectif où la confrontation d'avec d'autres est le seul mode de vérification, là où aucune vérité essentielle n'est. Seulement je ne vois que peu de pertinence à le faire en décidant d'accorder si peu de crédit à cet auteur référent si bien que l'on déclare qu'il ne faut pas le prendre terme à terme, le prendre pour quelqu'un qui aurait pensé et sensé son langage. Bien d'autres penseurs ont conceptualisé l'idéalisme et ce sans qu'il n'engage d'âme, alors pourquoi continuer à se référer à Platon autrement qu'historiographiquement ou que pour sa religiosité, sinon à comprendre que cette culture *kitschisée* a au moins deux fins : laisser entendre la stagnation de la créativité humaine et donc l'impossibilité politique de création, et peut-être aussi, sans se l'avouer, la religiosité de cette civilisation que tant de penseurs s'accordent à faire découler des pensées platoniciennes. Lorsque l'on constate à quel point celui qui est appelé tout simplement le Livre, dont le nom hiérarchique est confirmé par les statistiques d'édition est *kitschisé*, c'est-à-dire bien peu connu mais tout de même extrêmement souvent et bien (sensé et surtout censé) manipulé, l'on imagine dans quel état se trouvent les autres œuvres culturelles.

Prénom toujours, François-Marie Arouet, dit Voltaire, a sans doute contribué à la popularisation d'un adjectif désignant une personne ingénue, candide, fait prénom, grâce au succès énorme traversant les époques de son ouvrage « *Candide ou l'Optimiste* » (1759). Voltaire nous permet encore une fois de confirmer que la différence entre les arts et la philosophie n'est que goodmanienne, c'est-à-dire histoire de décision institutionnelle, alors que l'on sait que la philosophie n'est qu'une technique artistique comme les autres, Voltaire le littérateur est également considéré comme philosophe, et des plus fameux. Dans son chef-d'œuvre donc, Voltaire fait d'ailleurs un travail épistémologique en tant que philosophe puisque l'un des personnages conceptuels, dirait Deleuze, nommé Pangloss, est un grand philosophe. Plutôt stoïcien, tout en étant grand rhéteur, son nom est déjà une moquerie que Voltaire adresse aux philosophes en général comme n'étant fait que de paroles, de discours, tandis que *Candide*, lui, fait l'expérience du monde. Si Pangloss est stoïcien, cela signifie chez Voltaire que philosophe, il n'est pas dans l'action, il n'agit pas sur le monde, considérant, même face à l'horreur, que : « tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles ». L'autre citation – qui cette fois n'est pas moquée par Voltaire – extraite du livre et faisant morale de l'histoire est l'invitation du *Candide* indépendant sachant à présent qu'il faut cultiver notre jardin, comprenez ce que vous savez très bien, à savoir qu'il faut se

cultiver soi-même, cultiver son esprit dans une recherche empirique, dans une recherche d'emprise sur le monde. Cette morale a aujourd'hui créé un empire et, comme à part quelques obscurantismes religieux sanctifiant l'ignorance et "canonisant" la béatitude, partout l'apprentissage culturel considéré comme une chose positive, l'on rencontre à ces mêmes endroits, omniprésentes, cette citation. Le 1^{er} juin 2015, dans une émission radiophonique de France Inter nommée « Nature à la carte » où il était question de qualité des légumes bio et autres variétés oubliées, inévitablement, l'animateur introduisit son sujet dans ce qu'il a appelé une citation de Voltaire : « il faut cultiver notre jardin ». L'émission passa et l'un des invités jardinier militant voulut conclure en citant à nouveau Voltaire, en faisant cette précision incroyable : il voulait citer à nouveau Voltaire mais en le prenant comme un commandement, en prenant le conseil « au pied de la lettre », c'est un jardinier, il travaille la terre, il travaille au pied des plantes, au ras du sol, il est terre à terre et veut citer Voltaire. Pourquoi citer cet auteur si l'on fait fi de son action à savoir créer une métaphore ? Le jardinier veut qu'on jardine, qu'on cultive notre jardin mais se sent lui-même obligé, gratifiant sans doute par là lui-même et sa pratique, de citer un artiste philosophe... c'est panglossien. Catherine Samba-Panza est devenue en 2011 par intérim en Centrafrique la deuxième "président" d'un pays d'Afrique. Dans notre société, il semble important de préciser le sexe ou le genre des "hommes politiques". Catherine Samba-Panza, bien que je ne la connaisse pratiquement pas du tout, ne me semble pas exempte de ces caricatures sensées faisant de la préhension féminine de la politique une chose singulière. En effet, dans un pays "en crise", elle est appelée au secours, et dans son discours d'investiture, elle déclare à son peuple qu'elle n'est pas là pour le pouvoir, qu'elle le laissera volontiers une fois sa mission de sauvetage réalisée, et qu'elle traitera chacun d'entre eux comme l'un de ses enfants, maternellement. Bien que la *kitschisation* renversée d'une œuvre théâtrale dont je vais vous parler est une chose plutôt courante pour cette création brechtienne, ici tous les éléments semblaient forcer la manipulation. Notez donc qu'elle a été maire avant d'être présidente. C'est à la radio encore que j'emmagasinais ces informations, d'autres articles de France 24, Paris Match ou encore La Croix confirment la *kitschisation* culturelle, car une fois la description faite, le journaliste nomma la femme politique "mère courage" (et les articles écrits oscilleront entre mère et maire courage). À n'en pas douter, ces journalistes, comme bon nombre de ceux utilisant cette expression française, n'ont pas dû lire ou voir la pièce de Bertold Brecht à son origine : « Mère courage et ses enfants ». À n'en pas douter, car la pièce didactique du théâtre brechtien porte un mot ironique et cela est sans équivoque. Sans équivoque également, ces journalistes ont pensé qualifier positivement Catherine Samba-Panza en lui attribuant cette appellation de mère courage. À l'été 2015, durant ce que le monde médiatique aura appelé des émeutes, voire des émeutes raciales, les journalistes – car souvent tous les journalistes relayent la même information – ont trouvé intéressant de relayer

l'histoire de cette femme, de cette mère qui aurait vu à la télévision son fils en pleine action de vandalisme, et qui, ni une ni deux, serait allée lui faire la morale, le gronder devant les caméras, le giflant, jusqu'à ce qu'il rentre à la maison [l'histoire ne le raconte pas mais le sous-entend : il est puni mais grandi, et sans doute privé de dessert]. Cela n'a pas raté, le Figaro relaye « elle a été surnommée "mère courage" ». Dans l'histoire de Brecht, mère courage est un anti-héros du quotidien, elle est l'allégorie des gens dits du peuple qui ne veulent pas mal faire mais qui ne prennent pas le risque de faire autrement. Mère courage n'est pas belliqueuse mais pour faire vivre ses enfants, elle profitera des champs de bataille pour faire commerce. Brecht nous raconte que sans le vouloir vraiment, l'on peut jouer contre nous et entretenir ce qui crée notre malheur. La mère courage brechtienne perdra par la guerre ses enfants l'un après l'autre. Mais pour la *kitschisation*, pour la culture, peu importe, c'est tout simplement toujours aussi gratifiant de citer une œuvre d'art, de là à la connaître...

Durante degli Alighieri dit « Dante » est un florentin engagé politiquement à une période charnière entre le 13^{ème} et le 14^{ème} siècles opposant les noirs et les blancs, ceux pour et ceux contre l'ingérence papale, ce qui déchire la ville. Dante est un blanc, et ce sont les blancs qui perdent. Il est condamné au bûcher, mais c'est à l'exil qu'il sera effectivement forcé. La légende raconte qu'à Ravenne, l'homme politique actif s'ennuie, et après avoir renoncé à assiéger Florence, c'est dans la capitale de la mosaïque, entre Venise et Florence qu'il écrit son chef-d'œuvre, la « Divine Comédie ». La grande œuvre de *Il poeta* se découpe en trois cantiques : l'enfer, le purgatoire et le paradis. Dans son histoire allégorique, Dante lui-même et Virgile, le poète antique, traversent ces trois mondes "extra-terrestres" jusqu'à enfin percevoir la divine trinité. Cette traversée, dantesque vous l'imaginez bien, permet à Dante, l'auteur, de nous donner rien de moins que le sens de la vie, comme l'ont fait sans doute beaucoup d'autres chrétiens un tant soit peu enclins à la réflexion avant lui. L'œuvre connaît un succès à son époque déjà, mais si elle est arrivée jusqu'à nous, c'est peut-être pour autre chose. Dante meurt à Ravenne où l'on trouve encore aujourd'hui ses ossements. Après sa mort, l'Italie se constitue effectivement peu à peu, et pour constituer une nation, la langue est un outil efficace. L'italien normalisé unifiant la péninsule est ce qu'à l'époque on appelait le toscan. On choisit donc peut-être sans lien avec Dante, la langue que lui-même a utilisée pour écrire son œuvre. Dès lors, une bataille de reliques s'engage. Un sarcophage existe même à Florence, vide, destiné à recevoir les restes du corps de Dante. L'on se sert de son œuvre et de sa figure comme d'un symbole car son œuvre artistique importe, comme toute œuvre sélectionnée culturellement. Le cachet de l'art a une justification intellectuelle. L'allemand est la langue de Goethe, l'anglais de Shakespeare, le français de Molière, le père de la langue italienne doit se nommer Dante, il doit être un artiste. Dans un bien tardif et désespéré geste, la ville de Florence s'est rappelé en 2008 qu'elle pouvait lever le décret de bannissement

de Dante, mais Ravenne ne cède pas. Avec la même coquetterie que le besoin d'une œuvre pour justifier le choix d'une langue, comme avec mère courage, aujourd'hui dantesque peut qualifier tout voyage connaissant de nombreuses embûches, comme si une épreuve du tour de France sous la pluie gagnait quelque chose à être comparée à la traversée de l'enfer. Sans doute que par étapes, ce même tour pourra être qualifié d'homérien, et que si le journaliste pense aux deux mêmes termes artistico-créditeurs et qu'il doit faire un choix, celui-ci pourra allègrement être qualifié de cornélien.

Les œuvres d'art ou les noms de leurs auteurs deviennent facilement des adjectifs qualifiant des comportements ou des sentiments généraux, et ce grâce à leur réduction par la philo'. À cette philo', j'ai donné la forme d'un jeu de sept familles, et comme lorsque l'on joue à ce jeu, c'est avec toutes les cartes à la fois, et non une seule. D'ailleurs comme dans ce jeu, utiliser la philosophie comme instrument justificateur afin de simplifier les autres œuvres culturelles prend souvent la forme de la mise en jeu de ce jeu. Au jeu de sept familles l'on appelle une carte mais l'on ne la trouve pas à tous les coups, il faut parfois se rabattre sur d'autres et en céder encore de celles que l'on croyait à sa main. Mais comme toujours dans cette analyse de la culture actuelle, cela importe finalement assez peu car la philo' est un mix. Pour en finir avec les prénoms, encore une fois avec les noms singuliers, j'ai découvert que celui que l'on nomme Confucius de manière latine est Qiu Kong, que les chinois appellent Kong Fuzi signifiant « maître Kong ». Confucius est devenu un nom, celui attribué à l'étrange personnage découvert par des Jésuites qui n'auront peut-être même pas cherché à comprendre ce que signifiaient les sons qu'ils entendirent à la présentation du personnage. Confusion en français vient de *confusio* en latin, issu de *confusus*. Ces jésuites parlaient sans doute latin, et comme on peut le lire, la phonétique était leur affaire, et pourtant, dans une homophonie presque parfaite, ils nommèrent Confucius de la même manière que la confusion. Confucius écrit, plutôt, il a écrit, ou tout du moins, on lui attribue des écrits. Comme Héraclite on le connaît par fragments, par citations, le plus souvent typographiées sur fond d'images de coucher de soleil ou de nature grandiose : « On a deux vies, et la deuxième commence quand on se rend compte qu'on n'en a qu'une. » ; « Le plus grand voyageur est celui qui a su faire une fois le tour de lui-même. » ; ou encore « Celui qui déplace la montagne est celui qui commence à enlever les petites pierres. » Crâne dégarni et barbe blanche, l'on pourrait reconnaître le Platon vu par Raphaël à un bal costumé ayant pour thème l'empire du milieu. Confucius l'écrivain – comme Platon – aurait rencontré – avec le même conditionnel que Platon et son Socrate – Lao Tseu, le père fondateur déifié du taoïsme. Le "seigneur suprême Lao" n'écrit pas – comme Socrate –, mais aurait enseigné son humble sagesse de pauvre n'ayant pour richesse que les mots, à Confucius. Confucius est aujourd'hui considéré comme un grand philosophe et effectivement, nombre de ces enseignements pourraient se confondre avec ceux de

Platon, de Socrate et de Lao Tseu. Et les Jésuites avaient sans doute vu juste, il n'y a pas de famille dominante dans la philo, ce qui règne, c'est *confusus*. De la contemplation confucianiste de la nébuleuse philo, presque plus que la carte joker du jeu, la figure d'Épicure pourrait faire office de monument. La philo' confrontée à la philosophie que la *kitschisation* permet parfois de faire coexister comme dans notre carte à jouer, a fait d'Épicure un homme à deux visages, une figure "gémeaunique" aujourd'hui hégémonique. Épicure à deux têtes est la figure suprême, qui du nom d'une des œuvres du philosophe qui a été, a écrit, met à disposition la philosophie comme "le manuel" bien pratique pour dire tout et son contraire, l'ascétisme comme l'excès. La philo' est un outil bien pratique, sauf qu'il ne faut pas s'y méprendre, on ne se sert pas de la philo', ou plutôt, on déclare souvent ne pas être touchée par elle. Et cela encore, c'est la *kitschisation* de la philosophie elle-même qui l'a permis. C'est sans doute l'un des instruments de cet outil multifonction¹ dont on fait le plus fort usage : la philo', pratique, intellectuelle et discursive sert surtout à justifier la désintellectualisation et le rejet du discours. Grâce à celle qui tenait à se faire appeler théoricienne et surtout pas philosophe Arendt, grâce au destructeur Wittgenstein, grâce à l'art hyperboréen Nietzsche, évidemment, grâce à Socrate, celui qui sait qu'il ne sait rien, grâce à l'œuvre épistémologique des philosophes eux-mêmes, à la manière des artistes travaillant à désacraliser l'art, la philosophie a offert des prises à la *kitschisation* pour présenter d'intelligentes théories de dénigrement d'elle-même et des déclarations de sa futilité abstraite. La philosophie même réduite à la philo' a transformé le monde comme l'art, puisqu'elle est une technique artistique comme les autres et s'est transformée elle-même. Elle a permis que nombre d'entre nous déclare qu'il est intelligent, presque sage de déclarer son ignorance, de l'assumer même, voire d'en être fier, comme Socrate, Lao Tseu ou Confucius l'ont sans doute déclaré. Face au règne de "Confusus", l'on comprend la pertinence malgré l'ambiguïté de l'entreprise deleuzienne de « Qu'est-ce que la philosophie ? ». Pour essayer de faire survivre la philosophie en l'extirpant du mix de la philo' ou du tout philo' partout, tout le temps, mais tout le temps dénigré et renié simultanément, Gilles Deleuze s'est presque résigné à réduire le champ d'action de cette discipline qu'il veut particulière.

Pour boucler la boucle de cette *kitschisation*, un bon épanchement proustien est de rigueur. Alors que comme une caricature très commune d'adolescent un peu rebelle mais bon élève, je découvrais avec jouissance dissimulée le pessimisme de Schopenhauer et la "radicalité polyvalente" nietzschéenne, alors que j'écoutais, sans doute sans comprendre, l'abécédaire de Gilles Deleuze, mon professeur de philosophie me conseilla de faire l'acquisition du manuel scolaire nommé ici le talisman, fil rouge de notre *kitschisation*. Enthousiaste et maladroit, j'eus dû lui confier mon goût pour Nietzsche, elle me fit alors le récit d'un ignorant – et sans

1 Par exemple, il semble de bon ton, à chaque rencontre discursive avec "une idée" de contrat, de sortir le couteau suisse contractualiste Rousseau comme crédit philosophique.

doute stupide d'après elle – chef d'entreprise de je ne sais plus quoi lui ayant demandé un jour des cours particuliers de philosophie. Ce personnage symbolique dans son récit allégorique aux accents socratiques lui affirma alors "j'adore la philo", j'ai lu tout Nietzsche". Tout net, à ces mots, elle refusa la proposition. La morale de son histoire était une mise en garde : garde-toi de faire de Nietzsche ton livre de chevet. Je pris peur et pris longtemps ce conseil au pied de la lettre sans rien comprendre de la manière d'éviter ce péril et encore moins de ce que ce péril pouvait engager. Peut-être même qu'à mon tour, j'en fis le conseil à d'autres amateurs de philosophie. Ce n'est qu'à la lecture de « Qu'est-ce que la philosophie ? » de Deleuze et Guattari que j'eus pu proposer mon interprétation. Les philosophes et les professeurs de philosophie combattaient à la manière d'un enseignant en art interdisant le décoratif ou même le design (fabrication d'objets jolis et utilitaires) à ses élèves et cela bêtement, littéralement comme une bête protégeant son territoire, pour ne pas que sa discipline disparaisse. Deleuze, le concepteur de la déterritorialisation, raconte à plusieurs reprises dans son abécédaire testamentaire – et ce, je crois, en contradiction ou plutôt avec ambiguïté face à son projet disciplinaire réducteur partagé avec mon professeur sacralisant la philosophie m'ayant conseillé le talisman, qu'il imagine au sens d'abord de ce qu'il permet, envisage comme possible, une « lecture non philosophique de la philosophie ». Deleuze fantasme, je crois, une figure d'un paysan – compris chez lui comme sans doute non aguerri à la discipline particulière de la philosophie – lisant Spinoza de manière non philosophique, parce qu'il trouverait ça "beau". Que peut bien signifier ce beau ? Ce goût pour un texte philosophique que l'on n'aborderait pas ? C'est là que réside l'ambiguïté deleuzienne vis-à-vis de sa discipline, qui empêche pour moi l'évidence : je vois, je lis non pas une philosophie, mais des philosophies comme il n'y a pas un art, mais des arts. Car une définition disciplinaire réduite à la technique ou à la gentille approche goodmanienne engage la *kitschisation* ici décrite dans notre jeu de sept familles. Le respect de la catégorisation académique disciplinaire n'a pas été respectée. Tous les idéalistes ne faisaient pas partie de la même famille, et cela préfigurait ce qui me semble être une nécessité à savoir définir de manière fonctionnelle les arts, et ce partage doit pouvoir distinguer des philosophies, des danses, des musiques, etc., doit pouvoir regrouper des expressions artistiques techniquement hétéroclites, en fonction de leur fonction, fonction de quoi les politiques culturelles fondées sur ce qu'offrent les cartes de la *kitschisation* s'en verront transformées.

Qu'est-ce que l'art ?

Le texte « L'art et les arts » de Theodor W. Adorno peut se retrouver, accompagné de trois retranscriptions de conférences, aux éditions Desclée de Brouwer. Dans cette édition, les « textes [sont] réunis, traduits, et présentés par Jean Lauxerois », ce qui constitue conséquemment une compilation non de quatre, mais de cinq textes. Le premier, celui "du mec d'Auxerre" (selon la caricature grossière infligée dans cette thèse aux noms de ses homologues philosophes), est bien une interprétation du travail d'Adorno, une déclaration singulière et non une "simple" présentation. Ainsi, avec Adorno en prétexte et en annonçant tout de même l'origine francfortoise de son inspiration, dans son écrit intitulé « Ornement sur Adorno », Lauxerois affirme : « Or, comme l'écrit Adorno dans cette même "Théorie esthétique", "l'art ne peut être interprété que par la loi de son mouvement, non par des invariants". Cette idée esthétique de l'art a conduit aux mauvais usages du nom de l'art, qui devient une catégorie dont les arts seraient les genres : qui pourraient à leur tour être nommés, classés, et hiérarchisés, comme dans le "Laocoon" de Lessing. Or, non seulement toute classification des arts échoue *in ovo* à établir les fondements clairs de sa typologie, mais elle conduit fatalement à l'impasse la tentative de réunir derechef en une totalité les différents genres artistiques : à cet égard, toute prétendue "synthèse des arts" a toujours été vouée à l'échec [...]. Adorno critique sous le nom de *pseudomorphose* le préjugé qui anime en son fond tout projet de synthèse des arts [...]. Pareille surdité à ce qui est effectivement à l'œuvre dans un art et entre les arts, outre qu'elle condamne une entreprise artistique, la rend politiquement suspecte. Adorno met clairement en relation l'idée esthétique de l'art avec les formes politiques de ses connivences. De la totalité wagnérienne de "l'œuvre d'art totale" (*Gesamtkunstwerk*) au totalitarisme, il n'y a qu'un pas [...]. »¹ Ce traducteur-interprète d'Adorno semble être un juste porte-parole de la réception actuelle de l'esthéticien allemand. Selon Adorno lui-même dans sa fameuse conférence « L'art et les arts » qui, à posteriori, peut être considérée comme synthétique dans son œuvre (il mourra deux ans après) : « Dans l'évolution la plus récente, les frontières entre les genres artistiques fluent les unes dans les autres, ou plus précisément : les lignes de démarcations s'effrangent. »² ; « Sans qu'ils le sachent, les arts s'effrangent peut-être aussi pour abolir cette absence de dénominateur commun à ce qui a cours sous le même

1 Adorno, « L'art et les arts », pp. 13-14.

2 "Au même endroit", p. 43.

nom. »¹ Par l'expression originale de *Verfransung der Künste* (« effrangement de l'art »), Adorno (et surtout sa réappropriation) a conditionné jusqu'à aujourd'hui une grande partie de la théorie des arts. C'est de cet effrangement, de cet effilochage, selon les *verfransing* (« francisation » en néerlandais) du terme allemand constatées dans les années 60, que l'on tire les fils des différentes querelles que l'art contemporain susciterait. À l'époque déjà, Adorno écrivait : « ce processus joue vraisemblablement un rôle considérable dans l'antagonisme entre l'art contemporain le plus avancé et ce qu'on appelle le grand public. »² Le manque de possibilité d'appréhension, de définition de l'art par le Grand Public réveille d'après lui « l'angoisse de défense ». L'effrangement serait alors une mauvaise chose. Mais il ne faut pas comprendre cela chez Adorno avec tant de simplicité car cette angoisse face à l'effrangement trouve son « expression pathogène » dans le national-socialisme, son refus de l'hybride, du dégénéré et son désir de pureté. Avec sans doute moins d'extrémités terrifiantes, le théoricien de la musique qu'est Adorno observe que la question « Est-ce encore de la musique ? », que « cette question petite-bourgeoise ("Est-ce encore ?") » est une chose à laquelle la modernité, l'avant-garde artistique s'oppose nécessairement. Ainsi, dans les constatations esthétiques adorniennes faisant encore aujourd'hui autorité, je lis simultanément le danger de l'indifférenciation qualitative mettant « sur le même pied le kitsch lisse et la grande œuvre »³ et le résultat de l'irrésistible mouvement de l'art passant de la simple conception philosophique unique de l'art à la multiplicité singulière. Ni fait ni à faire, ni bon ni mauvais, l'effrangement est constaté, le tapis tout ébouriffé, sans autre conséquence qu'un suspens insoutenable. Une seule définition pour l'art unifié est, pour Adorno, une indétermination : « cette indétermination passe dans la métaphysique heideggerienne de l'art sous la forme d'une tautologie : l'origine de l'œuvre d'art, dit-il avec emphase, c'est l'art. »⁴ Avec les mots de Lauxerois toujours, Adorno déclare qu'il faut congédier la « logique naïve »⁵ considérant que l'art peut « subsumer » les arts. On ne peut subsumer, on ne peut classer, hiérarchiser en catégories et sous-catégories les arts. Conséquemment (et étrangement sans contradiction avec la définition tautologique d'Heidegger), les théories de l'art n'ont alors eut de cesse que de se poser la question de "Qu'est-ce que l'art ?" à l'échelle de la multiplicité et surtout pour chaque art particulier. Dès lors, chaque art, chaque œuvre d'art autotélique devient l'origine et la fin de l'œuvre elle-même.

De la suspension dans laquelle Adorno aura laissé la théorie esthétique de l'art, les années 70 suivantes auront fait de l'étude des arts – et en particulier des arts plastiques – une discipline universitaire en France. Sans doute pour exister disciplinairement, et donc légitimement, mais à n'en pas douter aussi motivée par

1 "Au même endroit", p. 66.

2 Cette citation et les quatre suivantes sont extraites de Adorno, « L'art et les arts », pp. 46-47.

3 "Au même endroit", p. 40

4 "Au même endroit", p. 64

5 "Au même endroit", p. 65

de sincères positions épistémiques, la poïétique contemporaine fut théorisée. L'esthétique et la philosophie de l'art étudiaient le Beau et la morale dans l'art, la sociologie la réception des produits de l'art exposés (les œuvres, les artistes, les milieux, etc.), l'ethnologie et l'historiographie les mœurs et les coutumes artistiques, restait à l'art universitaire le Faire, la pratique de l'art. C'est par un faire (en grec *poïen*), et même le Faire, que l'on explique l'intérêt de la poïétique. L'on accorde à Paul Valéry la réactualisation d'une version "moins lexicalisée" de la *poïesis* aristotélicienne traduite en poétique, alors qu'à propos de poésies comme celles de Mallarmé, il voulait affirmer l'autonomie tautologique de la création artistique, l'autotélie de l'art institutionnellement désœuvré : « il avait compris de fort bonne heure que le Fait poétique n'est autre que le langage même, et se confond avec lui. »¹ Codirecteur de la revue « Recherche poïétique », René Passeron est la figure historique des théoriciens de la version actuelle de la poïétique. L'on dit² de sa théorie qu'elle est l'étude des conditions créatrices et se situe en cela en amont de la réalisation de l'œuvre. Ce n'est pas l'étude de l'œuvre achevée et exposée qui intéresse la poïétique, ni la sociologie psychologisante de l'artiste ou des publics auxquels elle s'adressera, mais l'étude d'un peu tout cela, avant et pendant le faire artistique. Évidemment, cette théorisation de l'art en tant qu'objet culturel (et donc impactant), mais aussi en tant que pratiqué par des artistes-théoriciens, a eu pour conséquence de forger des pratiques artistiques du même nom. Ainsi, presque paradoxalement, un art poïétique s'en est trouvé exposé et achevé à l'état d'inachevé. Grâce ou à cause de l'art poïétique, l'on peut en tant que spectateur regarder des œuvres qu'il ne faut pas voir comme un résultat, qu'il ne faut donc presque pas regarder, pour finalement comprendre qu'à ce jeu là, un atelier ouvert serait plus intéressant qu'une exposition. Mais d'où vient cet oxymore qu'est la réalisation poïétique ? Le malaise est facilement compréhensible, je crois, lorsqu'on se rend compte qu'il est difficile, voire impossible, de faire quelque chose d'une chose, de s'en servir par exemple comme moyen d'expression si cette chose n'est pas définie. Comment se servir de l'art ou d'un des arts si l'on ne sait pas ce que c'est ? Ainsi l'art poïétique, l'art dominant, en toute logique, s'expose et se théorise comme un Faire expérimental. On remue le schmilblick, ou souffle dedans, on le fait rouler, on le met à l'envers ou on se demande s'il a un endroit, et cela continue tant que l'on n'a pas trouvé ce qu'est le schmilililblick. Lors de sa conférence intitulée « Sans paradigme », face à son refus d'employer des paradigmes ou des normes pour formuler son esthétique, Adorno dit se trouver « dans une situation comparable à celle que décrit un texte rendu célèbre par l'histoire de la philosophie [je n'ai pas trouvé de quel texte célèbre il s'agissait, mais Adorno conclut brillamment :] “[...] toute question se pose au pays du brouillard, se pose donc de fait comme un problème-fantôme, et la seule réponse qui puisse lui

1 D'après Wikipédia et donc le consensus historique liant Paul Valéry et l'émergence moderne de la poïétique.

2 Ou plutôt, l'institut de philosophie de l'académie des sciences et des arts slovènes le dit.

être donnée doit être la critique de la question elle-même.»¹ La poétique le refuserait sans doute, mais je comprends cette discipline comme comparable à celle connue sous le nom d'épistémologie. La poétique serait une sorte d'épistémologie de la pratique artistique, et la dernière citation reportée par Adorno semble pouvoir définir le *risque épistémologisant*. Il va sans dire que l'épistémologie est une pratique cruciale. Encore une fois, comment faire une chose sans s'être demandé ce qu'elle était, et donc comment la faire. Mais en considérant qu'à la question "Qu'est-ce que ?", la réponse n'est pas une définition mais une mise en question du type "Qu'est-ce que ce : qu'est-ce que ?" engageant par ricochet un "Qu'est-ce que ce : qu'est-ce que ce qu'est-ce que ?", l'on atteint l'autotélie ou le risque épistémologisant guettant toute pratique satisfaite ou suspendue à l'effrangement. L'art poétique ne fait pas œuvre mais aime à dire faire œuvre « d'œuvre à faire ». Les sociologues de l'art et de la culture compilés plus tôt, à dominante centriste, verront dans leur expérimentation disciplinaire avant tout un bon moyen de l'étudier en tant que moyen, ou plutôt d'étudier de quels moyens il est question en sociologie de l'art et de la culture. L'épistémologie des sciences naturelles – car c'est surtout là qu'elle est institutionnalisée – pourrait être grossièrement résumée en une étude des manières de faire de la recherche, et ainsi, dans toute discipline l'on peut observer l'étude disciplinaire, "l'auto-réflexion méthodologique", ou autrement dit la non-finalisation de soi-même en tant que moyen autre que l'étude de soi-même. L'hyper-spécialisation réductionniste des disciplines expertes serait alors aussi tautologique que nombre des derniers échelons des classifications. En historiographie, la période contemporaine se nomme évidemment contemporaine, l'espèce biologique suivant *l'homo sapiens* est *l'homo sapiens sapiens* et, de la même manière, je vous ai présenté plus tôt le *mustela putorius putorius* : à la fin autotélique, à la fin sans fin, on devient redondant, au carré. Sur le territoire d'une ville nommée Mondelange, j'ai eu l'occasion d'implanter une sculpture. La communauté de communes commanditaire a eu comme idée celle que j'essaye de décrire comme moderne, comme à la mode du temps, lorsqu'elle désigna le cartel accompagnant la sculpture. En plus des noms et d'un petit texte, le panneau indicatif exposé dans le même espace que la production artistique fut affublé d'une image, et quoi de plus évident que d'y placer tout simplement l'image même de la réalisation exposée ? Au carré, l'on peut y voir deux fois l'image de l'œuvre : la sculpture et sa photographie. Pour les créations 2014 des espaces verts de la ville "strasbourgeoise" d'Illkirch-Graffenstaden, les jardiniers de la commune ont fait œuvre poétique ou épistémologisante eux-aussi – tout comme d'ailleurs à Nancy en juin 2015. Les bosquets paysagers disséminés çà et là, de rond-point en terre-plein, exposaient évidemment des compositions végétales que le thème de l'année n'aura pas fait accompagner de symboles saisonniers, comme souvent (abeilles du printemps ou potirons d'automne par exemple), mais les outils même du jardinage.

1 Adorno, « L'art et les arts », p. 26.

Les jardiniers ont mis en scène le fait de faire jardinage. Ce sont donc des fourches, des râteaux, des binettes, des monticules de terre et autres pots de fleurs en cours de préparation qui rythmaient ces compositions florales. Voilà qui semble être une idée à notre époque. À notre époque toujours, par défiance du pouvoir des mots peut-être, par simplicité revendiquée sans doute, les artistes de "variété musicale" peuvent, au moins une fois dans leur carrière, sortir dans les bacs un album éponyme, à savoir titré de leur propre nom ou prénom. Vous en avez déjà rencontré, c'est sûr, et le milieu artistique parisien, en plus d'en être truffé, en abrite l'un des plus connus : le 104. Il est à la mode d'aujourd'hui de nommer son restaurant, son centre d'art ou tout autre lieu, du numéro de rue que porte son immeuble. Pour plus de complexité, il est conseillé d'écrire le nombre en toutes lettres. L'art conceptuel américain des années 70 a fait, je crois, œuvre épistémologisante en essayant d'analyser la production artistique sans autre finalité. Lawrence Weiner, dont je vous ai déjà parlé, inscrivait alors dans une typographie soi-disant neutre les composés matériologiques de la sculpture à faire. C'est grâce, ou toujours à cause de ce "*modus operandi*", passionné justement de processus, que sur la plus "stylée" (mais paradoxalement sans style) des tasses à café, l'on peut lire "tasse à café". L'approche épistémologisante qu'a définie Adorno semblant des plus intelligentes, des plus pertinentes, mais surtout des plus sceptiques (ou au moins des plus prudentes), a peut-être été mise en image par le dessinateur Maurits Cornelis Escher dans un dessin lithographié intitulé « Drawing hands » (« Mains dessinant ») : l'autonomie autotélique de toute discipline est la main qui dessine la main dessinant la main. Dans le monde branché sur ce mode actuel, l'on développe les nouvelles technologies. Souvent numériques, elles prennent par exemple la forme d'imprimantes 3D permettant la fabrication d'objets palpables depuis la modélisation informatique en évitant de passer par la production industrielle. Il est amusant, mais surtout métaphorique bien sûr, de remarquer que la première des fonctionnalités – à n'en pas douter potentiellement intelligente – de ces imprimantes est de pouvoir s'auto-répliquer : l'imprimante peut imprimer une imprimante. À priori, cette affirmation est souvent techniquement inexacte, mais elle est pourtant un des arguments d'intérêt énoncé par ses concepteurs. Je peine particulièrement lorsque je vois des vidéos présentant ces imprimantes ou des sites internet proposant leur mise en service collaborative et que, lorsqu'elles ne s'impriment pas elles-mêmes, elles impriment par exemple de superbes accroches serviettes pour essuie-mains de salle de bain. Toujours seulement métaphoriquement, je vois la pauvreté imaginative de ces mises en service comme les symptômes du règne poïétique où le mot création est devenu synonyme de création de moyens pour eux-mêmes. Je vois dans ces différents exemples un manque d'imagination, à savoir un manque de volonté d'imagination, de volonté de mise en image. Avec le risque épistémologisant réalisé, les œuvres sont à faire et il n'y a donc aucune réalisation d'image, c'est-à-dire aucune

représentation, aucune construction d'image finalisée évoquant autre chose qu'elle-même. Dans ce mode, ceci est toujours une pipe¹ car c'est le règne de la présentation ou, plus sûrement, dans une sorte de 1^o1/2², une présentation de la présentation. Adorno écrivait que les lignes de démarcation s'effrangeaient. L'épistémologie non-finalisée, la méthodologie pour elle-même et la poïétique auront conduit les disciplines à vouloir être interdisciplinaires, conciliant du même coup l'absolue nécessité de se définir et l'intelligence supérieure consistant à ne jamais se définir. Effrangées, les lignes sont devenues les interlignes elles-mêmes et l'interdisciplinarité, non pas la combinaison de plusieurs disciplines, mais de vagues flottements entre elles.

Étrangement, toujours dans « L'art et les arts », dans sa contestation de la classification des arts proposée par l'écrivain Rudolph Borchardt, Adorno annonce selon moi la sortie de l'impasse de l'effrangement : « L'opposition borchardtienne entre l'art plastique comme *technè* et la poésie n'est pas pertinente, car le médium de l'art plastique est aussi ce dont Borchardt voudrait l'éloigner : il est langue [...]. »³ [Au passage, l'on comprend encore qu'en bon littérateur, ce Borchardt conteste le statut de langue à ce qui ne prend pas la forme d'un discours verbalisé.] Je partage la contestation adornienne : les arts plastiques nomment des techniques effectivement diverses d'agencements matériologiques à des fins artistiques, mais ce qui subsume – pour coller au texte – tous ces arts plastiques, comme toutes les poésies ou toutes les musiques, c'est bien le fait d'être une langue, à savoir une organisation intelligible à des fins expressives ; avec une langue on parle afin de dire quelque chose. Je considère donc que les techniques artistiques sont des moyens et que l'art peut les nommer toutes, tout en étant lui-même un langage, un moyen d'expression. Si je regrette le manque d'imagination, le manque de prise de position par trop grande prudence ou trop grande intelligence, voire sagesse, je me dois de proposer une image. L'art qu'Adorno a vu décrit comme unique par les philosophes non modernes était, pour la philosophie préemptrice, un tapis rouge unique, un rouleau monochrome avec lequel elle pouvait s'élever, monter les marches. L'observation constatatrice adornienne est que ce tapis s'est effrangé. Je propose alors, plutôt que de se contenter des haillons, de commencer par brosser le portrait de ces effrangements. Et, puisque les arts expriment des choses, l'on peut à n'en pas douter regrouper les franges et les tresser en fonction des fonctions de ces langages. Dès lors, j'essayerai de tisser un nouveau tapis dessinant de nouveaux motifs, ou plutôt dessinant les motifs, les raisons de mise en mouvement, que je parviens à distinguer, que je vois à l'œuvre dans les créations artistiques actuelles, malgré le brouillard.

1 Ce mode de présentation affirme l'exposition didactique de l'incontournable image proposée par René Magritte, « La trahison des images », mieux connue par les mots qui y sont dessinés : "ceci n'est pas une pipe".

2 Le concept de 1^o1/2 sera défini dans le chapitre « L'art de prendre ses distances », puis sera l'objet du chapitre « Physiognomonie sociale ».

3 Adorno, « L'art et les arts », p. 62.

2. 2. 1.

Il y a art quand on sait qu'est-ce que !

Le terme émeraude peut désigner l'une des quatre pierres dites traditionnellement "précieuses". Provenant du latin *smaragdus*, dérivé phonique possible de *zamarat*, qui, en perse, signifie « cœur de pierre », le mot émeraude évoque bien plus des propriétés allégoriques que physiques. Alors que le rubis et le saphir trouvent leur nom dans leur couleur – *rubeus*, « rouge » ; *sappheiros*, « la pierre de couleur bleue » – et que le diamant le trouve dans sa dureté – *adamas*, « dur comme fer » ; cette pierre définit d'ailleurs la dureté maximale (10) sur l'échelle de Mohs –, l'émeraude puise dans une histoire légendaire pour être dénommée. Néanmoins la gemme (la pierre d'ornement), le minéral (du groupe des silicates) ainsi que la couleur, tous trois nommés émeraude sont dits "vert", "de couleur verte" ou "d'une nuance de vert". Afin d'alimenter le débat épistémologisant à propos du scepticisme humien et pour éprouver la certitude de l'incertitude que l'induction offrirait à l'esprit humain, on fait parfois appel à un paradoxe, un de ceux dont la logique analytique a le secret, dit de Goodman. Nelson Goodman énonce, pour "sceptiser" logiquement l'induction empirique, que : si l'observation des émeraudes comme vertes induit la proposition que toutes les émeraudes sont vertes, elle doit, par non-falsification, induire que toutes les émeraudes sont vleues. Si j'observe comme verte une émeraude, je l'observe autant comme vleue (verte/bleue), à savoir « verte jusqu'à une certaine date t et bleue ensuite » [et non verte-bleue sous-entendu comme ayant plusieurs nuances]. Le « paradoxe de Goodman » consiste à affirmer comme paradoxal que l'on soit si prompt à affirmer que les émeraudes sont vertes mais que l'on refuse qu'elles soient vleues ou bertes (« *grue* » ou « *bleen* » en version originale). La connaissance scientifique actuelle nomme silicates d'aluminium et de béryllium les composés principaux du minéral appelé émeraude. Ce sont les traces de composés appelés chrome, vanadium et fer qui donnent à cette émeraude sa teinte verte, ou plutôt sa teinte. Car en effet, même si l'on admet que verte est la couleur de l'émeraude, la minéralogie admet normalement aujourd'hui qu'elle est légèrement dichroïque : à lumière identique – et d'ailleurs blanche ou solaire si l'on veut identifier ces couleurs comme suit –, si l'on observe une émeraude sous des angles différents, elle se révélera tantôt jaune, tantôt verte pour certaines et tantôt bleue, tantôt verte pour les autres. Évidemment, il faut imaginer un jaune émeraude à savoir une nuance de jaune de ce fameux vert émeraude ; il n'est pas question d'y voir un jaune citron, un jaune brésilien ou un jaune soleil. L'on comprend aisément que la dénomination chromatique à l'aide du cercle du même nom, composé seulement des couleurs primaires et secondaires, offre un vocabulaire très restreint engageant forcément réduction et confusion. Dommage pour le paradoxe de Goodman sans doute, les diamants peuvent être colorés, les saphirs verts et les émeraudes justement vertes-

bleues. Pourtant, pour pouvoir parler, il faut distinguer les choses afin de construire un dialogue, ce qui nécessite de faire acte nominaliste. Un rubis et un saphir peuvent être des pierres chimiquement nommées de la même manière, mais celle que la normalisation verra plus ou moins comme rouge sera nommée rubis. De la même façon, le mot émeraude renvoie aujourd'hui normalement à du vert, d'où l'appellation "vert émeraude" désignant des nuances de vert chez de nombreux fabricants dans les index de couleurs pour pigments, peintures et autres encres d'imprimerie. Ce qui est pour ainsi dire vbleu, compris comme vert et bleu, est nommé turquoise. La couleur turquoise désigne une nuance de bleu tirant sur le vert et normalement pas l'inverse, ce qui est pour le moins difficilement discernable. En peinture toujours, avec de l'oxyde de cobalt, l'on obtient un bleu turquoise, mais avec du titanate de cobalt, l'on dit obtenir un vert turquoise. Le nom de cette couleur vient du fait que les européens l'ayant nommée ainsi la découvrirent conceptuellement (la nommèrent) à partir d'une pierre, d'une gemme encore, par l'intermédiaire géographique de la Turquie. Vous l'aurez compris, par ricochet, une composition minérale particulière fut nommée de la même manière. En joaillerie, il existe des turquoises bleues, des turquoises vertes mais aussi des turquénites ou fausses turquoises qu'il ne faudrait pas confondre avec la variscite de même couleur mais de provenance différente et renvoyant le plus souvent à une cristallographie non identique. Cette dernière a tout de même comme petit nom varisque. La chose est littéralement du b.a.-ba : comme la formation de cette expression didactique, elle n'est rien d'autre qu'une question de construction et donc de choix linguistique. Pour des raisons de distinctions taxinomiques, minéralogiques, de commercialisation ou encore esthétiques – la liste serait infinie –, liées à des histoires ou à des géographies par exemple, les langues nomment des couleurs et attribuent souvent des couleurs caricaturales à des objets regroupés sous un même nom. Nelson Goodman est l'auteur de cette définition interrogative faisant loi aujourd'hui par *kitschisation* en art : « Quand y a-t-il art ? » Contrairement, je crois, à ce que Goodman a "fait comme monde" avec son "vbleu" comme avec son "Quand ?", la pensée analytique qu'il représente engage une chose que l'on nomme relativisme, semblant souverain en art, c'est sûr, mais ailleurs sans doute également. Pourtant, le relativisme dont Goodman fait preuve dans son paradoxe est étrangement *réaliste* et non réaliste. Celui que l'on dit nominaliste ne nous dit, bizarrement, paradoxalement, pas que jusqu'à un moment "t" qui pourrait advenir n'importe quand, la communauté humaine pourrait décider de changer d'appellation, de changer de mot pour nommer bleu ce qu'elle nommait vert. Même dans son fameux cadre formel réduit où l'on considérerait l'humanité comme unilingue et capable d'accord instantané, ce n'est pas ce que Goodman propose, car sinon, il ne serait pas question de vbleu, c'est-à-dire de transmutation du réel. Dans une conception effectivement nominaliste et dans ce cadre formel goodmanien, ce qui est nommé vert pourrait tout aussi bien être nommé orange, ploc ou pluc ; tout

aussi bien car cela n'est que choix de mots, de sonorités, et ainsi, les raisons de construction nominale seraient (et devraient être) seulement le fruit d'une sélection culturelle dominante et la réalité en serait évidemment transfigurée. Pour Goodman, il est bien question – et cela est admis – de transmutation du réel, à savoir de l'observation empirique, et même naturelle, d'un changement de nature de l'objet : le changement de sa couleur. C'est cela que son induction sceptique nomme vleu. Dans son monde où le réel est, il est logique, fatal, de considérer que, par l'observation, on ne peut prédire ce qu'il adviendra du réel. La logique analytique de Goodman est nécessaire : il ne peut en être autrement, ou même plutôt, cela ne peut pas ne pas être incertain. Son relativisme n'est pas relatif au sens du constructivisme nominaliste car dans sa conception du monde, l'on ne peut décider, fonction d'une observation interprétative d'un changement chromatique ou non, que le nom pour désigner la qualité d'une chose soit transfigurée. Goodman ne parle pas de transfiguration, de représentation intentionnelle, mais de transmutation, de génétique naturelle. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que ce paradoxe analytique intéresse spécialement ceux qui se nomment physiciens, c'est-à-dire ceux occupés à inventorier la *phúsis*, la nature. En dehors de la réappropriation actuelle "à la mode" (moderne ou post-moderne ?) de l'esthétique analytique goodmanienne, cette *réelisation* semble "relativement" bien assumée par les spécialistes de la question la confirmant par l'usage de termes tels que cognitivisme pour la qualifier.

Alexandre Declos, travaillant sur la métaphysique de Nelson Goodman, interprète l'œuvre de ce dernier comme motivée par l'« insatisfaction à l'égard de la tradition philosophique qui défend que l'art serait une question de goût et d'intuition, de sentiment, d'interprétation, et qui par conséquent rejette l'art hors du domaine de la connaissance rationnelle et objective »¹. Les philosophes analytiques post-goodmaniens tout comme les journalistes et historiens de la philosophie aux prétentions neutres et objectives disent de cette esthétique qu'elle prétend à l'objectivité défaite de l'affection par le biais d'une lecture *réaliste* et cognitive. Je nomme ici le réalisme institutionnel *réalisme* et, une fois cette transformation faite, je peux affirmer que, normalement, habituellement, les partisans du cognitivisme se disent *réalistes*. Nelson Goodman, dans « Manières de faire des mondes », transpose bien le vieux "Qu'est-ce que l'art ?" que les "analystes" jugent kallistique et métaphysique, à l'institutionnel "Quand y a-t-il art ?", c'est-à-dire que l'esthéticien, avec d'ailleurs Arthur Danto, ne nous dit pas que pour comprendre ce qu'est l'art, il faut également prendre en compte le contexte, les lieux, les moments et les milieux sociaux où s'expose l'art : le "Quand ?" n'est pas un des critères du "Qu'est-ce que ?", il le remplace. Et peut-être même que chez Goodman en particulier, cela ne se produit pas après la fin de l'art mais vaut pour sa théorie générale des symboles, pour tous les langages de l'art. En

1 Declos, « La philosophie de Nelson Goodman », 2015, article non-publié mais disponible sur le site interne Academia.

tant que philosophe analytique, il réduit logiquement la définition de l'art à son irréductible, et ce qui reste pour le définir, c'est cette question du "Quand ?". Il ne signifie donc pas seulement que, dans sa théorie, la "compréhension" de l'art est surdéterminée par le "contexte", ou par le "contexte artistique général", mais aussi qu'il serait insensé, car illogique, de se poser cette question du "Qu'est-ce que ?" autrement ; « la littérature esthétique est encombrée de tentatives désespérées pour répondre à la question "Qu'est-ce que l'art ?" »¹. L'analyse est réductionniste et réduit ontologiquement – paradoxalement – à la nécessité de l'indéfinition de l'art, ou à sa définition par la seule institutionnalisation sociale déterminée. Comme la loi logique du vœu qui doit nécessairement être aussi vraie que le vert, nécessairement, le nominalisme constructiviste est révoqué par Goodman, et l'on ne peut décider que art nommera une ou plusieurs choses définissables autrement que par la seule institution. Bien évidemment, la théorie goodmanienne est loin d'être illogique. Le problème réside plutôt dans le fait que, sans doute par inintérêt singulier, Goodman arrêta ici l'analyse. La loi du "Quand ?", que l'on pourrait nommer la loi de Goodman, est utilisée aujourd'hui dans une traduction sans doute grotesque, celle du bon homme, ou plutôt du bon gars. Ce que l'on a gardé de "Quand y a-t-il art ?", c'est cette définition relativiste tolérante du *good man* disant qu'il y a art quand tu veux, c'est-à-dire quand tu as décidé de faire art et de te dire artiste, et ce, avec ce que tu veux, tant que tu le fais au bon endroit, c'est-à-dire dans le lieu, avec le regard et la collaboration d'un milieu institutionnalisé comme artistique. En 2005, le philosophe Marc Jimenez, dans son avant-propos à « La querelle de l'art contemporain », interprétait le poids actuel de cette esthétique goodmanienne : « Il n'est plus question de faire référence à une essence universelle et intemporelle de l'art. À la question « Qu'est-ce que l'art ? » – devenue aujourd'hui non pertinente –, le philosophe américain Nelson Goodman, dès les années 70, avait substitué cette autre interrogation : « Quand y a-t-il art ? » Il s'agissait ainsi de chercher les facteurs qui permettent à un objet quelconque d'être perçu, ou de « fonctionner », comme œuvre d'art. »² ; « Il est indéniable que ces conceptions rendent compte assez justement du mode de fonctionnement de l'art contemporain. [...] [la philosophie analytique] considère que l'art assume essentiellement une fonction de connaissance, expression d'un monde qu'il contribue à construire – à « faire », selon l'expression de Nelson Goodman – indépendamment des jugements de valeur, des émotions, des évaluations critiques qu'il peut susciter. Cette position, qui tend purement et simplement à priver la réflexion sur l'art de sa dimension critique et appréciative, autrement dit à la neutraliser, est également partagée, sous des formes diverses, par nombre de théoriciens français. »³ ; « L'esthétique [...] ne serait plus qu'une branche de l'anthropologie, à vocation essentiellement descriptive et analytique. [...] Ce

1 Goodman, « Manières de faire des mondes », pp. 87-105.

2 Jimenez, « La querelle de l'art contemporain », p. 32.

3 "Au même endroit", pp. 33-34.

relativisme convient parfaitement au pluralisme culturel qui caractérise, de nos jours, la société occidentale, réputée démocratique et libérale. »¹ La citation de Jimenez est longue, et elle aurait pu l'être encore plus. Néanmoins, je crois qu'il ne faut pas s'y tromper, cette critique de la vacuité analytique comme simple description est assez peu répandue. D'après ce même esthéticien toujours, là où règne ce relativisme : « d'autres adoptent une position résolument subjectiviste, manière de revenir au fameux adage sur les goûts et les couleurs ! »² Mais justement, je crois que ce retour à l'essentialisme culinaire subjectiviste est ce que permet la définition du bon gars.

"Quand y a-t-il art ?", c'est la Volkswagen de l'esthétique, littéralement la voiture du peuple amateur d'art. « Le plus difficile, c'est de choisir. » En décembre 2013, à l'occasion d'une offre promotionnelle incroyable, la marque du concessionnaire automobile m'a offert, probablement sans le savoir, une référence humoristique à Nelson Goodman et une illustration de la définition actuelle de l'art. Dans une des publicités TV de cette campagne au slogan affirmant la difficulté supérieure que constitue le choix, le personnage acheteur, loin d'être euphorique, peut-être même quelque peu apathique, affirme avoir trouvé, choisi, en annonçant « golfinelle » puis « tourolf » comme modèles de voiture l'intéressant. Ces deux noms sont chacun des contractions de modèles existant de la marque. Le plus difficile, c'est de choisir, et justement, il n'a pas choisi ; il veut tout puisque tout en vaut évidemment la peine, tout est attirant dans cette gamme commerciale. Goodman n'était déjà pas très loin, mais lorsque le gentil concessionnaire interroge le client indécis sur la couleur, sans tergiverser, celui-ci répond : « blouge... c'est bien blouge ». Il est bien question de Goodman *kitschisé*, de la définition du bon gars, et donc non pas d'une transmutation du bleu au rouge, ni de violet, mais bien de blouge, du bleu et du rouge ; c'est à vous de voir, c'est comme ça vous arrange : c'est quand vous voulez ! Avec "Quand y a-t-il art ?" en slogan, définir l'art est régi par une aboulie. Puisque évidemment, dans cette thèse, vous le savez, la psychanalyse et le psychologisant pathologique n'ont que faible crédit, l'aboulie ne doit pas être prise au sens médical, psychiatrique ou neurologique du terme, mais au sens de l'incapacité à la volonté d'action, de choix, de décision. Une aboulie paradoxalement volontaire, ou littéralement consciente, consciente de tous les intérêts et avantages qu'offrent l'indécision définitionnelle de l'art : définir l'art est une histoire de concessionnaire. Étrangement, l'on appelle concessionnaire un vendeur de voitures, et pour définir l'art, comme face à un vendeur de tapis, l'on négocie, l'on concède collectivement pour consensuellement arriver à ce paradoxe : la réduction analytique est une masse indéfinie et non pas une épuration. "Quand y a-t-il art ?", ou plutôt "Qu'est-ce que l'art ?", réponse : quand – quand les institutions et le monde social l'auront décidé – : c'est une définition aboulique. Plus transparent pour notre langage contemporain, l'avolition – toujours non

1 "Au même endroit", p. 34.

2 "Au même endroit", p. 34.

pathologique – aurait pu qualifier ce laisser-aller à l'indistinction, cette concession définitionnelle. Mais l'aboulie, d'*aboulia* en grec, renvoie à une combinaison de deux termes qui me semblent signifiants ici pour mieux comprendre le mécanisme. L'on traduit normalement *aboulia* par « irréflexion » et « imprudence ». Le "Quand y a-t-il art ?", l'esthétique analytique et les approches censées mais non sensées, font preuve de réflexion à n'en pas douter et la tautologie "auto-réflexion" serait "voire même" de mise. Le problème est bien là, l'épistémologisant est redondant. L'absence de prudence, définissant linguistiquement l'aboulie, est peut-être compréhensible depuis l'étymologie de prudence, *prudentia*, signifiant « prévision ». Ce *prudentia* renverrait à une idée de la sagesse que je lis comme différente de l'usage actuelle, et de sagesse, et de la frileuse prudence. Cette prudence particulière faisant défaut à l'aboulie est celle permettant la projection, la prévision au sens de l'engagement imaginaire dans un avenir à construire, et ce suite à une réflexion, une réflexion sortant du vase clos et motivé par une volonté. Si certains peuvent faire revivre l'adage des goûts et des couleurs là où il faut de tout pour faire un monde, c'est bien grâce au bon gars. La définition du bon gars, nivelant qualitativement en déclarant tout simplement vouloir sortir des jugements de valeur, n'a pas pu longtemps cacher que cela engageait le fait que toute argumentation sélective n'était plus nécessaire. Les amateurs d'art réactifs, récalcitrants ou réactionnaires, face à la merde de l'art contemporain, n'en trouvèrent que plus de légitimité à déclarer qu'une définition sociologique de l'art qui voudrait intelligemment comprendre le "Quand ?" était à placer du côté de la fosse des sceptiques. La définition *kitschisée* du bon gars cristallise les énervements face à l'art contemporain qui ne serait qu'un milieu de cooptation. Mais puisque la définition goodmanienne élue par l'histoire culturelle ne semble pas, dans sa version réduite à une seule proposition, exclure quelque forme d'art que ce soit, pourvu qu'un milieu artistique l'adobe, c'est l'aboulie du bon gars qui, je crois, exacerbe le retour au goût inintelligible car intime. En cela Goodman exacerbe les réactions artistiques : il énerve et il permet, rendant acceptable toute qualification de toutes choses comme toute disqualification de ces mêmes choses et ce à l'intérieur d'un même modèle.

Sur quatre pages A4+, densément imbriqués en petits cadres et vignettes, de courts textes et une iconographie hétéroclite, allant d'un tableau de Turner jusqu'à la photo d'un péruvien soufflant dans une flûte de pan, en passant par de nombreux détails d'œuvres de Léonard de Vinci, un certain Alexandre Barbéra Ivanoff « expose l'essentialisme artistique »¹ ; « le définir pour la première fois avec clarté lui insufflera un nouvel élan ». Suivant des principes caricaturaux de mise en page journalistique, comparable je crois à celle d'un journal scolaire ayant pour but de familiariser les élèves à l'écriture informative, le manifeste de l'essentialisme artistique présente des tailles de police, des encadrements et des fonds colorés

1 Prenant la forme d'un dépliant que j'ai eu l'occasion de récupérer, le texte-manifeste d'Alexandre Barbéra Ivanoff est également disponible avec la même mise en page sur son site internet personnel.

différents, afin sans doute de hiérarchiser les arguments. Au centre de la première page, rédigée à l'aide de caractères presque aussi grands que le titre, l'on peut lire l'information principale : « L'art essentialiste s'adresse au cœur de l'homme. » Titrée « comparaison essentialiste », une planche d'anatomie dite technique, attribuée à un certain Dr. Paul Richer, est "comparée" à un détail d'un dessin de Léonard de Vinci représentant lui aussi l'anatomie d'un bras droit humain. L'argumentation d'Ivanoff tient à l'emphase et au vocabulaire qu'il utilise pour déclarer, face au « juste, indéfectible, propre et même admirable[...] » dessin technique, que, « chez Vinci, la magie opère. Nous sommes bouleversés aux larmes par la profondeur des sentiments et la divine beauté. » Vous l'aurez compris, l'essentialisme artistique est une sorte de contre-rationalisation de l'expérience artistique voulant croire à la mystique des affections : « L'amour est le moteur principal de l'art essentialiste. » ; « L'œuvre essentialiste, tel un axiome, s'adresse d'abord au cœur et à l'intuition des gens, non à l'intellect. » ; etc. À la magie, à l'amour et à l'éternité mystique, s'ajoute le « subjectif ». En dernière page, dans l'encart « Ils ne sont pas essentialistes », c'est le manque de subjectivité qui est reproché aux « arts traditionnels et ancestraux » (trop codés telle l'estampe japonaise ou la peinture iconique moyenâgeuse), à l'« art pompier » (académique et donc impersonnel) ou encore l'« Op'Art » et au « Pop art » (industriels, répétitifs et donc machinaux). En cela, l'essentialisme artistique semble bien être une réaction au "Quand y a-t-il art ?" du bon gars (et non de Goodman puisque ce dernier l'essentialise aussi) qui aurait conduit à la dé-subjectivation par volonté d'objectivation. Alexandre Barbéra Ivanoff dit donc presque au mot près "n'importe quoi". Il peut bien dire ce qu'il veut, sa définition est subjective et peut dès lors se prémunir de n'importe quelle critique en déclarant les « Paradoxes Essentialistes » : « L'art essentialiste est à la fois : équilibré et dynamique, ponctuel et universel, sensible et technique, objectif [et ce sans autre argument ou affirmation d'incompatibilité d'avec ses autres déclarations] et subjectif, individuel et ouvert, temporel et atemporel. » À l'intérieur du dépliant, l'on découvre les « sources de l'art essentialiste », de Jacques Brel au Christ, en passant par Ray Charles et Rembrandt. Cet art est essentiellement "du grand n'importe quoi" et se réclame de ce qu'il veut bien, même si – et c'est sans doute amusant – lorsque l'on remarque que le « *visual art* » dont parle Goodman dans « Langages de l'art » est presque exclusivement lié à des œuvres appelées peintures, l'art essentialiste d'Ivanoff produit, à deux exceptions près (Laurana et Rodin), de « l'Art pictural ». Grottesque au possible, cette réaction au relativisme de bon gars s'expose comme l'œuvre d'un méchant réactionnaire appartenant à cette grande famille idéologique superficielle que l'on pourrait nommer "nazisme transhistorique" lorsque l'on voit qu'il se réapproprie ce qu'il est commun d'appeler les grands maîtres de la peinture (Vermeer, Velázquez, Titien, Renoir, Goya, Van Gogh, Chardin, Degas, etc.) pour les lier tous, qu'ils le veuillent ou non, à son spiritualisme chrétien (des morceaux

de versets de la Bible sont cités dans le manifeste comme source d'inspiration), et surtout lorsque, face à son art et ses désirs de maîtrise technique de ce que je suis obligé d'appeler le dessin académique normal (même s'il veut croire que cette justesse anatomique mélangée à une douceur sensible ne serait justement en rien académique), il oppose tout ce qu'une exposition d'art dit dégénéré choisirait si elle devait grotesquement se tenir à nouveau. L'essentialisme artistique refuse l'abstraction car elle n'est pas figurative, ce qui nous prive de « son harmonie essentielle » ; le dadaïsme et l'art conceptuel sont rejetés, tout comme le surréalisme, pour leur refus de la beauté et de l'amour, préférant l'intellect ; enfin, l'art brut et l'art naïf (sans plus de définition, comme pour les autres d'ailleurs) sont refusés pour leur absence de technique manquant aussi bien de profondeur en perspective qu'en psychologie. Cela devient d'autant plus risible et lourdement attendu lorsqu'on se rend compte des productions picturales d'Alexandre Barbéra Ivanoff, renforçant son image de représentant sympathique et peut-être inconscient du "nazisme transhistorique", et lorsqu'on imagine que les expositions d'art essentialiste ne regrouperont jamais ceux qu'ils voient dans toute l'histoire de l'art, mais seulement ses peintures, qu'il effectue par exemple « avec bonheur [sous forme de] fresques et décors originaux, notamment au palais du roi Mohammed VI à Marrakech ». « Ses expositions, rares, attirent des amateurs d'Art de caractère. » Car du palais du roi Mohammed VI à la galerie sud du parlement européen de Strasbourg, l'hurluberlu d'essentialisme artistique Ivanoff s'expose, ou plutôt même est exposé. Ce que je suis contraint, par faiblesse d'observation et ironisme (feinte d'ignorance), d'appeler son "post-art pompier-naïf", est un art selon la définition du bon gars. Un milieu auto-proclamé artistique fait de maîtres, d'écoles, d'ateliers, de galeristes et, à n'en pas douter, de conservateurs en tous genres, mis en relation avec cet auto-proclamé artiste s'exposant dans des lieux institutionnellement considérés comme d'exposition artistique pourrait nous faire dire que Ivanoff fait de l'art, puisqu'au critère du "Quand ?", il répond positivement. « M. Jean-Marie Le Pen, député non inscrit au Parlement européen [mais inscrit tout de même malgré l'ambiguïté de cette phrase], a le plaisir de vous inviter au vernissage de l'exposition d'art contemporain d'Alexandre Barbéra Ivanoff. » C'est un autre dépliant, cette fois produit par le parlement européen, qui présente cela, et en tant que tel, il est traduit en plusieurs langues, ici quatre. Même en anglais, il est question de « *contemporary art* » tout comme en espagnol d'« *arte contemporáneo* ». En allemand par contre, par ironisme "nazi transhistorique" peut-être, « Herr Jean-Marie Le Pen » présente une « *Kunstaussstellung* », comprenez une « exposition d'art », tout simplement, essentiellement. Convoquer ici le personnage guignolesque de Jean-Marie Le Pen pour cette exposition datant de juin 2010 est une énorme tarte à la crème, à la manière des poncifs que le peintre Ivanoff (soi-disant anti-symboliste, mais peignant, entre autres, le portrait de Jean-Marie Le Pen en corsaire voyageur

magnifié, entouré de symboles presque *pictogrammiques* dans leur fonctionnement sémiotique, ou encore Bruno Goldmisch en samouraï sans doute contre la paix puisque entouré de deux colombes chutant) use sans cesse, bien qu'ici le poncif soit volontaire. Poncif sans aucun doute, il n'empêche (ou peut-être même cela le renforce), l'adoubement par ce que le langage actuel appelle le politique, le milieu politique légal en prise avec la politique culturelle officielle, renforce de beaucoup la légitimité de l'essentialisme artistique selon les critères du bon gars. L'analyse post-goodmanienne est liée à la dislocation, à l'effrangement de l'art, et l'essentialisme artistique ne peut être, par essence, qu'une des résistances à cette domination du fragmentaire indéfini. Faisant pour une fois preuve d'une forme de cohérence, Ivanoff argumente sa définition en choisissant de transfigurer l'histoire de l'art. Sa nouvelle historiographie est transhistorique car il veut voir son essentialisme comme, par nature, « existant depuis toujours ». Le point le plus problématique pour moi, l'un des sept qu'il appelle « points forts de l'art essentialiste », est celui noté 4 : « L'artiste essentialiste utilise la technique comme un moyen de s'exprimer, non comme une fin en soi. » Je vous parle depuis de nombreuses pages déjà de l'importance que je projette à définir fonctionnellement l'art et les arts. Les lecteurs de Goodman disent la même chose de l'esthétique analytique : grâce à elle, les choses "marchent", fonctionnent. Le fonctionnalisme analytique n'a pourtant rien à voir avec mes définitions fonctionnelles expressives et politiques si l'on comprend leur cognitivisme naturalisant. Et voilà qu'Ivanoff, de façon très nébuleuse, définit en partie l'art comme fonctionnel, pire, comme ayant une fonction d'expression. Mais j'espère l'avoir donné à comprendre, l'histoire d'Ivanoff est un long fleuve tranquille où de cordiales passions artistiques naissent naturellement, et où, en laissant aller nos cœurs, nous les reconnaitrons, ce qui me permet volontairement de le rapprocher de l'histoire goodmanienne qui, objective et cognitive, confond chimiquement progressions sociales et naturelles.

De mon côté, pour comprendre l'essentialisme artistique, ou l'esthétique analytique, j'ai besoin de construire l'histoire, d'historiographier. C'est pour cela que je dois faire ce crochet. Construit sur la racine grecque *epistané* signifiant « se tenir au-dessus de », l'épistémologie – l'étude de la ou des connaissances, ou encore de la ou des sciences (selon ses choix épistémologiques) – est une chose que je pratique beaucoup dans ce texte, notamment à présent, lorsque j'écris en dialogue direct avec le lecteur, mais qui, nous l'avons déjà vu, peut engager l'épistémologisant que je nomme le risque épistémologisant, autrement dit l'autotélie, la redondance, la non-finalisation exotique. Alors, par un jeu de mots idiot (que vous comprendrez dans quelques lignes), je dois réaffirmer l'anti-épistémologisant, et même l'anti-épistémologie de mon épistémologie en action, notamment dans l'historiographie à venir. L'historiographie est une écriture de l'histoire, comme son nom l'indique, et nécessite un regard sur elle-même, non pas sur l'histoire au sens de vérité historique, sur les fameux faits, comme le fait peut-

être une certaine histoire, mais sur l'histoire au sens disciplinaire ; l'historiographie regarde finalement l'historiographie pour la relire plus que la lire. Lecture, regard, il est donc bien question de lentille qu'il faut polir fonction de sa position. L'anti-épistémologie a besoin de lentilles particulières car je ne veux pas regarder le monde depuis le dessus, comme le divin essentialisme artistique (qui le fait peut-être depuis le dessous, le dessous les cieux idéaux post-platoniciens mais cela ne change rien quant à la distance et donc au type de polissage) ou la « théorie générale des symboles » de Goodman transhistorioculturelle. Ce jeu de mots, bien que symbolique, a cela d'idiot que l'anti, proprement, est aussi révolutionnaire qu'un regard d'en-bas vers le haut, face à celui d'en-haut vers le bas. L'anti est une stricte opposition, mais pour que mon jeu de mots tienne avec l'outil optique, volontairement poli, travaillé, pour s'adapter à un choix de regard, je me suis plié au calembour. Comprenez néanmoins que si je ne veux pas regarder du dessus ou du dessous, j'essaye de regarder tout de même à distance, derrière le filtre de ma lentille, et depuis une époque particulière de mon historiographie, depuis celle qui m'est physiquement contemporaine. L'époque historique dite moderne commence généralement à la fin du 15^{ème} siècle pour se finir à la fin du 18^{ème}. Elle fait suite au Moyen-âge, courant sur un millénaire, lui-même suivant l'Antiquité qui aura duré 3500 ans environ... avant cela, on est dans la Préhistoire, mais alors là... Après la Révolution française ou après la proclamation de la 1^{ère} République, soit entre 1789 et 1792, débute l'époque contemporaine. Ici, l'histoire généraliste française propose deux choses : soit l'infinitude de cette période contemporaine, soit son arrêt à la fin du 19^{ème} siècle ouvrant sur la période actuelle. Je crois que l'on s'entend ainsi aisément sur les largesses de ces définitions pour le moins insatisfaisantes. Elles le sont d'autant plus que le mot moderne, du latin *modernus*, signifie « à la mode », ce qui sous-entendrait que, comme toute période définie, l'époque moderne vit sur un mode, mais cela ne peut être une caractéristique propre, ou pire, cela signifierait qu'elle est à la mode, à savoir en cohérence avec ce qui se fait, ce qui est pour le moins insensé. Contemporain de son côté, signifiant « avec son temps », désigne toute réalité présente. L'histoire de l'art, quant à elle, a pris d'autres décisions. L'on nomme art moderne la période débutant 30 ans avant le 20^{ème} siècle avec les peintres réalistes tel Manet ou Courbet et le mouvement impressionniste. Cette période dite d'avant-garde, abritant des groupes ou mouvements comme le fauvisme, le surréalisme, l'expressionnisme, le cubisme, le dadaïsme, etc. (dans le désordre), pose bien plus de problèmes quant à sa date d'achèvement (peut-être d'ailleurs que le consensus quant à son début pourrait être contesté en considérant qu'esthétiquement et donc idéologiquement, c'est-à-dire en fonction de sa définition de l'art, le romantisme pré-moderne pourrait en faire partie). Un siècle après le romantisme, vers 1950, il est convenu de passer de l'art moderne à l'art contemporain. Comme l'on choisit la chute de Constantinople ou l'arrivée de Christophe Colomb aux Amériques pour débiter l'époque moderne en histoire, l'on

choisit souvent "la grande date" de 1945 – la fin de la seconde guerre mondiale – pour achever symboliquement l'art moderne, étant alors peut-être compris comme l'art des grands mouvements idéologiques radicaux des avants-gardes, et Hannah Arendt nous l'a dit, après la seconde guerre mondiale, l'on comprend que les idéologies systémiques sont dangereuses... Pourtant, entre 1945 et 1960, en design ou en architecture en particulier, des mouvements sont dits modernistes parce qu'ils semblent mettre à l'épreuve des théories modernes d'avant-guerre. L'on fait donc parfois débiter l'art contemporain dans les années 60. Ensuite, il est convenu de parler d'art contemporain, bien qu'après la diffusion du concept de Jean-François Lyotard – la post-modernité –, un certain art contemporain sera nommé, à partir de 1980, art contemporain post-moderne. Ce à quoi il faut ajouter qu'en histoire de l'art spécialiste, et surtout non-spécialiste, l'on pourra aisément nommer art contemporain certaines œuvres que l'on a déjà évoquées comme celles de Malévitch, de Manzoni ou encore de Duchamp, démontrant que le mot moderne reste à la mode pour qualifier ce qui est à la mode des centres d'art et des musées, ce que l'on ne comprend pas trop ou ce qui fait preuve de la fameuse originalité prêtée à cet art contemporain nommé de manière anachronique. Pour comprendre l'effrangement, pour comprendre où, quand et pourquoi le "Quand y a-t-il art ?" règne, pour comprendre la naissance de l'esthétique analytique et surtout pour donner à comprendre ma décision de recatégorisation de l'art à des fins fonctionnelles, j'oserais très sommairement redécouper l'histoire de l'art comme suit. Si l'on garde le terme de moderne pour qualifier un art entre 1850 et 1945, et ce pour conserver cette idée de à la mode ou au mode (à savoir comme faisant cohabiter des mouvements avant-gardistes guidés par le fantasme de la table rase et du manifeste exclusif), je nommerais la période de 1945 à 1960 la période moderniste telle que décrite plus tôt, à savoir différente de l'époque moderne et mettant à l'épreuve ces modes antérieurs. De 1960 à 1985, de manière on ne peut plus arbitraire, je vois une époque artistique différente. Avec tous les guillemets qu'il faut pour nuancer la littéralité du terme, je nommerais l'art de cette période art contemporain. Évidemment, je reviendrai spécifiquement sur ce moment dans quelques lignes, puisque c'est là que l'esthétique analytique naquit. Entre 1985 et 2000, la période touchée par la mode du post-moderne – ce qui aura engendré la fameuse querelle des arts contemporains dans les années 90 et ses stars souvent conspuées du néo-kitsch assumé (ici, *kitsch* n'a pas à voir avec notre définition, mais bien celle d'Adorno par exemple, vue plus tôt, dans le chapitre « Les esthéticiennes : la *kitschisation*. ») comme les célèbrissimes Koons, McCarthy (pour ses œuvres monumentales extérieures), Murakami and Co – serait bien plutôt post-contemporaine ou extra-contemporaine qu'en rapport avec le moderne et pourrait ainsi être nommée, suivant les mêmes observations des mécanismes post- et néo-référentiels, art transhistorique. L'art actuel, notre art contemporain, entre 2000 et 2015, serait celui de l'époque normale.

L'esthétique analytique est contemporaine au sens de la simultanéité de mouvements artistiques tels que le Pop art, le Nouveau réalisme, l'Art conceptuel, l'Art minimal et le Land art (auxquels il faut ajouter l'Expressionnisme abstrait, Fluxus, le Happening, Art and language, l'Op art, l'Arte povera ou encore Support/surface). De manière "assez moderne", ces mouvements artistiques sont souvent constitués par les artistes eux-mêmes, ou des théoriciens les côtoyant, et non par des sociologues agissant après coup et en dehors de la volonté des artistes, comme dans la période historique suivante. La volonté bien fluctuante mais pouvant faire critère commun à ces mouvements serait donc d'être l'art de leur temps. De manière très grossière, je peux écrire que les années 60 connurent l'explosion de la société de consommation étendue "à la majorité des ménages occidentaux", et en cela, l'esthétique du Pop art était de son temps. Les années 60 et 70 connurent des révolutions en termes de mœurs, ainsi le Happening ou encore Fluxus et tous les mouvements voulant une confusion entre art et vie étaient de leur temps. Les années 70 connurent l'apparition de mouvements écologistes de grande ampleur et le Land art en fut leur représentant artistique. Oxy-moronomiquement, ces mêmes décennies virent la démocratisation des sociologies positivistes comportementalistes, du scientisme permettant de comprendre les mécanismes sociaux où trop d'expressionnisme, trop d'hétéroclite était un problème, et, de cette analyse, l'art conceptuel et l'art minimal se firent la matérialisation plastique. En lien avec cette dernière tendance, les deux chefs-d'œuvre de Goodman, « Langages de l'art » et « Manières de faire des mondes », publiés respectivement en 1976 et en 1978, ainsi que son projet universitaire fondé en 1967 à Harvard, nommé le « Project Zero », sont des entreprises compréhensibles de manière "contemporaine". Les informations historiques actuelles ont également retenu de Nelson Goodman qu'il était galeriste, soit à partir de 1928 et toute sa vie durant, soit entre 1928 et 1941, cela est plutôt confus. J'ai pu lire que la galerie qu'il dirigeait, « Walker-Goodman Art Gallery », se situait à Boston. Du nom du théoricien analytique fonctionnaliste à qui l'on prête le relativisme ambiant de l'art, j'ai tiré le bon gars, mais lorsqu'on sait qu'il a également induit l'expression ça fonctionne, ça marche, il est amusant que sa galerie se soit nommée *walker*. L'on dit du galeriste et du collectionneur d'art Goodman qu'il était passionné de peinture, ce qui semble cohérent d'avec sa propension à focaliser ses analyses d'arts visuels sur les pratiques picturales. Avec beaucoup de complexion, au sens de combinaison non évidente, Goodman voit dans les œuvres d'art une « densité syntaxique », « une densité sémantique », « une saturation référentielle », « une exemplification » et « des références complexes et multiples »¹. Voilà les indices complexes qui permettent à l'esthétique de Goodman d'analyser qu'il y a œuvre d'art. Évidemment, puisque c'est "Quand y a-t-il art ?" qui fait loi, tout cela est déterminé par l'institutionnalisation. Dans le

1 Goodman, « Manières de faire des mondes », pp. 101-102.

premier de ses chefs-d'œuvre, Goodman opère une distinction entre les arts autographiques et les arts allographiques. Pour le dire de manière très grossière, dans les arts autographiques, principalement la peinture et la gravure, l'originalité de l'œuvre ne peut souffrir la reproduction même "exacte", l'œuvre est unique [et si la gravure est tirée en 100 exemplaires, ces 100 exemplaires constituent l'œuvre unique]. Les arts allographiques, comme par exemple la musique où l'artiste compositeur rédige une partition, comme le théâtre où l'artiste dramaturge rédige un texte et des didascalies, comme encore le design où le concepteur dessine des plans et fait des maquettes, sont les arts qui existent par la reproduction sans que cela n'altère l'œuvre. Chaque reproduction constituera d'ailleurs sans doute une nouvelle œuvre. L'esthéticien peut alors, face à l'allographie, lire la notice, c'est-à-dire les notations graphiques sur les portées de musique, pour analyser le travail artistique. L'esthétique analytique était donc contemporaine de l'art contemporain lorsqu'il fallait pour Arthur Danto comprendre comment un objet banal pouvait être transfiguré en œuvre d'art, comment le ready-made pouvait exister en tant qu'art. À la fin des années 70, Goodman considère l'esthétique comme nulle. De ce point de départ, il crée le Projet Zéro en considérant que, de manière analytique et cognitive, l'on pouvait objectiver la relation aux symboles et aux arts. L'art minimal et l'art conceptuel américains réduisent eux-aussi les formes plastiques à des partitions ou à des symboles prétendant à l'universel cognitif : des cubes, du blanc, de la lumière et des mots. De manière anachronique, « moins c'est plus »¹, c'est plus simple, c'est moins complexe, c'est plus facilement universalisable. Comme avec Support/surface en France, l'on sépare alors la toile du châssis et de la couleur pour exposer une et trois choses² en dehors de leur sens. Lorsque l'on sait la pluralité des arts au temps de l'époque contemporaine, il est aisé de comprendre que le système général de Goodman n'était pas applicable à toutes les expressions artistiques. À l'époque moderne, il était de son temps de se projeter de manière radicalement utopique dans un nouveau monde à construire³. À l'époque suivante, moderniste, il était de son temps de regarder (avec un peu de nostalgie peut-être) les théories modernes pour essayer de les appliquer efficacement. Dans cette époque contemporaine où Goodman conceptualisa son esthétique, il était de son temps d'être concrètement dans le temps présent. Ainsi, l'époque d'après, transhistorique, était également contemporaine, évidemment, mais de son temps : alors que l'on disait des idéologies qu'elles étaient mortes, que le néo-libéralisme était sorti vainqueur face au bloc soviétique, à l'heure de la globalisation, il n'était plus question d'histoire mais de géographie, de flux, de géopolitique et de multiculturalisme.

1 « *Less is more* » selon les mots prêtés à l'architecte "minimaliste" Mies van der Rohe devenu slogan, voire devise du minimaliste transhistorique.

2 Transhistorisme toujours, les minimalistes du monde entier peuvent être liés par leurs "deux et trois principes", du support/surface hexagonal à l'art conceptuel américain. « *One and three chairs* » (« Une et trois chaises »), Joseph Kosuth, 1965.

3 Ce que nous verrons dans le chapitre « Faire œuvre de palinodie ».

À notre époque actuelle, il est de notre temps d'être justement dans l'actualité et d'avoir un rapport épistémologisant à l'histoire. L'on ne regarde plus pourquoi l'histoire mais comment l'histoire ; notre époque n'est pas charnière mais coulisses. Dans les coulisses de l'histoire, l'on fait des inventaires, c'est l'époque normale. Normal est à comprendre d'abord au sens où, dématérialisée, numérisée, la mode n'est pas au temps présent, ni même au voyage transhistorique, mais au temps réel du questionnement épistémologique des normes. Après les querelles des années 90, notre époque est anodine, littéralement, calme. Par l'interrogation systématique (et non systémique car analytique) des normes, notre art contemporain, l'art normal, est repositionnable et ce sont les épistémologues de l'art, les critiques d'art, les curateurs qui le font, et non plus les artistes qui sont, eux, seulement inventoriés dans les expositions. Cet art normal n'est pas contextuel car il n'est pas situationniste. Il est institutionnel puisque analytique, à savoir déconnecté des autres milieux, fonctionnant seulement vis-à-vis du milieu culturel. L'époque normale est donc l'époque de la réalisation de l'effrangement, elle est l'époque inter- qui n'est en rien une inter-époque postmoderne. La question du bon gars "Quand y a-t-il art ?" fait donc loi générale à l'époque normale. Aujourd'hui encore, le Projet Zéro de Harvard perdure. Ce nom incroyable donné par Goodman prend alors tout son sens et il pourrait devenir devise du semblant de relativisme cognitiviste concessionnaire, à savoir concédant que, même si tout se passe dans une usine biochimique déterminée, le manque de capacité des animaux humains à le comprendre engage nécessairement une définition plurielle de l'art alors explicable par des mécanismes socio-déterminés. Il est interdit de se poser une autre question que "Quand ?" quand on se demande "Qu'est-ce que ?". Le projet est zéro, le projet est nul, anodin, normal. Il me faut forcément nuancer mes affirmations lacunaires concernant l'époque normale. Je la vis comme étant mon époque, un regard historique à distance est donc bien difficile. J'écris peu à son propos ici car dans un chapitre prochain intitulé « La Curée », j'en ferai une analyse spécifique. Il me faut cependant spécifier que la qualification d'anodine et de normale ne doit pas laisser entendre – comme il est habituel pour nombre d'intellectuels de tout niveau – que j'annonce, las et blasé, qu'à mon époque, il ne se passe rien, ou qu'elle est une traversée ; je ne saurais dire si elle est terminée simplement et avant tout parce qu'elle est en cours et que je m'y trouve. En outre, ces qualifications veulent signifier chez moi qu'il s'y passe beaucoup de choses et que ces choses, je les vois en partie comme des problèmes à transfigurer. L'anodin est loin d'être anodin, tout comme l'insignifiant signifie toujours quelque chose. C'est l'évidence également, mais il me faut le dire avant de finir ce crochet, en prenant comme exemple les stars de l'époque transhistorique : sauf "accident de la vie", ces représentants ne sont pas morts avec le passage d'une époque à une autre. Évidemment, à l'époque normale, des arts transhistoriques se poursuivent encore, tout comme du modernisme dans les années 60, du contemporain dans les années

70, etc., etc. Le partage historique en époques finalisées, est, dans mon historiographie, problématisé afin de comprendre avant tout ce que l'histoire culturelle a rendu dominant à chaque époque et ce vu depuis notre époque. Cette historiographie problématisée me sert à répondre à un problème que je vois dominant actuellement et non à classer de manière exhaustive et figée toutes les productions artistiques de 1850 à nos jours, loin de là. Tout le problème était de comprendre pourquoi Goodman avait théorisé son "Quand ?", comment cela même avait été *kitschisé* et pourquoi l'indéfinition actuelle de l'art est protégée dans une sorte de "camp".

Bien qu'ayant pris soin de distinguer Goodman de sa *kitschisation*, le doute a pu s'immiscer par l'appellation moqueuse de "la théorie du bon gars". L'on pourrait y lire que je crois non pertinente la question "Quand y a-t-il art ?" et sa réponse considérant l'institution artistique comme déterminante et exclusivement opérante, mais il n'en est rien. Les activités artistiques sont des activités socialement codées, et en cela elles sont régies par des lois relatives à notre civilisation – je dis civilisation car mes interprétations valent dans le même monde culturel que je décris en conclusion de La Critique intitulée « Le Grand Mix », à savoir un monde globalisé culturel. Seulement, toujours normées culturellement, toujours relatives à la civilisation dans laquelle elles se trouvent et que je dis encore une fois globalisée – contrairement à Danto ou à Goodman qui ne pourrait concéder à une fontaine duchampienne d'être autre chose qu'un urinoir hors de l'institution, une chose à poser à côté d'autres déchets – je veux affirmer que les œuvres d'art, fonction de leur définition fonctionnelle, sont construites et identifiables en tant qu'œuvres d'art si l'on en fait l'analyse interprétative "interne". La *kitschisation* de l'esthétique analytique a pu laisser entendre au monde que Warhol avait exposé une boîte de conserve similaire à l'objet banal que l'on pouvait trouver en supermarché, elle a pu nous laisser croire que les ready-mades étaient simplement des objets que l'on pouvait trouver ailleurs, rendus artistiques par simple reterritorialisation institutionnelle. Croire cela est aussi idiot que le fait de penser qu'une peinture n'est qu'une figuration colorée bidimensionnelle s'arrêtant aux bords de l'image, que cette image est décontextualisée et qu'ensuite, ce n'est plus le travail de l'artiste mais l'institution qui fait œuvre. Évidemment, une peinture a un support, c'est un objet tridimensionnel (que cela soit une toile sur châssis ou non, un tableau, ou encore un mur voire une architecture), et même quadridimensionnel car le travail de l'artiste consiste aussi à choisir un temps d'exposition. Il n'existe pas de *ready-made*, d'objet « pré-fabriqué », et Duchamp lui-même a rapidement appelé ses ready-mades des « ready-made arranged ». L'œuvre d'art n'est pas une pelle à neige mais bien une pelle à neige suspendue et portant un titre. « Fountain » est un urinoir signé du nom de R. Mutt au pinceau, un urinoir horizontalisé qui ne peut être séparé ni de son installation, ni de la performance-canular qui l'accompagnait. Il en va de même pour Warhol qui n'a

jamais simplement transposé un objet. Il l'a, lui, en tant qu'artiste, exposé d'une certaine manière, avec un certain titre et cela fait évidemment partie intégrante de l'œuvre d'art et non de l'institution. Il est simple et presque idiot à comprendre que lorsqu'un curateur échantillonne une œuvre en faisant ablation d'une partie de la scénographie intentionnelle du projet artistique, il arrange à nouveau l'œuvre, il fait une nouvelle œuvre. Si l'on ne comprend pas cela, alors la photographie d'une peinture équivaldrait à une peinture, une installation organisée différemment resterait la même installation puisque, analytiquement, les mêmes éléments s'y trouvent. L'institution est codée, "Quand y a-t-il art ?" est pertinent mais l'expression artistique construisant une œuvre d'art l'est également. Ainsi, j'ose affirmer qu'il faut se demander "Qu'est-ce que l'art ?". Lorsque Goodman, dans son chapitre « Quand y a-t-il art ? » déclare que « Le tableau de Rembrandt demeure une œuvre d'art, comme il demeure un tableau, alors même qu'il fonctionne comme abri [...] »¹, il venait d'affirmer quelques lignes plus tôt que « D'un autre côté, un tableau de Rembrandt cesserait de fonctionner comme œuvre d'art si l'on s'en servait pour boucher une vitre cassée ou pour s'abriter. »² Goodman concède donc, semble-t-il, que de la peinture sur un tableau reste un tableau et reste toujours, quelque part, un objet que l'on nomme normalement artistique. Seulement, il affirme qu'il ne fonctionnerait plus en tant qu'art s'il était, pour ainsi dire, désinstitutionnalisé. Pourtant, j'affirme que, sous la forme d'un tableau peint à l'huile, par exemple "un Rembrandt" comme il le dit, servant de table à repasser duchampienne ou encore de pare-soleil, les objets d'art fonctionnent toujours en tant qu'art, et ce n'est qu'au niveau du statut de l'art, de la définition de l'art, que l'on agit en lui prêtant des utilités modifiant justement sa fonction. Si Duchamp projetait de se servir d'un Rembrandt comme d'une table à repasser, c'est bien parce que l'œuvre iconique évoquée fonctionne en tant qu'art, et qu'en tant qu'art, il veut changer son statut. Quand Van Gogh troquait ça et là quelques services contre ses tableaux, construisant au passage sa légende, c'est bien contre des objets d'art (fonctionnant comme art) qu'on lui échangeait une soupe ou que sais-je encore. Ainsi lorsque l'un de ses tableaux servait à boucher un trou dans le grillage d'un poulailler, j'affirme que c'est bien un tableau fonctionnant en tant qu'art qui servait à cette utilité et que cela est donc un positionnement de celui ayant fait ce geste, dénigrant sans doute le statut normalement noble attribué à l'art. D'ailleurs, ceux ayant identifié le fameux chef-d'œuvre l'ont sans doute facilement reconnu, puisque c'est toujours dans le même contexte général civilisationnel (le nôtre) que ce genre d'objet fonctionne en tant qu'art. Mon "Qu'est-ce que l'art ?" engagerait deux quand. Le premier, post-goodmanien, je l'appellerais "Quand y a-t-il artistique ?", à savoir "Quand y a-t-il institution sociale d'un moment artistique ?". Le second, fonctionnel, pourrait être formulé ainsi : "Quand l'expression interne d'une chose fait-elle art ?", ce à quoi je répondrais : *il y a art quand il y a*

1 Goodman, « Manières de faire des mondes », pp. 103-104.

2 "Au même endroit", pp. 100-101.

expression non triviale d'une idée subjectivement neuve. Cette définition est pour moi cruciale et pourtant, je ne m'y attarderai que très peu car sa simplicité est pour moi déconcertante. Ce deuxième quand, tout aussi codé socialement que le premier – mais encore une fois, je récusé tout déterminisme cognitif de ces codes, je les considère comme construits, absolument relatifs, mais relativement absolus dans une civilisation donnée –, ce deuxième quand donc semble n'être qu'un épaississement, une complexification volontaire de l'adage populaire définissant l'art comme fonctionnel, à savoir l'art comme un langage, comme l'action de parler de quelque chose sous une forme particulière afin d'en dire quelque chose de singulier ; l'art est un moyen d'expression. Il y a art quand il y a expression, du latin *expressio*, « action de faire sortir en pressant », comme l'action de la presse sur l'olive pour en faire sortir le jus, l'expression engage le fait d'exposer, de poser en dehors de soi et donc, inévitablement, de dire aux autres. Si il y a art quand il y a expression, alors toute production n'ayant pas pour fin de dire en dehors de soi, de dire depuis soi à d'autres, ne peut être considérée comme de l'art. Il y a art quand il y a expression non triviale. Trivial est emprunté au latin *trivialis*, lui-même tiré de *trivium* composé de *tri*, trois, et *via*, voie. Le *trivium* est une sorte de carrefour à trois voies qui, lorsque l'urbanisme est fonctionnel, peut nous laisser entendre qu'un tel carrefour est construit car il est très fréquenté. Métaphoriquement, ce qui est trivial, c'est ce qui est très commun, très partagé, parcouru maintes et maintes fois, quotidiennement ; ce qui est trivial, c'est ce qui « traîne dans les rues ». Cette définition de l'art signifie que l'expression artistique est nécessairement volontaire, intentionnelle, qu'elle ne peut être confondue avec un acte trivial comme celui de marcher dans la rue sans décision artistique. L'art ne nous tombe pas dessus au coin de la rue. L'on cherche à en faire, l'on décide d'en faire ou l'on décide d'en faire la rencontre. Ne croyons pas bêtement que je serais là en train d'exclure un art de rue. L'art n'est pas un acte de tous les jours et cela n'est pas non plus à comprendre littéralement excluant ainsi le travail non trivial qu'un individu pourrait mettre à l'œuvre quotidiennement. Cela définit finalement que l'expression artistique doit engager pour son producteur un travail d'expression non commune, autrement dit – ou plutôt exprimé de manière non triviale – une idée. L'idée sans majuscule n'est pas platonicienne, c'est bien plutôt une idée au sens (également référencé) deleuzien comprenant la construction d'une idée relativement à une problème. Si on a une idée, comprenez, si l'on invente une chose nommée idée, c'est pour répondre à un problème. C'est donc que l'on aura identifié un problème, quelque chose auquel il nous faut répondre par l'imagination, par la mise en image, à savoir la construction intellectuelle et matérielle d'une forme dans une matérialité fonctionnant en relation au problème (évidemment, il ne s'agit pas d'exclure idiotement la musique par exemple, le son étant matière). Subjectivement neuve doit être l'idée et, sans doute, le problème également. Cela signifie toute l'idiotie de propositions telles que "l'art doit être original" ou "c'est du déjà vu", "cela a déjà été

fait mille fois" ou encore "les années 60 ne vous ont pas attendus". Comme les Simpson, les années 60 l'ont déjà fait, mais cela n'est pas pertinent pour l'expression artistique car elle est une histoire de point de vue singulier, et si le problème est vu depuis une position singulière, alors sa réponse idéale matérialisée qu'est l'œuvre d'art sera neuve, au moins pour l'esprit de son constructeur. Alors évidemment, ce second quand est tout aussi relativiste que le premier, contextuel, à ceci près qu'il est pour l'artiste une condition intentionnaliste. Définir l'art comme un moyen d'expression volontaire est la ségrégation conceptuelle la plus inclusive que j'ose imaginer... comprenez mon désarroi. Et pourtant, nombreux sont ceux sélectionnés par le premier quand qui refuseront ma définition fonctionnelle, qui refuseront d'affirmer qu'ils répondent à un problème, qu'ils ont eu une idée ou même que « l'art et la vie » sont distincts – comprenez que, pour eux, tout ce qu'ils font est de l'art. Cette définition en devient extrêmement exclusive car elle nécessite un engagement et cela n'est pas chose commune là où règne l'aboulie. Dans un modèle constructiviste tenant compte du contexte déjà construit et des intentions aspirant à construire autrement, les deux quand – celui interne et celui externe – sont des distinctions presque forcées. Si l'on répond de cette manière (constructiviste) au premier quand, si l'on a décidé de se déclarer artiste et, pour cette production particulière, de l'exposer comme une œuvre artistique, l'on répond conséquemment positivement au deuxième quand. Mais encore une fois, il n'est pas commun aux artistes de penser et d'exprimer leurs productions justement comme des expressions finalisées aux formes particulières et en dialogue étayé avec un problème subjectivement construit. J'essaye moi-même d'étayer ma définition contextuelle et intentionnelle de définition fonctionnelle de l'art, et pourtant je vois poindre encore deux confusions possibles.

Sans doute à cause de mes propensions esthétiques, de ma sociologie des idées, de mon "racisme idéologique", l'on pourrait penser que ma définition inclusive/exclusive engage le fait que tout problème est un problème politique et que l'art en serait une pratique militante, partant la fleur au fusil, mais avec son fusil tout de même. Ma logique réduite ne saurait sortir de la logique voulant qu'en société, en communauté humaine, toute expression en tant qu'émanant d'un individu à l'adresse non nécessairement personnelle de tous les autres individus présents est nécessairement politique, nécessairement impactant sur la vie (même extrêmement partiellement) publique. En cela, on ne sort pas de cette tyrannie : tout est politique, même ce qui déclare ne pas l'être, aussi indubitablement que tout est signifiant, même l'insignifiance. Cela étant dit, pour la énième fois, le problème auquel répond une œuvre artistique n'est pas nécessairement politique au sens caricatural de son acception. L'incommensurable profondeur du bleu cobalt peut être le problème subjectif que se pose un artiste à un moment donné, ce à quoi son expression répondra. Nul besoin de faire une liste plus longue, la chose me semble entendue. La deuxième potentielle confusion est également liée à cette histoire de

problème. Répondre à un problème fonctionnel ne signifie pas répondre à un problème utilitaire. "Mince ! Je n'ai pas d'étagère pour ranger ma collection de schtroumpfs, il me faut en construire une." n'est pas un problème concernant l'art (je crois même que ce n'est pas un problème tout court). Tout n'est pas art. Comme je l'ai déjà écrit, les peintures rupestres sont souvent invoquées comme la manifestation intemporelle de l'art chez l'être humain. Peut-être. Seulement, avec ces définitions constructivistes, les dessins sur les murs de Lascaux ne peuvent être de l'art que si, intentionnellement, les gens qui en prennent la responsabilité, c'est-à-dire qui décident de les exposer, les exposent comme tel, à savoir comme quelque chose qu'ils n'auront pas réalisé techniquement mais qu'ils auront réalisé artistiquement, à la manière d'un ready-made ou d'un objet trouvé. Lorsque dans ce fameux Art brut du 20^{ème} siècle, Dubuffet découvre les productions d'Adolf Wölfli, ce n'est pas le patient interné ayant compulsivement réalisé des graphies qui fera œuvre d'art, mais bien celui qui, intentionnellement, l'expose ainsi et considère, subjectivement, que cela matérialise une idée ; c'est Jean Dubuffet qui est l'artiste. De la même manière, comment affirmer que ce qui a été réalisé il y a une vingtaine de milliers d'années a été fait avec tel genre d'intentions (artistiques) sans que cela n'ait été déclaré par ses producteurs, sinon à considérer que les artistes sont finalement ceux qui décident de les exposer aujourd'hui. Dans le cas de l'Art brut – culturellement plus problématique puisque nombreux sont ceux qui veulent voir dans ces actes artistiques, involontaires ou inconscients institutionnellement parlant, le vrai art spontané – je me permettrais de faire remarquer que Adolf Wölfli par exemple a été socialement considéré comme fou. Si l'art, comme toute chose, n'est qu'une histoire de normes – à l'instar de la folie qui est normalement considérée comme l'appréciation discutable estimant qu'un individu ne peut absolument pas ou pas assez partager les normes de la société –, alors comment mettre ces deux propositions en relation sans tenir compte du fait que les normes de l'art tout comme les autres normes, la folie ne les partage pas. On prête aux peintures rupestres des fonctions parfois artistiques mais l'on ne prête pas de telles prétentions aux notices de montage de meubles suédois en kit. "Råskog" a une signification aussi obscure pour moi qu'un phonème sorti de la bouche d'un humain d'il y a 20 000 ans, mais je connais les intentions déclarées de la firme d'ameublement au logotype bleu et jaune. Sans intention déclarée de la part de nos rupestres de Lascaux, cela pourrait effectivement être une peinture, cela pourrait être une sorte de graff', mais cela est surtout quelque chose que j'ai du mal imaginer aujourd'hui immédiatement tant ma culture est différente. Cependant, je pourrais très bien imaginer que les dessins identifiés comme une combinaison de formes humaines et de formes animales (du gibier) seraient en fait une notice de chasse, un plan d'attaque comme sur le tableau d'un vestiaire de football ou sur un livret floqué du nom Ikea. L'art fonctionnel est un moyen dont les fins ne sont pas utiles au sens utilitaire du terme. Si l'art est un véhicule, ce n'est

pas un utilitaire, si c'est un Berlingo, il aura la forme d'un paquet surprise tétraédrique, d'une confiserie immangeable ou que sais-je encore, si c'est un Kangoo, ce sera un marsupial avec des roues, peut-être ; l'art n'est pas pratique, il offre des réponses esthétiques, et donc éthiques et morales. À la question "Qu'est-ce que l'art ?", il existe donc plusieurs définitions fonctionnelles compréhensibles dans des contextes particuliers. On sait donc que "il y a art quand on sait qu'est-ce", à savoir lorsqu'on sait déjà qu'une œuvre d'art se veut avoir une fonction expressive problématisée et, puisque de "nombreux" problèmes existent subjectivement, je n'ai su réduire les réalités à une seule fonction. C'est alors neuf fonctions que je présenterai dans le chapitre suivant pour réhabiliter et répondre de manière neuve à cette vieille interrogation : "Qu'est-ce que l'art ?". Avec la définition post-goodmanienne (celle du bon gars), le relativisme aboulisque de "Quand y a-t-il art ? Un point c'est tout." empêchait d'interpréter ce que Alexandre Barbéra Ivanoff par exemple – notre peintre essentialiste rencontré plus tôt – figurait symboliquement sur ses toiles. Il était éligible institutionnellement et analytiquement, car les densités sémantique et symbolique que le révérencieux et condescendant liseur de notices Goodman ne peuvent qu'être identifiables là où on veut les voir ; bref, Ivanoff faisait de l'art, en général. Avec les définitions fonctionnelles que je vais exposer, Ivanoff fait sans doute de l'art, vu ses intentions expressives et les contextes dans lesquels il les expose, mais il fait un type d'art bien particulier, à distinguer de huit autres. Et grâce à ces définitions fonctionnelles autorisant, ou plutôt nécessitant la question "Qu'est-ce que cet art ?" et donc "Qu'est-ce que cette œuvre ?", à savoir "Quels types de fonctions veut-elle remplir ?" et ensuite "Qu'exprime-t-elle singulièrement ?", l'on peut s'interroger sur le degré auquel ce symbolisme grotesque s'expose. Limité à la seule institution, au seul "Quand ?", in-autorisé donc à me demander "Qu'est-ce que ?", j'aurais pu, dans un monde post-goodmanien, me dire en secret que le peintre a figuré les choses dans un 2nd degré guignolesque tant ses mises en scène sont risibles. Mais en me demandant effectivement "Qu'est-ce que ?", dans notre nouveau monde de l'art, je m'oblige à comprendre les intentions expressives déclarées par ledit artiste qu'il manifeste justement dans son dépliant. Je peux alors émettre la fin même de toute interprétation, ce que les analystes mystiques espéraient pouvoir faire disparaître, à savoir un jugement de valeur face au 1^{er} degré déclaré par Ivanoff, le symboliste naïf proclamant ne pas faire de symbolisme. Attention, les définitions fonctionnelles suivantes ne sont en rien des recettes pour produire des œuvres d'art ou pour les interpréter particulièrement. Puisque je déplore l'arrêt, le contentement et donc le manque d'interprétation des œuvres par l'esthétique analytique autrement que dans une généralité cognitive, il me faut affirmer que mes définitions fonctionnelles ne permettent que de catégoriser différents types d'art afin justement que le spectateur puisse juger des qualités particulières de l'une d'entre elles, en rapport avec les intentions de celle-ci, et non dans un dialogue de

sourd babélien.

2. 2. 2.

Palais encyclopédique : neuves définitions fonctionnant.

Toujours dans sa conférence des plus fameuses « L'art et les arts », Adorno, pour argumenter le fait qu'il faille « congédier en tous les cas » la « logique naïve » de la catégorisation des arts en sous-arts, à l'heure de l'effrangement où « ce schéma est anéanti à même la non-homogénéité » des arts, il rappelle qu'il existe au moins deux « espèces de l'art » : d'une part, « les arts de l'imitation ou de la représentation », et d'autre part, les arts qui se sont d'emblée soustraits à cette empreinte de l'image, arts sur lesquels elle n'a été greffée que peu à peu »¹ ; comprenez « une différence essentielle » d'après lui entre les arts de la figuration et les arts de l'abstraction imaginaire. Dans ce texte donc, que l'on dit argumenter l'effrangement de l'art, l'auteur conteste lui-même la catégorisation en faisant ni plus ni moins œuvre de catégorisation. La chose peut paraître incongrue mais je peux y comprendre que l'effrangement défini par Adorno qui, récupéré et déformé, fut prétexte à la construction de l'inter indéfini, est en fait la contestation, non de la catégorisation des arts mais de la catégorisation disciplinaire des arts. Ici, pour l'instant, avant redéfinition, la discipline artistique est comprise dans le sens spécifique de discipline technique, comprenez principalement matériologique ou, osons, médiumologique². Pour forcer encore un peu plus le trait, en faisant dire à Adorno ce qu'il n'écrit pas, à savoir que la distinction qu'il appelle essentielle entre les arts empreints d'images et les autres serait une distinction entre ce qui est parfois nommé arts figuratifs et arts abstraits, l'on comprend aisément qu'appliquée à ce que l'on appelle disciplinairement la peinture, celle figurative et celle abstraite semblent effectivement donner deux images du monde différentes. Car je veux comprendre, différemment d'Adorno peut-être, qu'au sens où j'utilise image et imaginaire, aucun art n'en est exempt. Autrement dit, Adorno, celui à qui l'on doit la conceptualisation de l'effrangement engageant selon beaucoup le jugement d'absurdité envers les logiques naïves de catégorisation, procède bien par catégorisation en rejetant seulement celle médiumologique.

« Ink Master » est un programme TV que seule la caricature culturelle étasunienne peut nous offrir, justement par volonté de répondre à celle-ci. Tels les télé-crochets musicaux ou culinaires que la télé-réalité française connaît bien, dans « Ink Master », "le maître de l'encre", il est question de déterminer à chaque nouvelle saison le meilleur tatoueur. Évidemment, spectacle oblige, en Californie, nos concurrents tatouent chaque semaine, dans des défis chronométrés et thématiques, de vrais corps avec de vraies encres et de vraies aiguilles. Lors du premier épisode de la saison 4 du programme, comme le veut la dramaturgie

1 Adorno, « L'art et les arts », p. 65.

2 Médiumnique aurait pu vous sembler être un terme non-néologique tout aussi adapté à mon propos que ce barbarisme de médiumologique. Pourtant, le premier de ces termes est en fait lié aux médiums de type spirituel, de ceux en contact avec les ectoplasmes bien plus qu'avec l'encaustique.

attendue du genre, les concurrents invités à participer qui se croyaient (ou nous faisaient croire qu'ils se croyaient) sélectionnés durent faire face à un surnombre ; l'un d'entre eux devait quitter l'aventure après une épreuve dantesque (j'ose à présent "réinjecter" de la *kitschisation*). L'épreuve était simple : il fallait faire le plus grand nombre de tatouages en faisant preuve de la plus grande virtuosité technique. À la fin de l'épreuve, les trois membres du jury, les trois artistes – deux tatoueurs fameux et un musicien de rock –, passèrent comme d'habitude pour commenter les réalisations. Face à un des tatouages, l'un des membres du jury déclara : "je crois parler au nom de tous en te demandant : mais c'est quoi ce f*** chat ?" voulant exprimer sans doute que la tête de chat en question, semblant répondre à ce que l'on appelle une déstructuration, le tout dans des teintes verdâtres, était une aberration esthétique. La réponse du candidat était d'une polyvalence non équivoque : "l'art est subjectif". Ce qui nous importe ici le plus face à l'assertion justificatrice bien commune de l'indéfinition de l'art, c'est la réponse du jury : "ici, on est dans un concours technique, pas un concours artistique". Pourtant, les tatoueurs ne sont pas qualifiés de techniciens, et quand le présentateur demande l'attention de tous, il les appelle *artists*. Si l'on suit quelques minutes la narration répétitive du programme TV, l'on comprend rapidement l'*artialisation* du tatouage qui anime tous ces tatoueurs, jury compris, et ce dans une définition assez précise de l'art excluant justement les formes non-imprégnées d'images ; quand ces tatoueurs sont contraints aux tatouages de formes géométriques, au sens du motif abstrait agençant segments, surfaces et points (dans une quasi trilogie de "construction de maison" germanique kandinskyenne « Point Ligne Plan »), il est toujours question de re-présentation au sens adornien d'images d'une image abstraite. Et les membres du jury de reprendre les concurrents ne respectant pas les règles académiques plus ou moins héritées de la perspective monoculaire et de la représentation anatomique dite scientifique. Ici, l'art équivaut au "beau et bien fait", agencement précis mais souvent peu verbalisé de maîtrise technique spécifique et de normalisation de la représentation figurative. Si cela nous intéresse, c'est que l'incompréhension entre le jury et le candidat, que ce dernier voulait évacuer grâce à la polyvalence artistique, est justement ce qui semble poser problème et que je veux éviter grâce aux définitions fonctionnelles de l'art, à savoir l'absence d'accord à propos des critères d'évaluation de la chose regardée. À critères différents, la compréhension est impossible ; pour que cela fonctionne, il faut un accord sur les raisons de l'art, sur les motifs artistiques.

Ce chapitre a des prétentions encyclopédiques. Comprenez que comme dans une encyclopédie, le projet est circulaire, englobant, et se veut être un tour d'horizon complet du sujet abordé. Cette haute prétention s'arrête là, le voyage est terminé et après le maître des encres, mon entreprise encyclopédique jette l'ancre à Venise. Depuis la lagune, l'on peut observer la partialité de ce projet

encyclopédique extrêmement localisé, contenu sur l'archipel vénitienne et donc détaché du continent. Une île citadine principale, quelques petits bouts de terre çà et là, et puis c'est tout. L'encyclopédie partielle est une totalité localisée, ou autrement dit potentiellement comprise comme une sorte de totalité parcellaire, à savoir un système complet ayant conscience et affirmant que, paradoxalement, ce monde fini peut et doit même sans doute s'agencer à d'autres propositions exotiques. Ce qui définit l'enceinte de ma géographie vénitienne fictionnelle, c'est bien la définition de l'art exposée plus tôt, la fonction subsumant toutes les autres fonctionnalités des arts, définissant l'identité habituelle pour cette cité, à savoir que l'art en général n'a de fonction que pour celui qui s'en sert et produit ; l'art est un moyen d'expression. Les sous-catégories des arts retrouvées dans les quartiers vénitiens distinguables sur les drapeaux flottant haut sur les façades des palais ne définissent que des genres d'expression, des territoires d'expression et ce afin d'éviter que, comme chez le maîtres des encres, l'on ne cohabite pas, l'on ne se localise pas et que l'on en vienne à parler de la façade d'un palais alors qu'il était question d'une autre. Les définitions de l'art à venir siègent dans des palais, lieux de pouvoir exercé sur des quartiers, certes distinguables, effectivement séparés mais tous de style vénitien, que le promeneur inattentif pourrait voir parfois comme similaires ou en tout cas de même genre. Effectivement, il est toujours question d'art, il y a bien des critères donc des qualités communes. Cette architecture semblant homogène – que je vais pourtant m'évertuer à fortement distinguer – est mise en relation par un réseau de canaux navigables, de ponts et de ruelles parfois labyrinthiques mais permettant toujours de passer d'un territoire à un autre. À Venise, il y a le *Giardini*, un grand jardin paysager, composé, où l'on trouve des pavillons où différentes définitions fonctionnelles battent justement ce genre de tissus géométriquement colorés et codifiés. À Venise, l'on trouve aussi un grand arsenal compris ici comme une réserve à catégorisations laissant entendre le non-essentialisme des définitions proposées ici qui ne sont que des armes manufacturées afin de combattre l'indéfinition. Comme dans tout combat, il faut choisir et adapter ses munitions. Le choix de la localisation de ce projet encyclopédique fonctionnel dans un Venise fictionnel est certes dicté par sa géographie insulaire, son urbanisme labyrinthique et son apparente homogénéité architecturale stylistique, mais aussi et surtout car à Venise, tous les deux ans, on retrouve l'*Esposizione Internazionale d'Arte*, autrement appelée la Biennale de Venise. Aujourd'hui le nom "*la Biennale di Venezia*" est celui d'une fondation culturelle organisant en fait différentes manifestations culturelles : tous les deux ans celle dite d'art en alternance avec celle d'architecture pour les deux expositions les plus couramment associées à ce nom, mais cette organisation chapeaute également la Mostra de Venise pour le cinéma, un festival de danse, un de musique, un de théâtre et même un événement d'archives historiques. La biennale la plus fameuse est celle dite d'art, et évidemment son nom nous intéresse au plus haut

point. Notre Venise serait un monde artistique finalement similaire en de nombreux points à la Venise actuelle sans cesse habitée par des événements culturels, passant d'un festival de musique baroque à une biennale "d'automne" d'art ou d'architecture débutant au début du mois de mai pour se finir fin novembre, à un carnaval plus ou moins dramatique dans ses rues à la fin de l'hiver, à d'autres manifestations religio-patronnales entre traditions maritime, culinaire et vestimentaire. À Venise donc, réelle ou fictionnelle, l'art est à l'honneur et l'on en a fait son histoire ; Venise est mécène, protectrice des arts et des lettres. Ainsi dans cette ville, on peut sans rougir appeler une manifestation "exposition internationale d'art", un point c'est tout. C'est ce qui aura lieu dans notre monde, mais il est intéressant de noter que notre construction imaginaire visant à donner à comprendre une catégorisation fonctionnelle encyclopédique et donc inclusive, bien que discriminante, fait écho à une ville et une organisation culturelle où il y a catégorisation exclusive artistique médiumologique. L'exposition d'art de la biennale est une exposition d'objets liés à la grande discipline nommée *visual art*, souvent compris en français comme les arts plastiques. Le fait de programmer un an sur deux une biennale d'architecture doit bien marquer le fait que l'architecture n'appartienne pas à un genre plus général qui serait l'art. Le cinéma est exclu lui aussi, tout comme la danse et la musique. Les arts de la forme, les arts plastiques appelés dans le monde anglo-saxon globalisé de la ségrégation ou alors si mais l'île toute entière "arts visuels" permettent néanmoins d'inclure médiumologiquement, et ce quand bien même l'on travaillerait des médiums en partie invisibles tel le son ou les odeurs. En même temps, Adorno nous l'a bien fait comprendre, et je l'ai déjà répété plusieurs fois, à moins d'un handicap physique déterminant, comment peut-on distinguer ce qui est visuel de ce qui ne l'est pas et comment une chose visuelle pourrait-elle n'être que cela ? Cela est tout à fait convenu, au sein des arts plastiques, l'on "fait parfois du cinéma, de la danse, ou encore de la musique, etc." à ce ceci près goodmanien que l'on ne nomme pas cela ainsi, mais plutôt, par exemple, vidéos, performances ou environnements sonores. Étant donné que les distinctions médiumologiques ont ici pris l'eau et que la fonctionnalité définissant des "Qu'est-ce que ?" a submergé le "Quand ?" goodmanien, dans notre Venise, il se jouera sans cesse une exposition d'art sur toute l'année incluant tout ce qui sera mis en jeu comme un moyen d'expression artistique. Dans certains pavillons de la vraie Venise, les textes – bien souvent écrits par les curateurs – sont certaines des formes que la littérature y prend, et nombreux sont les autres écrits habitant ces lieux. Nous l'avons vu bien plus tôt avec la définition de l'art contemporain chez les amateurs d'art, si "arts contemporains non-qualifiés" sous-entend "arts plastiques contemporains", tous les autres médiums peuvent être nommés contemporains malgré l'héritage traditionnel des Beaux-arts.

En France, l'académie des Beaux-arts était organisée historiquement en six arts différents. Le premier est la peinture, le deuxième la sculpture, le troisième

l'architecture, le quatrième la gravure, le cinquième la composition musicale, le sixième étant dit membres libres. Depuis les années 80, le septième art de l'académie, la septième section, est celle du cinéma et de l'audiovisuel précisant qu'ils doivent être liés à la création artistique (car l'on sait qu'il est convenu de distinguer plusieurs types de cinéma dont un industriel) et une huitième section a même été créée en 2005 pour la photographie. Hegel lui-aussi distinguait cinq arts : l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique et la poésie. Bref, dans le désordre, les cinq premiers arts semblent fortement ancrés ; on y retrouve l'architecture, la sculpture, la peinture souvent accompagnée du dessin, la musique ou la composition musicale, la poésie potentiellement appelée la littérature, ce à quoi les arts du spectacle vivant ou de la scène doivent s'ajouter en sixième place (le théâtre, la danse, etc.) pour former donc les six arts traditionnels communément admis comme tels depuis le 19^{ème} siècle, sans qu'il ne soit dicté nulle part de règle, de définition précise, tout en avouant fortement l'héritage de l'académisme français. Les six premiers arts sont rarement connus et classés, l'on y met donc ces grandes traditions techniques, par contre, le septième est aujourd'hui connu et reconnu comme tel par tous, le septième art, c'est le cinéma, industrie souvent comprise. La photographie semble avoir réussi à s'imposer couramment à la huitième place. Fort des festivals culturels actuels et de l'indéfinition de l'art accompagnée de l'incompatible *artialisaton* – comprenez volonté de devenir art, au sens traditionnel et non défini du terme, pour toutes disciplines –, la bande-dessinée serait devenue le neuvième art, mais l'art culinaire le conteste. Il semblerait qu'une dixième place soit revendiquée par, pêle-mêle, les arts des nouveaux médias (fameux toujours nouveaux depuis les années 80) ou arts numériques, dans son sillon, le jeu vidéo réclame la place, ainsi que la calligraphie, la parfumerie, la gastronomie qui auraient concédé la neuvième à la BD. Il est même un manifeste pour le dixième art, véritable plaidoyer pour que le jeu de rôle soit considéré comme tel. « Ink Master » oblige, il semblerait que le tatouage revendique également cette dixième place. En gros, la *kitschisation* culturelle semble admettre qu'à la question potentielle d'un jeu de pions sur un plateau en forme de carrefour, appelé ironiquement (au su de l'érudition nécessaire pour s'amuser à ce jeu) « Trivial Pursuit », nous interrogeant à propos du nombre d'arts traditionnels, l'on doit répondre : une demi-douzaine ! Dans les nouveaux médias, on utilise de nouveaux médiums, de nouvelles matières, de nouveaux supports qui n'ont effectivement plus grand-chose de nouveau mais qui marquent bien le fait que l'on pense intelligent d'ajouter une place au classement artistique strictement selon la médiumologie, et ce non sans imprécisions même sur le seul point technique puisque entre calligraphies, dessins et certaines infographies, l'idée de nommer la pratique comme des dessins ne semble pas totalement incongrue. Huit arts plus ou moins regroupés font en tout cas traditionnellement autorité et ce avec une définition nébuleuse de l'art laissant autant entendre son dérivé d'artisanal que

d'artistique. Ces Beaux-arts sont des métiers, des savoirs-faire, des techniques, des usages, des matériaux et on les regroupe de manière non-finalisée. Le neuvième est revendiqué justement par celui qui, techniquement, pourrait se prétendre le plus "neuf".

Dans notre Venise, conséquemment, il sera question de géolocalisation, d'itinéraires, de territorialisation, de sièges, de palais aux sujets réservés (fonctions), ou autrement dit une histoire géographique de mesures topographiques ; un arpentage où la demie-douzaine d'arts pourrait devenir des ares. À la demie-douzaine d'arts, ou autrement dit à ce nombre indéfini, approximativement de six, et allant allègrement jusqu'à huit, j'ajouterai moi aussi un neuf. Ce Venise est un tout petit territoire, une petite boîte d'une demie-douzaine d'ares devant même contenir un neuf. L'on marche bien sur les œufs avec une telle entreprise encyclopédique, avec la construction de ce monde total fictionnel, car d'une superficie de plus de quatre millions d'ares de la vraie Venise, je réduis la géographie à presque rien pour affirmer et que tous ces arts strictement partagés partagent néanmoins le fait d'être des moyens d'expression fonctionnellement utilisés, et aussi que ce projet grandiloquent d'architecturer une capitale de l'art et des arts n'est pas aussi prétentieux qu'il pourrait y paraître. Dans les différentes biennales de Venise, il est toujours question de concours, de classements artistiques entre les œuvres présentées, et l'on remet un lion d'or à celle élue comme la meilleure. Pour l'exposition internationale d'art en particulier, un lion d'or est remis à un artiste pour l'une des œuvres sélectionnées par le curateur du pavillon central éditant une exposition collective de grande ampleur spécifique à chaque édition et un lion d'or est remis à l'un des pavillons nationaux. Un lion d'argent, tel un "prix d'encouragement", est remis à un "jeune artiste". Dans la vraie Venise, sans que l'on atteigne les millions d'arts selon la règle d'analogie avec les ares, l'on retrouve durant l'exposition internationale, en 2013 par exemple, 88 pavillons nationaux et l'exposition du pavillon central, ce à quoi il faut ajouter d'autres événements dans les fondations privées de la ville. L'on comprend aisément que dans cette exposition privée d'art "en général", on retrouve un peu de tout. La vraie biennale de Venise a choisi, elle aussi, une catégorisation sur des critères non-artistiques : elle classe les expressions artistiques par origine nationale, et l'on comprend qu'il est tout de même bien improbable que cela permette effectivement de comprendre des différences essentielles entre les arts... sinon à être parfois enclins à répondre à sa caricature, et de cela, on est jamais trop à l'abri.

Pourtant donc, il y a un jury. Le problème est bien celui posé par « Ink Master », à savoir que, pour juger effectivement de l'œuvre intentionnellement exposée face à eux (et non pour qu'ils puissent en juger, car l'on peut toujours juger de tout, cela est même nécessaire, peu importe les désaccords), les regardeurs, ici, les spectateurs et les spectateurs particuliers nommés jury, doivent s'ancrer dans la

même définition fonctionnelle de l'art que celle choisie par le fabricant de l'œuvre, et ce afin d'éviter le risque presque incontenable, presque incontinent du jugement excrémental. Être incontinent sur notre île, nous allons l'éviter. Comme le rappelle Marc Jimenez, dans le premier chapitre de « La querelle de l'art contemporain », selon Thomas Bernhard, « à de rares exceptions près », l'art n'était « que "de la merde" ». Nous l'avons vu plus tôt, face à l'incompréhension de certaines œuvres d'art qualifiées injurieusement de contemporaines alors même qu'elles sont parfois issues de l'époque moderne (la *kitschisation* ayant fait, par exemple, de l'œuvre au moins sarcastique, sinon déconstructiviste, de Piero Manzoni, « Merda d'artista », une caricature au premier degré de l'art contemporain), le jugement excrémental est une bonne manière d'évacuer dans la fosse des sceptiques toute entreprise de travail interprétatif. Si un raisonnement incrémental appliqué à l'interprétation des œuvres d'art permettrait de faire grossir, d'épaissir et donc de complexifier nos jugements, le réflexe excrémental chasse au rang de masses informes, de déchets et de puanteurs ce que l'on ne comprend pas. Lorsque le membre du jury d'« Ink Master » se demandait ce qu'était cette merde, il aurait peut-être aussi dû se demander d'où elle venait. "D'où sort la merde ?" est sans doute la bonne question lorsque l'on est tenté d'évacuer une œuvre en disant que l'art est n'importe quoi ou qu'il est devenu comme tel, alors qu'en tant qu'expression singulière, une œuvre d'art est une expression, elle sort bien de quelque part et ce à des fins qu'il ne faut pas confondre. Adorno nous le rappellera plus tard, mais si quelqu'un émet un jugement culinaire à propos d'une œuvre – "J'aime bien." – et que l'artiste y voit intentionnellement une ou plusieurs fonctions différentes, politique par exemple, il est fort à parier que ce qui passe pour un compliment depuis le destinataire est une insulte pour le destinataire. Afin d'éviter l'appauvrissement des jugements (un raisonnement excrémental, épurant, réduisant et donc simplifiant), il faut sans doute qu'il y ait un accord entre l'artiste et les spectateurs sur les fonctions d'un art exposé. Lorsque l'on commande un Coca-Cola à un bar et que l'on vous sert un cola de marque Pepsi, si l'on s'y connaît, si l'on recherche effectivement un goût, une couleur, une texture, on sera déçu et l'on pourra dire, simplificateur, "le Pepsi, c'est de la merde". Si l'on veut que notre analogie (encore plus réductrice que notre encyclopédie réductrice) fonctionne, considérons donc un monde où il n'y a que des colas. Alors, notre jugement excrémental viendrait du fait qu'il y a non-adéquation, non-entente entre ce que le spectateur s'attendait à (a)voir et ce qu'il reçoit. Dans un autre monde où les colas serait une catégorie tandis que les jus de fruits en serait une autre par exemple, sans dire que l'Elsass cola ou le Pepsi ou le Coca-Cola sont de la merde, l'on pourra dire que l'on préfère l'Africola. L'exemple précédent, effervescent et donc vite dissipé, l'exprime, je crois, assez bien : pour pouvoir juger effectivement de ce que l'on vous présente, il faut entrer dans un dialogue nécessitant de partager une langue, c'est-à-dire des définitions, des catégories. Seulement, comme pour la catégorisation des colas, cela n'est jamais essentiel et

toujours intentionnellement variable. Ainsi, pour un peu plus de complexification, ce qui, je l'espère, vous l'aurez compris, n'est jamais insensé – sinon à la manière des personnages de « trous du cul cyniques »¹ d'un épisode de « South Park », je n'ai produit que logorrhée et évacué que des excréments par l'écriture, à vos yeux, vos oreilles et votre nez – je choisis de catégoriser de manière fonctionnelle et donc non médiumologique les arts en neuf parties, et ce avec des noms similaires ou très proches des sections habituellement partagées, à savoir : la Peinture ; la Danse ; la Poésie ; la Musique ; le Cirque ; l'Alchimie ; le Cinéma ; l'Art Culinaire ; le Déco-Design.

Ce choix apparent de confusion entre distinctions disciplinaires techniques et discriminations fonctionnelles regroupant sans valeur médiumologique a plusieurs fins. D'abord, je veux marquer le fait que c'est bien de l'art que "tout le monde connaît" dont je parle et qu'ainsi, j'aurais l'ambition de construire suffisamment pour ensuite partager ces neuves définitions afin qu'universitairement, elles puissent prétendre, pourquoi pas, un jour à un effectif remplacement transfiguratif des catégories aujourd'hui normales. L'ambition semble prétentieuse, mais sans cela je ne comprendrais pas l'intérêt d'essayer de répondre à la question "Qu'est-ce que l'art ?" dans une démarche de sociologie diacritique. Ainsi, hormis le Déco-Design, les nominations semblent familières, ce qui pourrait éviter à ma catégorisation d'être elle-même catégorisée, renvoyée, évacuée au rang d'obscure classification non-opérante d'intello'. Le choix de ces noms communs, effectivement communs, veut aussi mettre en valeur qu'alors qu'il est convenu de déclarer qu'il n'est question que de distinctions techniques dans la catégorisation générale normale, il est en fait déjà question d'autre chose, à savoir de catégorisation symbolique, et donc quelque part fonctionnelle. De manière extrêmement généraliste, l'on comprendra que faire de la peinture techniquement est singulièrement différent que l'utilisation d'une autre technique, le cirque par exemple. Voulant pratiquer une sociologie linguistiquement discriminatoire, je préfère éviter ces non-dits symboliques et puiserai donc dans ces imageries afin de définir les différentes sections à venir. Enfin, choisir de nommer ces fonctions de l'art par ce qui semble être des distinctions techniques doit me permettre – en choisissant pour chaque définition un exemple de production techniquement liée au nom normal et une ou plusieurs productions distinctes (pour la peinture par exemple, l'on pourra retrouver une œuvre construite par une technique picturale et une œuvre construite à l'aide de technique photographique) – d'affirmer que ce genre de discrimination n'est que très peu censé et sensé. Par exemple, qu'est-ce qu'une peinture ? Comment la limiter ? Comment voir ce que l'on appelle habituellement une peinture en ne voyant que la peinture, au sens matériologique du terme ? Le langage courant nous donne d'ailleurs bien des indices là-dessus, on appelle ce genre d'objets un tableau, ou pire un cadre. Imaginons une peinture

1 Dans le 7^{ème} épisode de la saison 15 (« État de trou du cul cynique ») de la série TV « South Park » créée par Trey Parker.

identifiable comme image figurative. Personne ne pratique cela, je crois, comme cette fenêtre ouverte sur l'histoire fantasmée à la Renaissance. La fenêtre est bien ancrée dans un mur, montée sur un châssis, marouflée sur une planche de bois ou bien encore tendue par des câbles cloués au mur, bref, ce qu'on appelle peinture est bien souvent, sinon toujours, de manière normale, des agencements de pigments colorés liés par de l'acrylique par exemple, sur un support fatalement tridimensionnel car dans l'espace. La peinture n'est pas une pratique bidimensionnelle. Les peintures, les tableaux, les cadres sont à installer, à scénographier, quitte à ce que l'on en tienne aucun compte, quitte à ce que l'on procède par habitude, par convention. L'installation de l'objet peinture, ou même de l'objet peint, dira toujours autant que l'installation d'une sculpture dans l'espace par exemple. Sans conscience, à hauteur d'yeux humains en général, sur un mur blanc, à la verticale, cet objet peint tirera avec lui le boulet de l'académisme muséographique normal mais ne pourra jamais s'abstraire du contexte. Notons d'ailleurs qu'appliquée sur une toile tendue sur châssis clouté, ladite peinture, historiquement appelée tableau (même si de table il n'est plus), aura toujours une dimension artistique dans le contexte absolument relatif de notre société actuelle. N'en déplaise à Danto, avec la plus grande "maladresse" technique, si j'applique des pigments sur la totalité de la surface d'une toile montée sur châssis, sur l'objet tableau, et que je la dépose parmi des sacs poubelles remplis d'ordures, tout passant de notre civilisation reconnaîtra l'objet comme à dimension artistique normale. S'il doit être question de peinture, je la donnerais à comprendre comme une fonction, comprenez, de manière à peine suggérée, à peine esquissée, que la peinture dépeint quelque chose d'une certaine manière, pour certaines raisons, et qu'ainsi l'on peut très bien se servir d'une caméra comme d'un pinceau [mais attention, je frôle ici la poésie].

Dans notre monde réduit, notre Venise, même si effectivement il faut imaginer que toutes les manifestations culturelles vénitiennes s'entrechoquent, que ce monde contemporain n'est qu'indéfiniment actuel et donc périssable dans son caractère opérant, dans les exemples choisis pour illustrer les différentes sections, les différents arts, une attention particulière sera donnée à la 55^{ème} exposition internationale d'arts de Venise, autrement appelée la biennale 2013. Cette biennale avait un titre emblématique pour nous, « Il Palazzo Enciclopedico », comprenez, le palais encyclopédique. Renvoyé à deux palais au moins, celui vénitien et celui mental, soit d'un individu, soit (plus sûrement, vu ce qui y fut exposé) de l'humanité en général. Afin de parler de la discipline artistique ethnographique du mode artistique majoritaire des curateurs dans la troisième grande partie de cette thèse, je ferai plus avant un travail d'interprétation de l'exposition du pavillon central de la biennale 2013 nommée « Palais encyclopédique »¹. Néanmoins ici, il faut donc remarquer que cette biennale avait des accents encyclopédiques, des

1 Dans le chapitre « La Conserve ».

accents caricaturaux, comme si cette exposition avait des allures d'exposition épistémologisante, une biennale hommage à la biennale. Le pavillon de la Roumanie, au fond du jardin, était sans doute le plus exemplaire à ce propos avec « An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale », des performeurs roumains mimaient les œuvres de toutes techniques confondues – de la sculpture à la vidéo en passant par la peinture –, des plus marquantes, des plus historiques des biennales passées. Un inventaire en anglais et en gestes. De caricature en caricature, peut-être pour des raisons pratiques, sans doute symboliques, pour cette biennale, la France et l'Allemagne échangèrent leurs pavillons, marquant sans doute un peu plus la fraternité entre ces deux peuples jadis ennemis (pour celle de 2015, chacun est rentré chez soi). Le pavillon commun à la République Tchèque et la Slovaquie se questionnait évidemment sur la façon de se réunir après l'indépendance obtenue pourtant il y a bien longtemps, mais pris dans ce mode qui m'a semblé cohérent de l'hommage caricatural à sa propre identité, ils proposèrent une exposition « Still the same place ». Comme si, pour cette coupe du monde des arts plastiques, la 55^{ème} biennale offrait une mi-temps durant laquelle chacun resta perché sur son image d'Épinal. L'exposition « Sakti » du pavillon indonésien nous faisait alors entrer dans une sorte de temple. En Finlande, ou encore en Lettonie, il y a de la neige, il fait froid, on trouve des sapins et des bouleaux, comme dans leur pavillon. Avec « Trafaria Praia », le Portugal proposait aux spectateurs un petit tour de bateau typique des pêcheurs lusophones durant lequel on pouvait déguster et acheter des produits de l'artisanat local comme de la morue, ce à quoi Joana Vasconcelos, l'artiste choisie, ajouta tout de même en cabine une ou deux sculptures, finalement bien discrète par rapport au carrelage blanc dessiné de bleu tapissant la coque du bateau, donnant une image pittoresque de Lisbonne. Le pavillon de la République Populaire de Chine avec l'exposition « Transfiguration » offrait aux spectateurs un incroyable panorama de tout le savoir-faire chinois et ce dans le domaine du pastiche artistique, presque dans une caricature injurieuse et raciste du chine-toc où la virtuosité des artistes chinois leur permettait, littéralement, de transfigurer le monde, de tout faire. Ils savent tout faire : de la peinture post-post-renaissance, de l'art numérique, de la vidéo, et même des sortes de Jeff Wall à la chinoise. Comme un hommage aux caricatures nationales, évidemment, cette littérale transfiguration, n'était absolument pas déclarée comme telle dans un pavillon langue de bois. [En sortant de ce pavillon, mal informé, l'on pourrait croire que le pays en question faisait preuve d'une liberté d'expression incroyable, lui permettant une vivacité expressive.] Le pavillon du Kenya présentait des peintures d'un style "naïf africain" indescriptibles mais facilement confondables d'avec des tentures peintes disponibles chez un artisan du monde, et puisque le Kenya est un grand producteur de roses pour les fleuristes du monde entier, ce sont des sculptures de roses que l'on pouvait aussi découvrir. L'exposition du pavillon de la Grande-Bretagne s'intitulait tout simplement « English Magic ».

Pour la France, avec « Ravel Ravel Unravel », les spectateurs "du monde entier" pouvaient rencontrer une belle caricature d'une sorte de post-nouvelle vague, garante de l'image hermétique de l'art français. Deux vidéos se présentaient à nous, deux vidéos où deux mains gauches différentes interprétaient le « Concerto pour main gauche en ré majeur » de Maurice Ravel et, en accompagnement, des schémas psycho-analytiques des gestes de pianistes et un catalogue d'exposition à la typographie et à la masse volumique comparables d'avec un dictionnaire ou une bible. Pure, hermétique, mais tout de même "arty" puisque c'est une DJ (c'est encore mieux si c'est une fille), qui a mixé les deux résultats sonores sans doute pressé sur vinyle afin que le spectateur puisse écouter une seule œuvre dont les micro-différences et perturbations que je n'ai su capter faisaient sans doute la beauté. L'Allemagne présentait son projet par une affiche nommant l'exposition « Deutscher Pavillon » où chacune des lettres, bien qu'à sa place normale pour le lecteur, se montrait en miroir, retournée. Comme pour marquer encore un peu plus sa difficulté à affirmer son identité nationale depuis le milieu du 20^{ème} siècle sans que cela ne soit suspicieux, le pavillon allemand invita donc un artiste chinois, un artiste sud-africain, un artiste indien et un artiste franco-allemand. Je dois encore vous parler du pavillon des Bahamas. Pour leur première participation au sein de cette biennale sans doute caricaturale car encyclopédique, les Bahamas ont dû se demander "Quelle est notre caricature?". Sable blanc et fin, eau turquoise, palmiers, soleil, l'artiste Tavares Strachan choisi par le pays, a très intelligemment pris le contre-pied. Cette exposition était d'après moi le meilleur des pavillons. Néanmoins, pour dresser le portrait de cette 55^{ème} exposition comme encyclopédique, l'anti-proposition bahamienne ne change rien, elle confirme. Avec « Polar eclipse », le spectateur inattentif pouvait douter de sa géographie. Cette petite île de rien du tout borde-t-elle l'Arctique ou l'Antarctique ? On découvrait ours blanc, pingouins, blocs de glace, manteau de survie contre le froid, une question affirmative : « Je suis d'ici ? », et enfin, une vidéo où l'artiste (que la caricature raciale appellerait d'origine africaine) se retrouvait dans ce non-espace blanc, parcourant le vide en traîneau pour finir nulle part à planter le drapeau bahaméen dans un paysage gelé aux allures lunaires. Ponctuellement, un écran (restant noir le plus souvent) s'activait, laissant découvrir au spectateur une image partielle de la vie bahaméenne : des enfants à l'école. Cette image, ovni polaire (ou *polar* peut signifier également opposé), était loin également de la carte postale bahaméenne. Parmi toute cette exposition encyclopédique de caricatures, il semble que les Bahamas se soient interrogés sur la leur en la rendant comme oubliée, en l'éclipsant (signifiant sans doute pour l'artiste que la caricature éclipse la réalité de l'identité). Le curateur du pavillon central est à chaque fois différent et, pour ce 55^{ème} hommage, les vénitiens ont choisi un italien, peut-être par envie d'authenticité, de retour traditionnel. Notons qu'en plus de tout cela, alors que l'on reviendra sur cet événement au même endroit que l'exposition principale de la

biennale (« Il Palazzo Enciclopedico ») à propos de la figure du curateur, à la fondation Prada, dans l'un des nombreux palais d'exposition privée synchronisés avec la biennale, l'on pouvait découvrir, ou assurément redécouvrir, voir en vrai ce que l'on avait aperçu dans les livres d'histoire, grâce à l'exposition quasi-documentaire, la reconstitution commémorative nommée « When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013 ».

Ainsi, en insérant effectivement des bribes de réalité interprétée de la biennale 2013, je vous invite à venir faire un petit tour, une petite encyclopédie, pour définir, après la tendance commémorative, les fonctions de l'art de manière neuve, en neuf parties.

La Peinture

« Découvrir une aquarelle, c'est comme assister à la naissance d'une fleur. Tout en beauté, fragilité et délicatesse. » Voilà comment, d'après le « mot du maire », Gérard Leonardi – dans une police dactylographique imitant l'écriture manuscrite "en attaché" et italique pour faire plus littéraire sans doute –, comment l'on doit regarder une aquarelle, et ce conseil est fort de 20 ans du Salon International de l'Aquarelle d'Uckange. À Uckange, au centre socio-culturel – portant un nom très signifiant pour définir la Peinture : « le Diapason » –, il se tient depuis 1991 une exposition ayant choisi le nom de Salon (auquel l'internationalisation du modèle Médiatique exposé plus tôt s'est ajouté, mais passons là-dessus) et ce à la manière d'une quantité incommensurable d'autres événements du même type dans presque toutes les villes et villages de l'hexagone. Partout donc, chez des peintres dits amateurs (même si, à faible coût, il est un grand commerce de leurs objets), l'on partage, je crois, une définition de l'art que je nommerais la Peinture. Très souvent peintres, d'huile principalement, mais aussi d'aquarelle, régulièrement aiguisés au pastel et se laissant grisés par quelques sanguines au fusain, de rares fois sculpteurs, ces artistes amateurs ne pratiquent que des médiums liés aux premières sections des Beaux-arts historiques. Ils sont dits amateurs car le monde de l'art institutionnel, celui des musées, des galeries d'art ou des résidences d'artistes partage d'autres définitions et eux s'en sont exclus par volonté, je crois, comme décrit plus tôt dans le chapitre à propos des amateurs d'art. Même s'ils vendent parfois bien plus d'œuvres que des artistes reconnus et désignés comme "faisant de l'art contemporain", ils ne sont pas professionnels car, selon leur langage même, dans la vraie vie, ils ont un autre métier, un autre emploi, qu'ils pratiquent encore ou dont ils sont retraités. Leur amateurisme s'arrête là (sans oublier bien sûr qu'ils sont amateurs au sens de l'amour qu'ils portent à leur art). Ces peintres amateurs sont loin d'être les seuls à faire de la Peinture, et les premières caractéristiques de ces gens n'ont affaire qu'à leur groupe et non à la définition de la Peinture. Mais puisqu'ils sont extrêmement nombreux, ils sont peut-être l'une des causes principales de la survivance d'une définition de l'art telle que la Peinture. J'écris

survivance car cette première définition fonctionnelle de l'art s'ancre fortement dans une tradition ancestrale. Toutes les autres définitions fonctionnelles sont quelque part historiques, c'est l'évidence, mais celle-ci a la caractéristique de le revendiquer, de revendiquer une sorte d'essentialité, forte du poids et de la longueur de son héritage permettant de confondre cette fonction d'avec quelque chose de naturel. Pour la Peinture, il y a art quand c'est "beau et bien fait". La Peinture serait l'acte *d'artialisation* montaignien originel, en cela que par ses lavis, ses aplats et ses touches, il recouvre et la toile et la nature, il dépeint et repeint cette dernière afin d'ouvrir la fenêtre renaissante albertienne et laisser apparaître sa beauté. Originelle, la Peinture pourrait revendiquer la mimésis, mais pas n'importe laquelle, certainement pas celle de la photographie ou celle hyperréaliste, sans intérêt pour elle, mais une mimésis expressive, naturaliste sachant gommer ce qu'il faut rehausser ailleurs et ce avec une dimension performative car cela doit être fait dans les règles, comprenez les règles de l'académisme artistique occidental le plus caricatural. La Peinture cherche l'harmonie, elle cherche à être au diapason avec la nature pour créer la beauté, elle est donc à ne pas confondre avec une vulgaire capture cinématographique par exemple. Son harmonie naît du travail, d'où sans doute l'attachement au terme "salon" chez les peintres amateurs comme dans ces salons d'érudits d'autrefois d'un jadis encore idéalisé où l'on savait parler peinture pour parler beauté. Dans ces salons, le spectre des refusés plane toujours car l'académisme règne ; il faut faire beau et bien fait pour être accepté [même si, le plus souvent, cotisations faites, chacun peut exposer ; c'est symboliquement que ces refus s'expriment, c'est un monde particulier].

Dans la Peinture, surtout chez ses amateurs, il est question de maîtrise, de maîtres et donc d'élèves. Toujours en 2011, Denis Aubry, aquarelliste et président du jury de cette édition du salon d'Uckange, rappelle « mais encore faut-il avoir une méthode pour matérialiser cette vision [pour le peintre, face au sujet de la représentation, motivé par la création d'un tableau, c'est la vision qui motive, expliqua-t-il plus tôt] s'imprégner d'un paysage, être sensible à une ambiance, une atmosphère, rencontrer un personnage et vouloir fixer l'attitude et le caractère, traduire la lumière d'une ruelle, autant de sujets qui nécessitent une première approche technique. » Il explique ensuite la méthode de l'esquisse et des croquis et après, des points de suspension, il évoque même la possible utilisation de la « photo personnelle pour aider ensuite au travail en atelier ». Le peintre parle du travail en atelier, explique des méthodes, se dit motivé par une vision, et poursuit qu'au « moment d'en venir à l'acte créatif », il est question de choisir le meilleur support, « papier fin ou "torchon" », il parle de grammage et ponctue par « que de questions préalables posées aux maîtres ! » Beau et bien fait, Denis Aubry cite un maître en la personne de Gottfried Salzmann : « je travaille parfois des heures sur une œuvre et en quelques secondes toute cette patience peut être annulée à cause d'un trait trop appuyé ou d'un blanc essentiel recouvert. Il s'agit de savoir se tenir

entre un "pas trop" et un "pas assez" et de savoir s'arrêter au moment juste. » Et le président du jury d'alors de poursuivre : « et c'est cela qui fait toute la difficulté de l'aquarelle qui rebute souvent les débutants... » Un an plus tôt, à Uckange toujours, Denis Aubry rappelait : « l'Aquarelle au vrai sens du mot, c'est la création d'une œuvre à partir de couches de lavis transparent : elle fit son apparition au cours du 18^{ème} siècle – Turner en fut le plus célèbre maître – [...] puis subit ensuite une certaine disgrâce sous l'impact de l'art moderne. » La Peinture ne se veut pas moderne, non, elle n'est pas à la mode. Elle est intemporelle et l'on comprend encore le rejet de ces arts modernes et contemporains par les « puristes » peintres. Rappelons-le au passage, je l'ai écrit plus tôt, le médium pictural n'est pas nécessaire pour faire de la Peinture. On peut donc être peintre et utiliser la vidéo ou encore tailler de la pierre (d'ailleurs, si l'on est peintre et que l'on taille la pierre, ce sera sans doute au burin, selon des techniques soi-disant ancestrales, ou en tout cas revendiquées comme traditionnelles). En 2011, Guy Maiset, président du comité d'animation uckangeois, organisateur de la manifestation, cite Molière pour définir l'aquarelle. Je vous en offre un court passage : « La sévère rigueur de cet instant qui passe, aux erreurs d'un pinceau ne fait aucune grâce. » Travail, travail et encore travail, en atelier, guidé par des maîtres, voilà comment l'on pratique la Peinture. Mais peut-être comme entre magiciens, entre "magiciens de la terre", ce savoir-faire académique ne nous est pas plus révélé, il faudrait faire partie du milieu. École mystique, celle qui charpente et défend la définition fonctionnelle de l'art en tant que Peinture fait preuve d'une sorte d'animisme, toujours cette harmonie avec la nature : « puis viendra la phase de réalisation, [et là, toujours selon les mots de Denis Aubry] il y a un élément qui facilitera, qui guidera les intentions, mais qu'il faudra maîtriser tout au cours du parcours, il s'agit bien sûr de l'eau que l'on travaille "sec" ou "humide", il faudra se subordonner au cycle de l'eau et le respecter jusqu'à l'aboutissement de l'œuvre. » Comme l'affirme Guy Maiset, à une exposition de Peinture « l'on peut venir pour s'enrichir l'âme par les yeux ». Encadré d'une Marie-Louise ou d'un passe-partout pour différencier parfois l'huile de l'aquarelle, non miscibles en salon et pourtant parfois mélangés sur la palette de la définition fonctionnelle de l'art comme Peinture, le sujet principal des peintres amateurs est le paysage. Comme nous l'avons vu plusieurs fois, le paysage est un morceau de nature recadrée que la Peinture idéalise et mystifie. L'on retrouve très souvent une sorte de trinité entre le ciel, sur un ou deux tiers de l'image, un chemin menant à l'horizon et au point de fuite bordé d'une petite barrière que les outrages du temps auront rendue romantique et un arbre (ce à quoi l'on pourrait ajouter les réminiscences des plans d'eau, métaphore même de la Peinture, reflétant le ciel tel un miroir un peu déformant, parfois atténués dans les brumes et les brouillards que les peintres mystiques adorent). La Peinture voit l'art comme le "beau et bien fait", comme en harmonie avec la nature, dans un idéalisme rigoureux de techniques académiques occidentales révélées par un glacis mystique. Héritière de

la renaissance de l'art pictural d'abord italien, cette définition fonctionnelle inclut des règles académiques telles que la perspective linéaire, le point de vue monoculaire, l'horizon, le (ou les) point(s) de fuite, la notion même de paysage, la perspective atmosphérique, son *sfumato* et sa répartition des couleurs chaudes et froides dans l'espace idéal ainsi que l'organisation surnaturelle – implacable d'après ses utilisateurs, partisans de la composition harmonique équilibrée de l'image selon le nombre d'or et son coquillage hélicoïdal. Mystique mais rigoureuse, la Peinture a cela d'explicatif qu'elle écrit des méthodes, des manuels dans lesquels le pourcentage de couleurs complémentaires à disposer dans l'image peut être quantifiable afin de respecter l'harmonie pour ce fameux œil de l'âme. Si l'on voit de l'art dans des œuvres telle « La Joconde », immanquable, de Léonard de Vinci, c'est, je crois, selon cette définition fonctionnelle de l'art, celle de "la Peinture ou le miroir idéal de la nature". De ce haut héritage italien renaissant, la Peinture est aujourd'hui plus proche du romantisme du 19^{ème} siècle et aime à peindre aussi, entre lègue flamand et inspiration d'outre-manche (si l'on est en France), des scènes intérieures et notamment des natures mortes. La Peinture donne à voir le beau que l'on ne peut pas voir à travers sa fenêtre ordinaire. C'est à travers la fenêtre rigoureuse de la Peinture que la beauté se révèle, atténuant ou effaçant les traces des sociétés humaines, les usines, le macadam, les poteaux électriques, ou alors les dépeint comme ces petites barrières mal en point le long de ses chemins, avec un romantisme *kitschisé*, nostalgique, empreinté ou plutôt imbibé de mélancolie. La Peinture se sert de liant, de médium permettant de fondre la nature observée et celle archaïque, primitive, naturelle, essentielle, première, fantasmée.

Il y a un artiste qui vaut de l'or – comme son nom l'indique – pour donner à comprendre cette définition fonctionnelle de l'art qu'est la Peinture. Il vaut de l'or car – et c'est assez rare – je peux avoir l'impression que son univers artistique ne répond qu'à une seule des définitions de l'art : la Peinture. Médiumologiquement, il ne fait manifestement pas de la peinture, car Andy Goldsworthy de son vrai nom (que l'on pourrait traduire par "digne de l'or") est un des plus fameux artistes de Land art, souvent spécifié comme britannique pour le différencier du Land art américain, et que je nommerais Land art harmonique ou même symbiotique. L'autre grande figure de ce Land art, Richard Long, l'auteur de la célèbre « Line made by walking », ou encore peut-être l'américain Robert Smithson et ses « Spiral jetty » pêchant néanmoins par grandiloquence, pourraient être deux autres justes illustrations de la définition de l'art comme la Peinture. L'écosais qui vaut de l'or produit ses œuvres d'art en pleine nature avec comme rigueur éthique de ne se servir que de ce qui s'y trouve. Ainsi, en hiver, il interviendra par ou grâce à la neige ou à la glace, agençant des stalactites en étoiles que seule sa photographie fera survivre car une fois la journée de retour, le soleil fera fondre ses interventions. Il agence méticuleusement, patiemment, des centaines de feuilles amoureuxent choisies selon leur chromatisme pour peindre dans la nature des nids, des iris, et

autres spirales. Avec des branchages ou avec des pierres, celui qui vit près du mur d'Hadrien fait courir les pierres comme des rivières ou donne aux arbres la forme originelle et obsessionnelle chez lui : celle de l'œuf. Le cercle, l'œuf, le trou, ses représentations sont fœtales, maternelles, il sublime sa terre-mère. La corne du bélier – en nombre dans les paysages écossais – est également l'une de ses formes privilégiées comparable alors, et à la spirale de la vie naturelle circulaire, et à une corne d'abondance qu'offre cette même nature. Il tisse des feuilles avec des épines de sapin, il les colle avec sa salive, il agence des baies et des feuilles de roseaux pour peindre à s'y méprendre des sortes de Hans Hartung, du tachisme calligraphique à même la surface de l'eau. Tout ça le temps d'une photo la plupart du temps, car ensuite le mouvement de la vie naturelle efface ses interventions. Le travail est sans doute acharné pour décortiquer les fruits, les feuilles et les brindilles qu'il agence avec virtuosité, mais toujours dans le souci et la prétention de ne presque pas intervenir, de laisser penser que le vent, l'animalité et l'équilibre naturel sont plus créateurs que l'artiste. Bien sûr, Andy trace des lignes, construit des œufs, remet en cercles ou en spirales, et en cela, il fait de la Peinture, à savoir qu'il compose selon la même rigueur académique du nombre d'or cette nature en beauté. Goldsworthy est digne de l'or car il travaille avec des minéraux, mais il est surtout digne du nombre d'or. Comme Richard Long qui ne fait que traîner des pieds dans le désert pour marquer sa ligne de passage, Goldsworthy se dit et est reconnu comme un artiste. En cela, il est contraint pourrait-on croire à extraire certaines de ses œuvres des cadrages de paysages qu'il compose "en pleine nature" pour les amener en galeries, à la manière incongrue des fameux street artistes taguant sur des toiles pour les vendre. Ainsi, les œuvres de ce Land art symbiotique, ces œuvres de Peinture au sens fonctionnel artistique sont surtout connues par le médium technique photographique actant en cela si cela était encore nécessaire que ces idéalistes croyant mimer la nature, l'idéalisant et ayant foi en sa beauté, proposent bien des paysages, des recadrages de cette nature. Le devenir de cet art nommé Peinture est donc bien souvent – comme lorsque Yann Arthur-Bertrand nous donne à voir sa Terre vue du ciel – de magnifiques motifs pour cartes postales. Les amateurs de cet art ne s'y trompent pas, lorsque l'on diffuse sur son blog ou sur une carte postale du Land art symbiotique, on l'accompagne souvent d'une citation à propos de l'harmonie naturelle qu'il nous faudrait retrouver avec les éléments. La carte postale est liée au carnet de voyage dans le vaste monde naturel, mais mieux encore, l'on fait de ces peintures de merveilleux calendriers en phase avec le temps qui passe et le rythme des saisons. La pierre, la terre, l'eau, les végétaux, l'huile, l'aquarelle, la glace, le vent, la poussière : voilà les motifs et les éléments composant cet art. La Peinture est en cela de la représentation construite qui, tout en s'affirmant idéaliste sublimant, flirte avec une volonté étrange de mimétisme naturel, de présentation.

En 2013, c'est peut-être le pavillon de l'Australie, où Simryn Gill exposait « Here

art grows on trees » (« Ici l'art pousse sur les arbres »), qui pourrait illustrer notre définition fonctionnelle de l'art comme Peinture. Le titre est suffisamment explicite car cet art est explicite : il veut présenter la nature, le présenter à sa façon, mystique et originelle. C'est pourquoi l'une des interventions dites artistiques aura été de retirer une partie du toit du pavillon afin que l'élément eau – autrement dit la pluie – puisse prendre part à l'œuvre de cette artiste, dont certains rappellent les origines indiennes, peut-être par gage douteux de primitivisme civilisationnel. L'artiste y exposait principalement des photographies titrées systématiquement « Eyes and Storms » (comprenez « Yeux et tempêtes », peut-être en référence à l'œil du cyclone) sur lesquelles on pouvait voir des paysages à grande échelle, presque vus du ciel, où – comme chez Nils-Udo et Goldsworthy – la forme circulaire, la forme de disque ou de trou attire l'œil. Sinon, à part la pluie, l'on pouvait retrouver un très grand bol, réceptacle d'éléments naturels contingents.

L'art que ici nommé Peinture – (je le répète une dernière fois, et cela vaudra pour les huit définitions de l'art à venir) en dehors de tout réflexe médiumologique – peut être qualifié de figuratif. On pourrait le dire de manière adorniennne : il est empreint d'images, à savoir que l'on y reconnaît des éléments, des figures naturelles dans les constructions imaginaires qu'il propose, et ce même dans le Land art symbiotique qui pourrait être vu comme abstrait. L'on reconnaît le serpentage de l'animal ou de la rivière, la pupille et l'iris, l'œuf, etc. La Peinture figurative est empreinte d'une forme de *réalisme*, de concrétude idéaliste non-abstraite. Je l'ai déjà écrit, il ne faudrait surtout pas croire que la peinture hyperréaliste serait de la Peinture. Malgré la technique picturale et malgré le rapport mimétique évident entretenu avec les espaces naturels – car terrestres au moins – représentés, l'hyperréalisme n'a rien à voir avec l'idéalisme mystique, motif principal de la Peinture. La Peinture n'a rien de documentaire. Même si très proche de l'Alchimie qui est une autre des définitions de l'art que je vous exposerai ci-après, les deux se différencient quant à l'échelle de vision. Contrairement à l'Alchimie, la Peinture fait preuve d'un certain rejet du scientisme, ou même des sciences qu'elle voit comme telles, et préfère dépeindre la nature à l'œil nu, quitte à ce que cet œil humain voie la nature avec un flou que les outils et les techniques scientifiques auraient pu pallier. Faire de la Peinture n'a rien d'anodin, ni de naturel d'ailleurs, alors même que l'on pourrait croire que chercher du beau dans les paysages avec son pinceau, sa caméra, ses mots ou que sais-je encore, va médiumologiquement de soi quand on veut faire de l'art. Que nenni. Cela répond à une définition fonctionnelle de l'art et cette fonction répond bien, justement, à une volonté de construire, de regarder et peut-être de donner à voir le monde, en faisant croire qu'il n'est pas question de regard mais simplement de vue, voire d'évidence.

La Danse

Lors d'un grand festival international de théâtre dont je vous ai maintes fois parlé, celui d'Avignon, qui, en plus d'être international d'après la nationalité des artistes invités, l'est en termes de spectature, je quittais les gradins en écoutant, comme souvent, les premiers commentaires de mes co-spectateurs inconnus. À Avignon donc, festival de théâtre où il est habituel de regarder et d'écouter des spectacles surtitrés lorsque l'on est francophone, il y a aussi de nombreux spectateurs non francophones ou à la maîtrise de la langue française réduite pour qui l'interprétation de pièces en français évidemment non surtitrées doit être difficile. À Avignon, l'on passe de pièce en pièce et l'on finit par reconnaître certains des autres spectateurs. J'assistais alors aux retrouvailles de deux d'entre eux. L'un reconnaissait son nouvel ami qui éprouvait des difficultés avec la langue française. Le premier lui dit alors : "ah mais là ça va, c'était de la danse" et l'autre de répondre, tout de même en français : "oui, c'est un langage universel". Voilà une fonction de l'art que je nomme la Danse. L'art en tant que Danse est un langage universel. La définition du beau et bien fait, animiste, de l'art comme Peinture est, je crois, très répandue effectivement, mais assez peu, sinon pas dans sa verbalisation. Il en va tout autrement pour la définition de l'art comme langage universel. Cette définition fonctionnelle est même un poncif que beaucoup de spectateurs appliquent à des arts qui ne sont pas de la Danse. Pourtant, je crois que c'est avec cette définition fonctionnelle que certaines œuvres sont produites.

Comme je l'annonçais plus tôt, je vais débiter avec des œuvres artistiques usant de techniques chorégraphiques, que l'on appelle donc danse. Bien sûr, plus tard, j'essayerai d'illustrer cela avec des choses que l'on n'appelle pas ainsi, mais disons pour débiter que le Lion d'or de Venise 2013 pour l'exposition du pavillon central fut remis à une œuvre classée dans l'art ou l'art visuel et que je nommerais Danse ; j'y reviendrai. De nombreux sketches d'humoristes, comme Gad Elmaleh¹, et donc de nombreuses moqueries prennent pour objet ce que l'on appelle la danse contemporaine. Avec une grande sobriété esthétique et beaucoup de sérieux, dans une grande lumière ou avec beaucoup d'obscurité, vêtus de vêtements simples, noirs ou blancs, pieds nus ou même complètement nus, dans un silence à peine perturbé par les vrombissements d'une musique dite également contemporaine : les danseurs sont d'abord accroupis, en position fœtale ou "de graine", puis lentement, très lentement, une main s'extirpe, vers le ciel un bras se tend et, une fois éclos, le danseur changera de rythme. Pris d'une grande énergie, sautillant sur la scène, il rencontre un autre danseur. Ils se poussent, se repoussent, ils tirent sur leurs vêtements, se roulent par terre, ils respirent fort, ralentissent jusque l'imperceptible saccade. Les corps habitent l'espace, ils habitent la scène, emportés, comme possédés, le tout très très sérieusement, presque avec gravité. À cela, dans les salles que j'ai, étrangement, de très nombreuses fois fréquentées, deux

1 Dans son spectacle « L'autre c'est moi » (2003).

réactions : on se lève et on crie au génie, ou, de la torpeur de l'incompréhension, l'on évacue la chose par jeu excrémental. Que les choses soient extrêmement "claires" entre nous, tous les spectacles chorégraphiés dits de danse contemporaine ne procèdent pas ainsi. Cela est une caricature et surtout tous ces spectacles dits de danse ne sont pas toujours de la Danse.

Une marque commerciale d'équipement sportif, en particulier vestimentaire, du nom de la victoire en grec, Nike, a produit plusieurs pub' que je pourrais qualifier de Danse. Pour la plus connue d'entre elles – la version basket-ball – dans une salle sombre, seulement éclairée par un spot douche, comme dans le spectacle de danse décrit plus haut, en noir et blanc, habillés des vêtements de la marque – non-identifiables comme ceux d'une équipe particulière mais comme des vêtements d'entraînement, et donc sobres, dés-identifiés – des basketteurs dits *freestylers* font rebondir leur balle. Ils frappent, dribblent dans des rythmes différents, se meuvent avec des semelles de caoutchouc sur le parquet, et tous ces bruits rythmés, montés en vidéo et combinés créent un *beat*, une rythmique musicale. Pour ce faire, et avec une volonté visuelle esthétique, on peut dire qu'en plus, ils dansent. Dans ces pub', ce sont les respirations, les mouvements du corps et l'exercice physique qui fait musique et danse. Les œuvres d'art de Danse utilisant médiumologiquement la chorégraphie (normalement nommée danse), dans leur version qualifiée de contemporaine, procèdent, je crois, de la même manière. Sur de la musique comme fond sonore, les corps s'exercent physiquement dans l'espace, halètent, expirent profondément, se frottent, s'entrechoquent, claquent entre eux et sur le sol pour faire danse sonore. De la trop grande caricature donnant trop facilement victorieux le spectateur anti-danse tablant sur le fait de retrouver nus les danseurs "au plateau", les chorégraphes semblent en être revenus et cela se fait moins. Les vêtements monacaux d'inspiration japonisante ont également moins de succès et actuellement, il semble que ce soit le vêtement dit "de tous les jours" qui ait du succès dans ces arts chorégraphiques répondant à la définition de la Danse. Bien sûr, ces vêtements sont choisis, et bien sûr, cela ne change rien à l'affaire. L'idée d'un art comme un langage universel est autant dit par la nudité, les uniformes manichéens que le jean et le t-shirt de monsieur tout le monde. Chacun est différent et absolument ordinaire, universel. Disons qu'avec les vêtements de tous les jours ou plus sportifs, les danseurs contemporains se rapprochent un peu plus de la caricature dont Nike semble avoir usée. Avec cela, l'on affirme que dans un art de langage universel, nul besoin de phare et d'oripeaux : ce qui compte, c'est juste de danser, *Just do it* (« Juste, fais-le »). Comme dans beaucoup d'arts dits du spectacle, comme dans tout travail à vrai dire, en danse, l'on fait des répétitions. Mais c'est d'autant plus marquant en Danse que la réalisation de la danse est elle-même une répétition, de la répét'.

Il est une pratique sportive à laquelle je croyais ne rien comprendre avant de pouvoir la nommer Danse. Sur un parvis choisi peut-être au hasard, mais sur lequel

des groupes non-constitués se réunissent par habitude, l'on peut observer des *riders* ou des *freestylers* nommés soit skateurs, soit je ne sais comment mais faisant du roller. Parlons donc du skate pour plus de facilité. Sur leur skateboard, leur planche à roulettes, on peut les observer des après-midis durant s'échiner à "rentre" une figure d'après leur propre expression. L'on observe donc un nombre incalculable de ratés, une répétition incessante jusqu'à ce que, après un enchaînement de mouvements, le skateur retombe ses deux pieds sur sa planche roulante. Sauter un certain nombre de marches, "slider" sur un muret, faire virevolter un certain nombre de fois la planche : voilà les figures répétées en skate. Je me demandais alors quelle était la réalisation de cette répétition technique. Eh bien ma surprise fut grande lorsque – à la vue de certaines des vidéos produites, mises en relation avec le fait que je remarquais que, très souvent, l'un d'entre eux filmait les répétitions – je découvris que l'exercice de la chose était la chose elle-même. Dans ce sport que je pourrais nommer art car Danse, la musique est faite du bruit des roulements à bille et du bois choquant le sol, les vêtements sont un *sportswear* de tous les jours et la réalisation de l'œuvre est la répétition, l'exercice technique lui-même (bien sûr, il doit exister mille et une façons de pratiquer le skate, je vous parle de ce que je crois avoir vu à de nombreuses reprises).

Il existe un type de danse que l'on nomme – de manière simplement compréhensible mais tout de même stupéfiante – africaine. La danse africaine, qui veut signifier le plus souvent danse particulière d'une ethnie subsaharienne, semble avoir en commun la répétition. Avec bien peu de connaissance à ce propos, je crois savoir que les gestes répétés et combinés de la danse africaine, sont chorégraphiés à partir de gestes utilitaires ordinaires. On pile le mil, on sème les graines, on puise l'eau du puits, etc. Au-delà de tous les problèmes éthiques que me pose l'engouement pour de telles traditions au sein de centres socioculturels dits occidentaux, je dirais que ces danses sont effectivement de la Danse puisque leur prétention est à l'universalité dans une condescendance occidentale qui aime à honorer l'Afrique. Alors que les gestes sont dits d'origine utilitaire, cette danse retient le fait de faire la chose et non l'objet finalisé qu'elle produit. Alors que des gestes sont par exemple exercés pour produire du pain, cette danse semble préférer évacuer le pain et garder, interminablement, le fait de faire la chose, comme en skate. Dans les danses dites hip-hop, on retrouve le même processus créatif, à savoir l'exercice physique, répété encore et encore, jusqu'à l'agencement de ces performances répétitives pour faire chorégraphie. Il est intéressant peut-être de remarquer que la danse dite africaine comme celle hip-hop, associée à la décontraction vestimentaire des skateurs entre autres, a beaucoup d'échos dans les choix chorégraphiques des danses contemporaines répondant à la définition fonctionnelle de la Danse comme langage universel.

En 2011, à Avignon, Boris Charmatz était l'artiste associé au festival. En cette qualité, le chorégraphe présenta plusieurs spectacles dont « Levée des conflits »,

ayant lieu sur la pelouse d'un stade de foot' municipal. Je dis tout de suite foot' car, de ce lieu insolite, ces danseurs s'en "foot" bien : ce spectacle existait déjà avant, dans d'autres conditions spectatoriales plus normales. Ceci fut ma première déception car j'avais justement choisi ce spectacle d'après son titre laissant entendre une problématique politique et pour sa contextualisation anormale offrant également des promesses à ce sujet. En tant que spectateurs, nous fûmes installés à même la pelouse – et non dans les gradins – autour d'un espace scénique en carré, sur une petite parcelle de terrain, ce qui réduisit l'espace sportif à un carré de pelouse qui aurait pu se trouver aussi bien ailleurs. En adéquation avec ce que j'ai écrit plus tôt à propos du *sportswear* (néanmoins beaucoup plus affirmé ici), la troupe de Boris Charmatz aura retenu l'équipement sportif dit d'entraînement. Ainsi, sans que des équipes ne soient visibles chromatiquement, tous les danseurs étaient déguisés tels des joggeurs quotidiens, une troupe uniformisée sans uniforme. Le spectacle était dramaturgiquement très simple puisque les danseurs répétaient leur entraînement de danse. Échauffement, étirements, petites passes, le tout en séquences synchronisées ou en canon, combinées ou analysées. Voilà ce dans quoi la Danse nous entraîne de manière tautologique : dans l'entraînement lui-même, la répét', et ce sans lien aucun avec la levée des conflits, sinon à vouloir exprimer que la mise en conflit dans notre monde n'est qu'une vaine affaire de répétition, tel l'entraînement sportif concurrentiel. Cela étant dit, plus rien à ce sujet.

Je fus victime maintes fois de cette non-adéquation entre intentions sémantiques annoncées et présentation d'art comme langage universel, jusqu'à ce spectacle d'Avignon 2015 au titre ironique pour moi : « Jamais assez ». Le livret fourni au spectateur avant le spectacle était sans équivoque sur les intentions narratives dudit spectacle de danse. Après avoir été vraisemblablement bouleversé par le film « Into Eternity » (« Pour l'éternité ») de Michael Madsen – documentaire au sujet d'un site de stockage de déchets nucléaires nommé Onkalo en Finlande dont la construction a débuté au 20^{ème} siècle et dont l'achèvement est projeté pour le 22^{ème} – Fabrice Lambert voulut nous donner à sentir cela en jetant son "corps dans la bataille", au plateau : « investir le plateau constitue pour moi un geste de cette nature, une sorte de bataille de l'énergie »¹. Il veut dénoncer, de concert avec le documentaire, l'absurdité d'une civilisation dont la plus gigantesque des réalisations architecturales est inconnue du Grand Public car honteuse et se réduit à un grand tunnel de 100 mètres sous terre pour déchets : une poubelle bétonnée pour les 100 000 prochaines années. Le programme intentionnel était donc pour le moins enthousiasmant. D'ailleurs, dans le livret du spectacle (prenant souvent, au festival d'Avignon, la forme de questions posées au créateur), on lui demande : « comment transformer ce sujet très concret en matière chorégraphique ? » Fabrice Lambert répond en termes d'énergie, sans doute

1 Extrait du livret de la pièce « Jamais assez » de Fabrice Lambert publié par le festival d'Avignon 2015.

universelle, mais peu intelligible pour moi : « Ce n'est pas la forme qui écrit le mouvement, mais l'énergie. »¹ Comme avec « Levée des conflits », le constat fut simple : ce spectacle chorégraphique était effectivement un art de la Danse, un art du langage universel. Trois extraits du documentaire furent diffusés en version originale anglaise, dont la traduction était donnée au spectateur sur une petite partie d'un format A5 disponible dans le dépliant du spectacle, sinon rien. Rien à propos de la Finlande, du nucléaire ou d'un tunnel. « Jamais assez » aurait pu annoncer parler de la choucroute ou des schtroumpfs, le spectacle aurait pu être le même. La musique bruitiste accompagnant la danse ne laissait même pas entendre un bon vieux crépitement de compteur Geiger, et pas une combinaison vestimentaire ne venaient rappeler les déchets nucléaires. Rien. Les danseurs étaient en jeans et t-shirts, comme d'hab'. Pourtant, le spectacle était dit *about* quelque chose – car la Danse est souvent *about*, elle parle anglais, c'est plus universel – et à cet *about* je dis : je suis "à bout", j'en ai assez. La Danse, à savoir l'art en tant que langage universel, n'est pas capable d'exprimer des formes de pensée à propos de n'importe quel sujet, elle n'a pour seule fonction que d'entretenir cette universalité, un point c'est tout. Alors pourquoi prétendre à autre chose si elle ne s'en donne pas les moyens, en choisissant une autre définition de l'art par exemple ?

Durant le même festival, j'ai pu assister à la représentation d'un vrai spectacle de Danse, comprenez, qui n'avait pas d'autres prétentions que d'exposer du langage universel. « Monument 0 » sous-titré « Hanté par la guerre (1913-2013) » d'Eszter Salamon a été pour moins l'occasion de voir un manifeste de l'art comme Danse. Mes deux voisines de gradin – une connaissance et une inconnue – ont trouvé cela insupportable, trop long, trop ennuyeux, alors que justement, ce caractère interminable vient de la nature même de cet art, la Danse est une répétition. Pour nous exposer des conflits guerriers extra-européens entre 1913 et 2013, dans lesquels les pays européens auraient joué un rôle néfaste à n'en pas douter d'après l'artiste – et effectivement, cette partie de l'histoire n'est exprimée que par le livret, il faut l'accorder –, sans musique, sans jeu de lumière sinon des noirs permettant de passer d'une scène à l'autre, des groupes de danseurs nous présentaient des *kitschisations* de danses guerrières traditionnelles des territoires mis en guerre. Les danseurs aux physiques impressionnants, ethniquement reconnaissables comme d'origine extra-occidentale, sauf une, étaient grimés sans rapport avec l'ethnie représentée et donc indifféremment durant toute la première partie du spectacle, comme l'on pourrait caricaturer des peintures de guerre de civilisations dites primitives ; "des peintures de guerre de sauvages". Comme une seconde peau, leur combinaison était décorée de la même manière par une peinture blanche mal appliquée, en rayures dessinant finalement une sorte de squelette. L'on assistait dès lors à une véritable exposition universelle, avec toute la résonance raciste que

1 "Au même endroit"

cela peut avoir. Durant ce spectacle très sérieux et grave, j'entendais même résonner quelques rires lorsque le plus grand des "noirs" semblait se démantibuler sur une danse, ou que les "noirs" écarquillaient les yeux ou sifflaient ; des sortes de rires bergsoniens, des rires nerveux, de défense face à la sauvagerie incompréhensible. Sans doute que la chorégraphe et les danseurs voulaient présenter l'inverse, cela n'a pas été déclaré, mais je crois qu'ils ont fait la démonstration du fait que la danse, partout sur la planète, de tout temps, n'est rien d'autre qu'un langage universel. Non pas animiste comme la Peinture, mais anémique, lacunaire, faite de carences, aux possibilités réduites. Il était impossible de reconnaître les danses et la plupart du temps impossible de les différencier. On nous a démontré que, partout, l'on danse pour exprimer les mêmes idées primitives, à savoir la violence de l'acte de guerre mélangé à l'acte sexuel. Dans les danses universelles, on mime le harponnage de l'ennemi avec sa lance de bois ou sa lance phallique. On tire la langue, on crie, on souffle, on se frappe le corps comme un haka de rugbyman néo-zélandais. Encore et encore, les groupes de danseurs revenaient sur scène, ne pouvant exprimer que le squelette de l'expression, redondant, mais impressionnant. Ainsi, le titre semble pouvoir faire office de devise pour la Danse, « Monument 0 » ou la construction d'un objet de mémoire au degré zéro, nul, sans autres prétentions que de rappeler l'évidence d'une universalité commune si l'on s'arrête ou si l'on se contente de très peu de choses telle la difficulté à vivre, l'omniprésence de la mort, la violence ou encore le désir sexuel. Voilà le monument qu'est la Danse.

Notons que, bien souvent, les spectacles chorégraphiques de Danse mentionnent à la fois un chorégraphe et le fait d'être des créations collectives. Cela dénote, je crois, le fait que ces spectacles ne sont qu'une réunion contingente, occasionnelle, de danseurs dans un même espace, répétant leur propre danse (celle spécialement maîtrisée) et mis en mouvement global par le chorégraphe. L'on remarque alors aisément et souvent que, hormis les mouvements de déplacements généraux, les danseurs – sans cesse en train de danser "au plateau", même quand ils ne bougent pas paraît-il – dansent chacun de leur côté, comme nos skateurs, à savoir à leur manière, donnant à voir au spectateur attentif leur danse et leurs mouvements de prédilection, tantôt le modern jazz, tantôt le hip-hop, tantôt de la danse classique, etc.

En 2013, pour la biennale vénitienne, c'est une performance de Tino Sehgal qui fut récompensée d'un des deux lions d'or. Aucun cartel n'était présent dans l'espace d'exposition, aucun titre n'a d'ailleurs été donné à l'œuvre. En arrivant dans la première pièce du pavillon central, parmi le nombre incroyablement important d'œuvres de ce palais encyclopédique accrochées un peu partout, comme dans un musée des arts premiers, le spectateur était confronté à un nombre variable de performeurs – le plus souvent deux ou trois – au centre de l'espace, dans une position mi-assise, mi-allongée, se mouvant et faisant du bruit avec leur bouche

dans quelque chose de comparable à un *beat box*... et ce pendant toute la durée de la biennale, de mai à novembre. L'on peut saluer effectivement la performance physiquement parlant. Pour ce qui est de l'expression artistique, je ne vois qu'une définition fonctionnelle : être un langage universel, un langage accessible à tous et donc, je crois, accessible à personne, puisque, par définition, un langage ne signifie rien de particulier... La curation de l'événement raconte que l'œuvre est transculturelle et transgénérationnelle ; tout est dit. Elle est transgénérationnelle car chez les performeurs, certains ont les cheveux gris et d'autres l'air juvénile. Elle est sans doute transculturelle car choir et faire du bruit avec sa bouche, cela a dû arriver à tout le monde.

Cela ressemble encore beaucoup trop à de la danse au sens de la technique chorégraphique, prenons alors plutôt l'exemple de l'œuvre de la star Richard Serra intitulée « Pasolini » (1985). Fidèle à lui-même (c'est en sculptant le métal que l'artiste américain du mouvement minimaliste produit), il a réalisé pour cette œuvre deux blocs parallélépipédiques disposés dans l'espace : l'un de 75 sur 75 par 150 centimètres, et le second de 75 sur 75 par 35 centimètres. Dix ans après la mort du cinéaste italien, comme un hommage, l'artiste minimal décide de produire, et il produit avec une profondeur que le nom de son mouvement laisse pressentir à minima. Pourquoi cette œuvre-ci se nomme Pasolini, personne n'en dit rien. Ce sont deux pavés en métal comme ailleurs il aura fait des cubes, des plans droits ou encore des plans incurvés. L'art minimal au sens du mouvement d'art contemporain américain des années 70 et 80 et toutes les expressions artistiques qui s'en revendiquent sont pour moi qualifiables de Danse en cela sans doute qu'ils bouleversent plus d'un spectateur par le simple fait d'être un langage universel, mais potentiellement par rien d'autre non plus, car le langage universel ne peut être que minimal.

Embarquée dans deux sondes spatiales différentes, en 1972 et 1973, dans Pioneer 10 et Pioneer 11, envoyée dans l'espace interstellaire sans destination particulière mais dans l'espoir d'être récupérée par une intelligence extra-terrestre, la plaque Pioneer est un message aux prétentions proprement universelles. Deux astronomes américains reconnus comme scientifiques, et la femme de l'un d'entre eux, cantonnée au dessin, sont les conceptualisateurs de cette plaque que la NASA autorisa. Très sérieusement, ils ont réfléchi et élaboré les signes graphiques les plus élémentaires d'après eux afin d'être potentiellement compris par des intelligences extra-terrestres. La première décision, radicale, était de proscrire les formes de langage dites écrites au sens typographique et verbalisé du terme. C'est évident pour les pratiquants de la Danse, les signes dessinés non verbalisés sont plus universaux que les signes typographiques dessinés. À n'en pas douter, les extra-terrestres feront la différence. Les intra-terrestres du passé, dans les fameuses grottes de Lascaux, faisaient de petits dessins et dansaient autour du feu ; les extra-terrestres doivent sans doute en faire de même. Si l'histoire des hommes construite

peut nous mettre en lien langagier avec des hominidés d'il y a quelques millions d'années, comment ne pas comprendre que si d'autres intelligences existent dans l'univers, aucun lien historique construit ne nous permet d'établir quelque langage ? Arrêtons-là le risible de l'expérience extra-terrestre et interrogeons-nous sur le potentiel universel terrestre de l'étrange projet. Si des extra-terrestres pouvaient le comprendre, d'après nos danseurs astronomes, il fallait au moins que, universellement, les terrestres le comprennent. En haut à gauche de la plaque, il paraît qu'il fallait voir dans un agencement de deux cercles, de quatre segments verticaux et d'un segment horizontal, la représentation schématique de la transmission hyper-fine de l'hydrogène humainement convenue comme l'élément le plus abondant dans l'univers. En dessous, on peut lire une ligne verticale représentant l'élément binaire 1 – car évidemment pour le langage universel les chiffres sont bien plus compréhensibles que les mots. Mis en relation avec un certain spin de l'atome d'hydrogène, cela constitue une unité de longueur, et ainsi de potentielles mesures du temps, et donc de l'espace. C'est d'après cette légende qu'il faut comprendre le reste du dessin... Pour donner la position spatio-temporelle de l'émission de la sonde, de petites lignes binaires faites de hachures verticales et horizontales représentent les pulsars du soleil afin de pouvoir déterminer universellement la position de la Terre. J'arrête là la description et je crois que la démonstration de l'impossibilité d'un langage universel est faite. J'affirme que personne ne peut comprendre ce dessin sans qu'une notice lui soit fournie ou qu'il soit habitué à ce type de langage. Ce à quoi il faut ajouter ce que j'écrivais plus tôt, pour comprendre que cela est un dessin et qu'un dessin a pour fonction d'être porteur d'un message, il faut être un terrestre humain mis en relation culturelle avec l'histoire des hommes. Dans un mode communicationnel plus *pictogrammique* et plus culturellement commun, empreint d'un nombre incalculable de conventions culturelles humaines des modes de représentation, un homme et une femme sont dessinés, dont l'un fait un signe de salut humain, et le système solaire ainsi que la sonde sont schématisés comme l'on donnerait à voir des stations de métro chez les humains de l'époque contemporaine historique. Il est extrêmement stupéfiant qu'à l'époque de sa réalisation, les critiques adressées au dessin de la plaque se soient focalisées sur la représentation de l'homme et de la femme, à propos du fait qu'ils soient manifestement de race blanche, à propos du rôle passif de la femme et à propos du fait qu'ils soient nus et que l'on voit leur sexe. Les danseurs sont tout simplement pour moi incroyables, étrangers, extra-terrestres dans leur conceptualisation d'un possible langage universel. En tout cas, entre eux, ils semblent se comprendre.

La Poésie

« [Répondant à la question : à quoi ça sert de lire des romans ?] [...] C'est le seul moyen qu'on a de retrouver des choses qu'on a très au fond de soi, voire même

qu'on a vécu, qui sont d'un espèce de brouillard et d'embrouillamini [...] avec des sensations, avec des morceaux de choses dont on se souvient, des pensées qu'on peut avoir... enfin, on a tous l'expérience d'avoir au fond de soi des trucs qu'on comprend pas très bien, mais quand même, on a des vagues éclairs, mais on sait pas, on sait pas. Et là, ça peut se retrouver tout d'un coup écrit par quelqu'un d'autre, et on a l'impression de vivre sur la page et c'est très clair, au contraire de ce qu'on avait en soi et un peu désordonné [...] il y a des écrivains pour ça. » Cette déclaration de Christine Angot à l'occasion de la promotion télévisuelle¹ de son livre « Un amour impossible » (2015) me semble être une assez bonne définition de la Poésie ou de la définition fonctionnelle de l'art en tant qu'expression mystérieuse des sentiments, acte non médicalement vital, mais humainement essentiel. La Poésie a une licence, ce qui lui donne des droits stylistiques mais, je crois, surtout moraux du fait même qu'elle se donne des devoirs. Comme les explications de Christine Angot, romancière, écrivaine, écrivain, auteur – je ne sais vraiment comment la nommer, sinon poète, en sachant pertinemment qu'elle ne se nomme pas ainsi, et que sans doute elle a déjà dû et elle sait se nommer précisément, étant donné qu'à chacune de ses interventions à la TV, je l'entends contredire sèchement les propositions de catégorisation faites par ses lecteurs élogieux comme dénigrants –, la Poésie veut être et semble être vécue par ses lecteurs comme l'expression torturée de l'intime auto-réflexion d'un auteur capable de toucher, d'émouvoir, de bouleverser l'esprit en forme de cœur de ses spectateurs par l'incroyable vérité humaine sensorielle qu'elle dégage. Et comme les explications de Christine Angot, cela se joue surtout dans le non-dit, l'imprécis, voire dans la contradiction, l'incohérence que les amateurs de cet art appelleront la sensibilité, le mystère, la beauté vibrante. L'émotion, littéralement la mise en mouvement, que procure la Poésie est cette vibration de l'esprit qui déstabilise un peu, ce frisson, ce trouble, cette fièvre qui engourdit (qui, moi, me stupéfait complètement : engourdissement), qui empêche donc en quelque sorte une complète intellectualisation consciente. Mais justement, c'est cette conscience du sous-entendu, c'est l'indicible entendu par le cœur qui est justement recherché par cet art. « C'est pas parce que je suis née à Châteauroux, que j'étais à Châteauroux pendant que j'étais à Châteauroux. C'est pas parce que maintenant je suis à Paris, que je suis à Paris pendant que je suis à Paris. Je veux dire, je suis peut-être à Châteauroux pendant que je suis à Paris, et pendant que j'étais à Châteauroux, j'étais peut-être à Paris. »² « Ce qui compte, c'est la vérité du texte. Après, comment on sait ? Moi, je suis allée me faire maquiller [toujours sur un plateau de TV, toujours dans le même cadre de la promotion médiatique de son livre, cette fois dans « On n'est pas couché »³] et cetera ; je suis vraie là ?! Je suis vraie moi ?! [réponse du journaliste : « J'sais pas. »] Voilà. Ben moi non plus. » L'artiste

1 Dans l'émission « Le Petit Journal » diffusée par Canal+ le 15 septembre 2015.

2 "Au même endroit"

3 Dans l'émission « On n'est pas couché » diffusée par France 2 le 29 août 2015.

littéraire Christine Angot est loin d'être une inconnue incomprise et rejetée, non, elle fait partie d'un milieu qui la comprend, elle est un écrivain prolifique, influent dans le monde littéraire français, même si, à côté de ses admirateurs, il existe une bonne place pour ceux qui la détestent peut-être autant que sa littérature. Dans une revue littéraire, elle déclara à propos de la poésie d'Henri Michaux¹ : « Je me rends compte que la poésie, c'est bien. Je croyais qu'il y avait trop de "regardez, je fais de la belle littérature" alors que le roman peut traîner partout et peut flirter avec le vulgaire. La poésie c'est un art noble, le roman est une forme bâtarde. Qui, donc, me convient mieux. » Je dirais plutôt que les techniques versifiées ou prosaïques académiquement définies comme poésie peuvent être comprises comme nobles et qu'effectivement, le flirt comme le flirt avec le vulgaire sont partie intégrante d'une grande partie des expressions de la Poésie. Et ce sans doute surtout car je ne vois que deux mondes de la Poésie, l'un du mystère mystique, et l'autre du mystère intime presque endoscopique révélant le troublant pouvoir du poète à dire ce qui nous touche intestinalement. La Poésie parle au cœur, aux entrailles, au ventre, et aussi beaucoup, pour une partie d'elle-même, au sexe et au rectum. Mais si, comme Christine Angot l'estime, cela a à voir avec des choses qui nous arrivent à tous, contrairement à la Danse que l'on prétend à chaque fois universelle, si la Poésie humaine touche quelque part l'humanité entière, c'est au cas par cas, et ainsi l'on admet aisément qu'une œuvre de Poésie nous touche, ou pas. En tout cas, il n'est question que de cela, d'être touché. L'art comme Poésie ne peut être confondu avec la Danse car si le poète, sérieux, aide celui qui le rencontre et l'aime, c'est bien parce que, sans le dire, l'expérience narrée par l'œuvre semble pouvoir se superposer à l'expérience d'un lecteur. La Poésie vue par ceux qui partagent cette définition fonctionnelle comme une chose vertueuse aurait à voir avec toute l'humanité, mais à chaque fois dans une rencontre singulière. Au cœur, au ventre, à l'en-dedans, la Poésie semble bien corporelle, charnelle, mais paradoxalement noble comme le disait Angot : elle élève spirituellement. Elle a donc plus à voir avec l'âme que l'on fait siéger à un niveau cardiaque ou gastrique (selon les cultures) contrairement à la Danse qui, plus primitive, presque plus terre à terre, ramène au corps, à cette machine en mouvement.

« Guenièvre – Mais je vous en prie, éclairez-moi de vos lumières, puisque vous êtes soudainement devenu un expert en beau langage.

Arthur – Pas besoin de devenir un expert, s'il vous plaît ! "Le vent, pareil à l'enfance, se joue de l'arbre moqueur..." ?

Guenièvre – Oui, et ben ?

Arthur – Eh ben c'est nul. Nul, nul, nul, zéro. "L'arbre moqueur", déjà ; ils peuvent pas s'empêcher de foutre des épithètes à tout ce qui bouge ces poètes, même à ce qui bouge pas ! "La fleur goguenarde", "L'abeille malicieuse", "Le roseau pliable", "L'ourson rabat-joie". Et même, des fois, ils le mettent avant le mot, comme ça, ça fait genre : "Le gai souriceau", "Le prompt madrigal", "La frisottée moustache". [Il lève les

1 Dans l'article « Bibliothèque utilitaire » publié dans la revue « Le matricule des anges » (n°21), novembre-décembre 1997.

yeux au ciel.] [...] Non, mais enfin vous allez pas me dire que c'est pas des conneries ! Est-ce que je vous dis, moi, "Passez-moi la blanche sauce" ? Non ! Est-ce que je vous dis : "Tiens c'est bon, ça, qu'est-ce qu'il y a dedans ? De la hachée viande et des secs raisins ?" ?

Guenièvre : Mais vous ne comprenez rien à rien... C'est une licence poétique !

Arthur : Non, non, non, non, je suis désolé, il y a trop de clampins qui se disent poètes qui sortent la licence poétique dès qu'ils pondent trois merdes que personne comprend ! »¹

Comme un chasseur a un permis, comme un double zéro est autorisé à tuer, l'art comme Poésie a la licence poétique, il a le droit de l'indéfinition, il est même apprécié pour cela. Et contrairement à ce que laisse entendre le sketch de la série humoristique « Kaamelott » à des fins que je spécule au moins autant de critique esthétique que de volonté comique, la Poésie ne s'exprime pas qu'à travers des formes littéraires de discours verbalisé aux codes stylistiques académiques. Les auteurs de « Kaamelott » le savent sans doute, il y a Poésie en dehors des rimes et des pieds. Je vais essayer de prendre en exemple encore quelques productions artistiques et pourtant la Poésie a comme caractère essentiel son indéfinition, ou plutôt son indicible interprétation. Je pourrais donc m'arrêter là puisque finalement, tout est déjà dit dès le moment où l'on dit Poésie. Comme son nom l'indique, la Poésie c'est la création, c'est la *poiésis* absolue, un point c'est tout. Par volonté de déconstruction esthétique de certaines œuvres – comme de nombreux ouvrages de Marguerite Duras par exemple – j'aurais pu poursuivre avec des stars de l'art. J'aurais pu bien sûr chercher des littérateurs effectivement déclarés comme poètes et rangés dans les rayons poésie des librairies mais, encore une fois, je crois que la chose est entendue ; dans votre cœur sans doute, vous avez compris. Compris, ou plutôt non, ou alors si : compris qu'il ne fallait pas comprendre, ou quelque chose comme ça. Je m'oblige à cette lourdeur affirmant mon non-raffinement poétique avant de citer à nouveau l'émission de TV en vous disant qu'avec la Poésie, si je cherche à en faire l'étude compréhensive, je ne suis pas couché. Le 28 mars 2015, dans le talk-show hebdomadaire de France 2 « On n'est pas couché », la star de la culture du Grand Mix, Fabrice Luchini, faisait son (talk)show. Il venait, lui, pour la promotion de son spectacle-lecture-narration d'anecdotes de garçon-coiffeur titré « Poésie ? ». Pour reprendre une expression du comédien, le titre est "génial" pour notre définition. Luchini met en paroles des textes non reconnus académiquement comme poétiques, ce à propos de quoi des journalistes et des morceaux de public qu'ils auraient rencontrés s'interrogent. Il y a "du Molière", "du Labiche" ou encore "du Proust", comprenez "il n'y a pas que de la poésie". À cela, l'amateur déclaré de la langue française répond qu'évidemment, la Poésie peut se trouver partout où il y a amour de la langue. Il explique : « Sur Rimbaud, celui qui veut comprendre, il est pas bien parti. » Puis un des journalistes

1 Extrait du 75^{ème} épisode du Livre II (« Le poème ») de la série TV « Kaamelott » créée par Alexandre Astier.

critiques lui rappelle une des anecdotes de son spectacle dite du chauffeur de taxi "très belle et absolument vraie" que le commentateur qualifiera de « définition de la poésie en fait ». Luchini raconte : « Un jour, je travaillais mon texte – le Bateau Ivre, c'est un gros morceau, tu vois, gros morceau. Très difficile d'accès, parce qu'il y a une structure musicale, il n'y a pas de compréhension mais il faut trouver des rythmes, des évocations. [Il raconte qu'il répète ces textes partout, même dans les taxis, et que son chauffeur d'alors lui demande si il peut le dire à haute voix. Luchini met en scène sa réponse positive et il rapporte quelques vers.] "J'ai vu des archipels sidéraux et des îles dont les cieus délirants sont ouverts au vogueur", et je me lance et tout ; il s'arrête au feu rouge, il se tourne et il me dit : "Qu'est-ce que c'est beau, mais j'ai rien compris." avec un immense sourire, et sincèrement, j'ai répondu : "Ne vous inquiétez pas, moi non plus." »¹ Je crois qu'aucun mot de ma part n'est à ajouter, il faut comprendre qu'il ne faut pas comprendre la Poésie. Cela se jouerait ailleurs (mais où ?). Archipels sidéraux, cieus délirants, ô poète, prends le luth de la vie et souffle des tempêtes aux cimes des orangers d'une terre de même couleur, etc., etc. Une grande partie de l'abstraction picturale dite lyrique fait œuvre de Poésie. Bien sûr, cela ne fonctionne pas pour celle appelée du même nom mais qui est programmatique, fonctionnant par exemple par alphabétisation ou sémiotique.

En 2013, à la biennale vénitienne, il me semble – enfin... je crois... peut-être, la chose n'est pas certaine, elle est poétique – que le pavillon de la Belgique intitulé « Kreupelhout – Cripplewood » serait une illustration de cette définition fonctionnelle de l'art comme Poésie. La sculpture de Berlinde De Bruyckere est aux dimensions d'un calamar géant. Son bois paralysé, son bois infirme ou son arbre estropié selon les essais de traduction du titre, est un mélange de cire, de tissu-bandage et d'un arbre qu'une tempête a fait tomber. L'on pourrait croire à de l'Arte povera ou à du Land art symbiotique, entre Musique (compris comme fonction artistique "conceptuelle") et Peinture, mais il n'en est rien, l'artiste est en empathie ; avec quoi et pourquoi, cela reste un mystère.

En 2012, à la galerie Im Turm de Berlin, eut lieu l'exposition de Lisa Von Billerbeck intitulée « Adieu », sous-titrée – en allemand bien sûr – « dessins et texte ». Adieu n'est pas par contre une traduction de ma part, car l'exposition était placée sous le signe de la mélancolie sentimentale que le romantisme français, amoureux, sait culturellement sans doute plus facilement exprimer que le romantisme allemand – enfin je crois toujours, car cela est toujours une question de Poésie qui me dépasse de beaucoup. Les dessins au crayon de couleur, sur de simples feuilles blanches, sont épinglés au mur et forment le carnet de voyage berlinois partiel et singulier d'une histoire d'amour mélancolique. Au crayon de couleur, énergiques, parfois gribouillés, les dessins d'observation, qu'il faudrait également nommés singuliers malgré de nombreux gestes académiquement sûrs,

1 Dans l'émission « On n'est pas couché » diffusée par France 2 le 28 mars 2015.

n'ont aucune prétention à l'objectivité, à la description reconnaissable des parcelles d'architecture représentées, puisque justement – et le nombre des occurrences de ce mot dans ces quelques lignes devaient vous mettre sur la voie – c'est la singularité qui est recherchée. Sans systématisme, des textes, ou plutôt des petits mots, sont également épinglés au mur pour accompagner les dessins. Comme des fragments de pensée, ils se mettent en dialogue avec certaines parties dessinées et singularisent encore un peu plus la narration de cet adieu. Rédigés à la main, ou plutôt au crayon de couleur, ces fragments poétiques sont comme des extraits d'un journal intime nostalgique balbutiant. C'est cela la Poésie ; l'art comme fonction de Poésie procède par l'exposition hyper-singulière d'événements sensoriels particuliers qui, paradoxalement, rencontrent totalement le cœur d'autres individus singuliers.

« Notre humanité, on la ressent tous à l'intérieur de nous. On sait tous qu'on est humain et on a un sentiment d'humanité. Mais en revanche, le sentiment d'humanité euh ; moi je ne connais pas votre sentiment d'humanité. Vous avez sûrement une manière de le vivre très différente de moi [...] et je n'ai pas moyen de le connaître. »¹ Christine Angot, en mars 2014, toujours pas couchée, fait la promotion d'un autre livre et nous explique, finalement, ce qu'elle écrit. Sans le nommer ainsi, il est bien question de la définition de la Poésie. Plus loin, elle explique « ce qui m'intéresse d'ailleurs ce n'est pas d'utiliser les mots du dictionnaire, c'est d'utiliser les mots, encore une fois, qui parlent d'une manière sen-sible [...] je regarde d'abord ce que j'ai à regarder [...] quand je relis ma phrase, je sais que ma phrase est juste à partir du moment où je ne vois plus ma phrase, je ne vois plus les mots mais je vois la chose que je voulais décrire exactement. Et tant que sur ma phrase il y a ne serait-ce qu'un mot qui m'arrête, auquel je pense, et qui m'oblige à [et là, elle frappe son index sur son crâne pour, sans doute, désigner son cerveau... ou peut-être mimer la folie...] [...] disons que vous êtes obligé de passer par votre tête pour les comprendre, bon. Eh bien non, quand vous lisez de la littérature il ne faut pas passer par votre tête pour comprendre les choses, il faut les comprendre comme ça [claquement de doigts], sans le voir, voilà. » ; remplacez dans cette dernière citation de Christine Angot, stupéfiante, mystérieuse, et au moins peu intelligible, le mot littérature par notre mot de Poésie, et la chose est entendue. La Poésie est sensorielle, et, en dehors de la signification étymologique de l'évidence privant de la vue, elle est ainsi, évidente, de cette évidence linguistiquement paradoxale donc, s'imposant immédiatement à la vue et à tous les autres sens. L'acte singulier d'expression de la Poésie rencontre, dans le doux fracas d'une obscure clarté, l'ouïe sourde d'un lecteur singulier. Quand il y a art parce qu'il y a Poésie, parce qu'il y a mystère sentimental essentiel, cela n'est pas compréhensible pour vous si vous ne l'avez pas rencontré, c'est indicible autrement que par cette Poésie même, cela s'énonce finalement comme indiscutable. C'est

1 Dans l'émission « On n'est pas couché » diffusée par France 2, le 22 mars 2014, pour la promotion de son livre « La petite foule ».

entendu plus que sous-entendu entre nous, je reviendrai plus tard sur certains des termes paradoxaux pouvant qualifier la Poésie, mais comprenez qu'ici, j'essaye d'exprimer ce que je comprends de ceux qui comprennent justement ce type d'art. Comme vous l'avez lu, j'ai beaucoup relaté d'explications ou d'expressions d'intentions de Christine Angot, déclarées lors de différents moments promotionnels médiatiques qu'elle annonce être à chaque fois des étapes « compliquées » et « pénibles ». Je n'ai retranscrit aucune des lignes de son œuvre puisque Angot et plus généralement les Poètes semblent déclarer que la compréhension de leur œuvre ne passe pas par la compréhension, les mots utilisés par exemple. Des déclarations d'intentions, des explications de processus créatifs et des positionnements quant au statut de la compréhension et du vocabulaire choisi, voilà qui me semble plus signifiant pour ma distinction de la Poésie et pour, finalement, n'égratigner que très peu ces œuvres aux yeux et au cœur de ceux qui les aiment. Je ne peux pourtant finir de définir sans quelques vers exemplaires. Lisa Von Billerbeck nous dit, sans le dire bien sûr, à demi-mots, dans le trouble et la sensibilité, une histoire d'amour entre un "je" et un "tu". Une histoire d'amour comme les autres, terriblement singulière :

« Nous sommes dans une barre d'immeubles,
un dimanche,
sur l'herbe,
tu sens la lessive,
et personne ne vient à passer. »

La Musique

La définition fonctionnelle nommée Musique pourrait être définie ainsi : l'art est l'expression du génie, il est le fruit d'une exigence aiguë, d'un travail de notation presque, allo- et auto-graphique, c'est l'intellectualisation consommée au-delà de l'intellectualisation, où le mot génie est à la limite d'être compris dans son sens littéral de démiurgique, de générateur, associé à son emploi féérique de celui sortant d'une lampe et capable d'exaucer l'au-delà du possible. La Musique est l'expression de génies quasi extra-terrestres, l'œuvre d'êtres non seulement doués, mais aussi surdoués. L'exposition d'une telle fonction de l'art pourrait être symphonique, en plusieurs mouvements, mais puisque le leitmotiv vient d'être annoncé, j'essayerai de donner des airs d'analyse à ma définition. Comprenez qu'en tant que leitmotiv, les mots précédemment désignés comme qualifiant la Musique se devraient d'être répétés en variation après chaque exemple d'œuvre illustrante, mais pour mimer un peu la rigueur de l'art comme Musique, je vais essayer d'essentialiser, au moins au sens formel, mon propos. La Musique est un art incomparable avec les sciences dites naturelles. Elle serait une science strictement dite exacte, car surnaturelle et totalement construite, à la manière de ce que l'on dit des mathématiques ; la Musique est fondamentale. Il ne faudrait pas non plus croire que les œuvres répondant à la définition de la Musique sont limpides, faciles

d'accès car si structurées qu'elles en seraient didactiques. Tout au contraire, comme les mathématiques, l'art de la musique est une langue et des langages semblant étrangers aux autres et que seuls des initiés, des mélomanes exigeants et au moins touchés par un soupçon de génie, peuvent comprendre.

Le pavillon français vénitien fut nommé, lors de la Biennale de 2013, « Ravel Ravel Unravel ». J'ai déjà évoqué plus tôt dans ce chapitre le dispositif de l'exposition de Anri Sala et Christine Macel. Cette installation d'art contemporain plastique aurait pu être, si l'IRCAM¹ par exemple en avait été le commanditaire-exposant, considérée comme une œuvre de musique dite contemporaine. Avant d'en dire plus à propos de l'image de l'art contemporain français pour ce Venise 2013, je dois donc dire un mot à propos de la musique contemporaine. En France au moins, mais bien au-delà, la musique contemporaine peut être figurée par un nom : Pierre Boulez, et ce depuis le milieu du 20^{ème} siècle. À ses débuts, une telle construction musicale semblant étrange, et dans sa notation, et dans sa réalisation, aurait pu être comprise comme une réponse, voire une réaction déconstructiviste, et même destructiviste d'une musique dite classique en général, qu'il faudrait peut-être nommer académique ou de conservatoire. Cette musique – dans une histoire musicologique dont Adorno, le mélomane, dira lui-même le retard qu'elle a pris sur les autres arts – était sans doute à bousculer, à déranger, à décortiquer presque jusqu'à la limite de la destruction afin sans doute qu'elle se régénère, qu'elle se transforme ou qu'elle se transfigure. Mais ne croyez pas cela, ce genre s'est installé et est devenu lui-même de conservatoire, ou conservateur, en étant lui-même un genre finalisé, autotélique, et non un levier ou une charnière pour autre chose. Presque pareille à la danse contemporaine, la musique contemporaine souffre de grossières caricatures : toujours extrêmement sérieusement, en manifestant ce sérieux par le choix d'un *dress code* neutralisant (évitant cependant le "pingouinisme" et les queues-de-pie de la musique d'antan), les génies contemporains s'habillent de noir, chemises et pantalons droits. Les effectifs sont réduits comparativement à la symphonie, réduits à l'essentiel, en dehors des artifices grandiloquents. L'on expérimente évidemment de nouveaux instruments incroyables, mais la plupart du temps, comme lorsqu'un chorégraphe fait appel à des danseurs de "spécialités" différentes (classique, hip-hop, etc.), les compositeurs et chefs d'orchestre de musique contemporaine font appel à un flûtiste, un violoniste et un pianiste par exemple, et, contrairement à la danse, la musique contemporaine offre presque toujours au musicien-interprète des partitions ne laissant que peu de place à l'improvisation, mais donnant tout de même l'impression au profane que chacun joue de son côté. Ils frappent, soufflent et frottent sans cohérence apparente, presque pour faire du bruit, ou comme pour tester ou accorder leurs instruments. Pour le profane, comme face à l'extra-terrestre, comme face au totalement différent, la grande majorité de la musique

1 Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique

dite contemporaine fait œuvre d'art de Musique, et en cela peut être simplement risible. Caricaturale à l'extrême, dans la Musique, la musique contemporaine de Pierre Boulez et de bien d'autres de ses disciples et inspirés, met en scène des musiciens semblables à nos danseurs moqués plus tôt : des arrêts, des mains suspendues, puis des saccades, une accélération, des respirations. Répétition, échec, échec, échec, arrêt. Reprise, ralentissement, dissipation. Crescendo, soupir, coda. Je vais alors déclarer la pire des affirmations (qui doit simplement laisser entendre la définition précise de la musique) : "c'est pratique, ils peuvent bien faire une fausse note, personne ne s'en rendra compte... sérieusement." Comprenez ici la différence essentielle d'avec la danse : la musique n'est en rien un langage universel, c'est un langage hermétique aux non-pratiquants. Je renverrai pour cela à l'écoute du chef-d'œuvre boulézien « Le marteau sans maître ». Accompagné d'une capture vidéographique, cela s'approche un peu plus de l'expérience musicale que cela a voulu être.

En entrant dans le pavillon français en 2013 à Venise, le spectateur entrait d'abord dans un seul grand espace métonymiquement, ou peut-être analytiquement, de concert de musique. Dans une obscurité bleutée, la salle s'élevait jusqu'à un plafond indiscernable et ses murs étaient tridimensionnels, coffrés de velours et de mousse en formes géométriques triangulant afin de sonoriser au mieux l'espace. La salle de concert réduite à l'essentiel n'offrait pas de sièges ou de strapontins comme à l'habitude, ce n'est pas cela – la place du spectateur – qui importe pour la Musique, mais la Musique elle-même. L'esthétique de l'architecture d'intérieure sonorisée de l'espace donnait au lieu un caractère, et intemporel, et daté voire suranné, pareil aux créations bouléziennes citées plus tôt, à la fois futuriste et d'un autre âge, rétro-futuriste. La sobriété hermétique était de rigueur, très haut sur le mur principal, celui bidimensionnel, deux vidéos en grand format étaient projetées l'une à côté de l'autre, seulement un peu décalées dans leur hauteur. Les mêmes plans fixes, cadrages serrés sur une main gauche exécutant l'œuvre de Ravel, étaient visibles sur chaque vidéo. Avec une qualité sonore sans doute très "aiguë", les spectateurs pouvaient entendre le son de ce qui semblait être un seul concerto pour main gauche. Avec attention, il fallait noter que les deux mains étaient différentes, qu'elles jouaient un son presque imperceptiblement différent que l'oreille et le geste aiguisé d'un musicien remixeur a pu resynchroniser. Une fois sorti de la pièce – concerto terminé ou non – le spectateur pouvait essayer de comprendre le dispositif musical à l'aide notamment du catalogue de l'exposition aux dimensions comparables à celles d'un dictionnaire. Il y avait donc sans doute beaucoup, beaucoup à comprendre, mais puisqu'il est question de Musique, je fus dans l'incapacité de le faire en tant que non-initié. Le titre pourtant devait me sauter à l'esprit mais ce ne fut pas le cas. « Ravel Ravel Unravel », avec une majuscule à chaque mot, m'a permis de lire que par deux fois il devait y avoir du Ravel et que peut-être le "un" devant ce Ravel une troisième fois

répété signifiait une sorte d'anti-proposition. L'hermétisme était évidemment exigé, mais à traduire le titre de cette œuvre caricaturalement de culture française aux yeux d'un monde faisant jouer les arts dans une coupe semblable à celle des footballeurs, l'on parle en anglais, je l'avais oublié, et, sans majuscule, *ravel* signifie « emmêler, embrouiller » tandis qu'*unravel* est sa résolution démêlante. La traduction française, bien moins intéressante, bien moins musicale, pourrait être « Ravel mêlé démêlé ». Alors, sans plus de détails, sans plus d'interprétation même, j'ajouterai quelques noms d'œuvres, d'artistes ou de mouvements afin d'étoffer le corpus de la Musique, des noms pour lesquels l'idée que l'art est l'expression du génie quasi extra-terrestre dans une exigence intellectuelle aiguë vaut à chaque fois. En tant qu'art programmatique, analytique, le mouvement artistique appelé Art conceptuel produisant aux États-Unis entre les années 70 et 80, fournit de nombreuses œuvres répondant à cette définition de la Musique. La rigueur sérieuse, monacale et hermétique d'un Roman Opalka n'ayant de cesse que de poursuivre, quotidiennement, son passage imperceptible du noir au blanc, avec des fonds de toiles sur lesquelles il inscrit, jusqu'à saturation, la suite chronologique des nombres décomptant son existence dans une œuvre perpétuelle nommée « Infinity » (1965-2011). Le chef français actuel de l'art contemporain visuel qu'est Daniel Buren produit également de la Musique et ce depuis le groupe BMPT, tout comme ses trois acolytes donc ; programmatique, systématique, hermétique... génial sans doute¹. Dans un autre genre esthétique, l'Arte povera d'Anselmo en particulier (mais peut-être tout l'Arte povera considéré comme art conceptuel italien pré-années 80) produit de la Musique que les mathématiciens et les physiciens comprennent avec engouement². L'abstraction géométrique "suprématiste" fait écho, répond en chœur et en canon, à la Musique également, tout comme l'œuvre de Yves Klein que le contexte politique et amical aura rallié à titre posthume au Nouveau Réalisme de Restani³ mais qui, je crois, est de la Musique aux accents rosicruciens⁴, car toute la vibration, la profondeur et l'importance ne sont offerts qu'à ceux qui savent s'élever dans les sphères mélodieuses. L'art pictural cinétique de Victor Vasarely, les œuvres de François Morellet, les dessins "d'illusions d'optique" de M. C. Escher comme l'attirance esthétique pour les images nommées fractales, produites par des infographies aux "couleurs digitales", font montre du génie musical exposé plus tôt, de son hermétisme. Cela manifeste le même caractère esthétique atemporel que la

1 En 2007, il fut récompensé du prix Praemium Imperiale présenté comme un équivalent artistique au fameux prix Nobel dit scientifique.

2 Comme, par exemple, le physicien Jean-Marc Lévy-Leblond dans son livre « La science n'est pas l'art » qu'il publie en 2010.

3 Souvent considéré comme une sorte de Pop art français, hormis celle d'Yves Klein, les œuvres estampillées Nouveau Réalisme tant dans leur choix matériologiques, iconographiques que sémantiques ont plus à voir avec la société de sur-production et de consommation qu'avec la spiritualité dématérialisée. En cela, je vois plus un agencement de Cinéma et de Déco-Design que de la Musique dans ce que Pierre Restany a manifestement présenté.

4 La Rose-Croix est le nom d'un groupe religieux dit chrétien et ésotérique, ce qui ne semble pas contradictoire, auquel Yves Klein appartenait.

contemporanéité boulézienne, aussi futuriste que le graphisme du jeu en ligne « World of Warcraft », à la fois médiéval et vingt-deuxièmiste, le tout depuis un régime esthétique que l'on pourrait croire limité entre 1950 et 1990, à voir ou à écouter avec la même concision analytique qu'en début de définition, les œuvres musicales "de synthèse" de Jean-Michel Jarre, surtout lorsqu'il joue face aux pyramides égyptiennes résonnant avec les croyances stargatiennes.

L'Alchimie

L'alchimie est la cinquième fonction que je liste ici, et ce, essentiellement, non sans un clin d'œil au « Cinquième élément » de Luc Besson ; une fonction unifiant dans la transcendance.

« L'art est le lieu de l'émotion, du loisir et du rêve ; la chimie en regard n'apparaît que comme austère [...]. Pourtant, ce livre montre l'artiste et le chimiste comme complices, tous deux "transformeurs de matière" : nouvelles matières signifie nouvelles expressions pour le sculpteur, l'architecte, le plasticien. Et si l'œuvre d'art est souvent (toujours ?) dépendante de la matière dans laquelle elle s'exprime, le chimiste est le détective rêvé pour aider l'artiste du futur et comprendre celui du passé. » Cette déclaration est extraite de l'avant-propos rédigé par Paul Rigny, directeur de la collection « L'actualité chimique » ayant publié l'ouvrage « La chimie et l'art. Le génie au service de l'homme » suite à un colloque du même nom à la Maison de la Chimie de Paris, le 28 janvier 2009. Comme le rappelle le titre du chapitre 9 : « L'art du verrier : des nanotechnologies depuis l'Antiquité ! », et suivant les principes de proximité d'avec l'artiste énoncés par les chimistes plus tôt, un certain art, une certaine fonction de l'art s'est peut-être dit que dans l'art de la fabrication de récipients transparents, c'est la métonymie qui avait raison. Son nom l'indique, dans le verre ce qui est intéressant, c'est le verre, sa matière, et non sa forme, son utilité, ses usages pratiques ou symboliques... selon cette définition fonctionnelle de l'art, bien sûr. En mai 2015, Capucine Vandebrouck exposa « Mirari » au CEAAC. Le dépliant accompagnant l'œuvre indique « la projection d'une lumière blanche sur une flamme rend visible les émanations de chaleur » ; à cette citation descriptive, l'on pourrait ajouter le cartel : « installation lumineuse, 2015, cheminée bioéthanol, vidéo projecteur et loupe ». Je ne peux loucher ma transition des chimistes aux verriers : en passant par le verre jusqu'à la lentille de Capucine Vandebrouck, les éléments semblent converger. La complicité évoquée par les chimistes depuis leur maison est loin de s'arrêter là, la fiche explicative de « Mirari » dispense : « Mirari (mot latin, infinitif de *miror* : s'étonner, voir avec étonnement) est un dispositif s'appuyant sur une méthode scientifique appelée strioscopie. [...] La strioscopie rend visible des phénomènes optiques induits par des déviations de faisceaux lumineux et par des superpositions de couches d'air de températures différentes. » Pour parler latin n'importe comment, j'oserais dire : je suis "mirari" ; mirari de l'évidence de cette

définition fonctionnelle de l'art pour laquelle il faudrait plutôt parler, je suppose, de "vidence". Tout est on ne peut plus clair, expliqué sans ambiguïté, sans détour, c'est pourquoi, même si je m'éloignerai "sensiblement" de ce choix définitionnel pour mon propre goût, j'ose affirmer que mes caricatures ne trahissent pas grand-chose de cet art auquel je donnerai le nom d'Alchimie. L'art de l'Alchimie ou l'Alchimie en art recouvrirait l'ambivalence de la chimie au sens historico-culturel, oscillant entre magie et science naturelle. L'Alchimie artistique scientifise ses procédés techniques et instrumentaux, scientifise son approche en rendant techniquement explicatives ses productions. Mais elle garde un brin de mystère, un supplément d'âme magique dans la présentation et la révélation même de ce réel fantasmé auquel elle croit. Pour répondre au latin par du latin, je préciserai que *alchemia*, issu de l'arabe *āl-kymyā*, signifie « science des quantités ». En ce sens, l'alchimie, avant de se spécialiser dans la magie et la transmutation des métaux (notamment par le truchement de minéraux telle que la pierre philosophale), désignait ce qui, aujourd'hui, a trait à la chimie, en tant que son ancêtre. L'expression artistique Alchimique, concentrée sur la matière et ses transformations physiques, focalisée sur ce réel invisible qu'elle veut présenter, est explicative et pourrait alors également être appelée art des quantités, des mesures, des volumes, des poids, des textures, des longueurs d'onde, etc. « Je souhaite parler de réalité à partir du réel. [...] En créant de la présence dans un lieu d'absence, je donne la preuve d'une réalité imperceptible, un entre deux dans la compréhension et la lecture de la réalité. Mon champs d'action se situe dans cet espace entre le tangible et l'intangible. » Capucine Vandebrouck affirme bien ici sa fonction d'alchimiste croyant totalement en la réalité, à sa puissance esthétique, aux capacités du dispositif artistique à le révéler, tout en attisant les flammes bioéthanoliques du mystère de son action. Marie Cozette est la rédactrice du premier texte lisible sur le site internet de l'artiste strasbourgeoise. Au mot près, elle confirme ma catégorie fonctionnelle : « Alchimiste de la matière, apprentie sorcière moderne, Capucine Vandebrouck transforme et altère notre perception du monde et des objets qui nous entourent. Floutant le réel pour le rendre paradoxalement plus net à nos sens, elle développe un vocabulaire formel simple et épuré, qui donne souvent la sensation de passer de l'autre côté du miroir. En effet, les œuvres de Capucine Vandebrouck procurent une fascination troublante : devant ces formes de plâtre aussi épaisses que des feuilles de papier, comme en lévitation, ou face à ce paysage de neige immaculé, qui se remplit petit à petit d'une fumée colorée, aussi étrange que volatile, devant ce mur de résine qui semble couler à l'infini... une magie latente s'immisce pour nous faire douter de la nature des objets. Pourtant pas de truc ni de tour de passe-passe. Tout est là, à nu, dans le "désert du réel". »¹ Je vais continuer à écrire en ne faisant qu'idiote œuvre de répétition car tout est dit explicitement. L'Alchimie est un art mystérieusement clair. Comme celui-ci est à la

1 Citation extraite de la page « Présentation » du site internet personnel de l'artiste.

mode (presque comme un tic) chez les littérateurs actuels en sciences dites physiques, un petit clin d'œil à la course du lapin en retard, en retard, en retard... et au fantasme carrollien de la traversée du miroir est de rigueur puisque, comme annoncé au début, il y a complicité. Cristallisation du sel dans tous ses états et supports, expérimentation des limites de la pesanteur, Capucine Vandebrouck est une alchimiste, une chimiste à la grande panoplie matériologique et instrumentale avec ce qu'il faut de mise en scène magique afin d'entretenir ce qui est aussi imperceptible que le réel pour moi, à savoir ce qu'il faut pour que l'illusion soit au goût de ceux s'associant à la définition de l'art comme de l'Alchimie. Tout est dit, sauf que maintenant, je dois essayer de vous convaincre qu'elle est très loin d'être seule à concevoir l'art ainsi.

En janvier 2012, à la galerie berlinoise Im Turm que l'on a déjà visitée ensemble au moment de la définition de la Poésie, eut lieu l'exposition « Blue Pencil » (« Crayon bleu ») de Jennifer Oellerich. Placé sous le signe matériologique de l'eau, le crayon bleu qui dessinait les œuvres était justement une manière "poétique" – la magie de la chimie lui servant de préfixe "al" pour faire art – de désigner l'élément eau. Tellement poétique, tellement mystérieux que tout cela est apparu aux spectateurs dont j'ai pu faire la rencontre comme naturellement satisfaisant, évidemment autotélique. Personne, sinon mon propre esprit évidemment, ne m'a laissé entendre qu'une recherche compréhensive de signification était motivée par ces œuvres. Au contraire, j'entendis des admirations pour ce travail qui ne pêchait pas par lourdeur discursive ou pire, politique, car tout était là. Cette propension à la présentation naturelle de la nature pourrait laisser l'Alchimie se confondre avec la Peinture. Seulement, cela n'a rien à voir, ou alors si, quelque part, idéologiquement, mais disons pour l'instant que l'Alchimie est plus atomiste, plus moléculaire, plus cellulaire, qu'elle offre des plans plus macro' au sens technique photographique, qu'elle est justement plus instrumentale que la peinture qui regarde les choses à l'œil nu. La peinture regarde puisqu'elle décide de ne pas tout garder, alors que l'alchimie prétend voir. Elle voit dans et montre – ou plutôt révèle – les choses, elle est analytique et s'occupe de composition. Alors que la Peinture produisait une sorte de mimétisme idéalisé, une re-présentation, l'Alchimie ne serait, dans « un vocabulaire formel simple et épuré », que la simple mise en scène de la présentation de merveilleux effets naturels. "Presque pas de la représentation" car en Alchimie, "c'est la nature qui bosse". Cette nature que l'artiste rencontre – ou plutôt dont il se rend compte – et que, suite à une alchimie au sens du vocabulaire des sites de rencontres amoureuses de l'internet actuel, comme des « transformeurs » (ou des Transformers ?), tout se transmute et se met en scène. Alors que la Peinture était figurative, l'Alchimie a l'air abstraite, bien qu'elle soit extrêmement concrète – justement comme la peinture dite concrète faite d'épaisses couches de matières dans une non-figuration représentée et dans une figuration effective et immédiate – l'on n'y reconnaît pas de figures dessinées

par exemple. Durant l'exposition où j'ai pris l'eau, alors que je prenais sa température, je me suis mis à bouillir de ma compréhension de cet art qui m'était étranger (cette Alchimie explicative). Le crayon bleu travaillait sur tout support, l'eau y dessinait sur papier et sculptait même l'argile. L'on n'y reconnaissait rien, et ce manifestement intentionnellement, l'on ne pouvait rien voir d'autre que les marques de l'eau, la plupart du temps par gouttes, par l'action de la pluie, sur des encres d'imprimantes, sur des encres de feutres, sur des pigments d'aquarelle, etc., etc. Face à ces évidences, face à ce qui effectivement ne nécessite peut-être pas d'être vu (ou alors si, être vu sans être regardé), le spectateur toujours curieux et satisfait semble-t-il – au moment du vernissage de l'exposition tout du moins –, ne pouvait plus que poser un seul type de questions : "Comment c'est fait ?". Sans ambiguïté, il n'y avait rien à comprendre. Ainsi, seule l'explication technique était intéressante pour qui s'associe à cette fonction artistique de l'Alchimie comme la révélation de la beauté de la nature sans symbole, ni morale (ou plutôt sans symbole, ni morale suffisamment évidents).

Simple et épuré, Walter de Maria est une sorte d'artiste de land art minimal. Institutionnellement reconnu comme étant du Land art, un nouveau rapprochement entre l'Alchimie et la Peinture semble possible, mais, de la même manière qu'énoncé plus tôt, ces deux cousines idéologiques sont absolument distinctes. Dans l'Arsenal, pour l'exposition « Il Palazzo Enciclopedico », Massimiliano Gioni a sélectionné une œuvre de Walter de Maria datant de 1990 intitulée « Apollo's ecstasy » et composée de 20 barres de bronze moulé, de 5,18 mètres de longueur et de 27 centimètres de diamètre chacune. Sans rien avoir pu y voir de mes propres yeux, sans avoir réussi à lire autre chose que des descriptions matériologiques et dimensionnelles à propos de l'œuvre, je comprends seulement avec l'aide du catalogue de la Biennale que, dans une confrontation au classicisme esthétique apollonien, ces barres, dont les inclinaisons particulières faisaient naître l'harmonie, étaient comparables à la pureté et sans doute à la beauté d'une séquence mathématique infinie. Disons que si l'on connaît l'artiste de Land art, l'on sait que cette beauté proche de la Musique est à contrebalancer dans un mystère alchimique avec l'ecstasy, en l'occurrence devant évoquer Dionysos paraît-il, rabattant dès lors l'idéalisme au matérialisme idéologique : ce n'est pas une séquence mathématique, ce sont 20 barres de métal aux propriétés physiques particulières, exposées dans des conditions lumineuses particulières, et c'est dans ce rapport à la *phúsis* que se crée le beau de l'Alchimie. De la même manière, pour son œuvre la plus connue « The Lightning Field » (« Le champ de foudre ») achevée en 1977 – un champ de 400 poteaux en acier inoxydable implantés au Nouveau Mexique ne cherchant pas à être des paratonnerres mais bien plutôt des appâts-tonnerre – chez Walter de Maria, l'alchimiste, c'est la nature qui bosse une fois qu'il a réussi, par magie, à gérer sa mise en scène.

À coup sûr, vous pensiez que les arbres n'étaient que des objets de bois

enracinés alors qu'il n'en est rien : bien plus que vivants, ils sont du vivant. Notre voyage à Venise se déroule en 2013, mais avec un artiste au prénom distordant l'espace-temps et un chapitre réservé à l'Alchimie, un voyage dans le futur, à la Biennale d'art suivante, celle de 2015, s'impose. Guidé par ce même rêve de nature mystérieuse, l'institut français a choisi cette année-là, pour son pavillon, un couple d'alchimistes : le curateur Emma Lavigne et l'artiste Céleste Boursier-Mougenot. Le pavillon français aux allures de *white cube* hyper ouvert (portes et verrières dégonnées afin d'ouvrir le pavillon à la nature, au vent, à l'air, au soleil et à l'ombre) présentait de très grands arbres que j'appellerais sapins, vivants bien sûr, avec un morceau de terre contenant toutes leurs racines, de telle sorte que, vivants, ils le restent. Le titre est sans ambiguïté, « Révolutions » (la salle principale fut baptisée « TransHumUs », comprenez peut-être, dans un langage international ouvert, un appel à la *transhumanity*, ou en d'autres termes, nous, *us*, ayant profité des augmentations de capacité du visionnaire projet de trans-humanité), fantasmant la nature vivante en dehors de l'homme, mue par un déterminisme magique, celui du vivant justement. À écouter les deux alchimistes, l'on entend bien le langage caricatural de deux "fêrus de science" ayant assisté il y a peu sans doute à une conférence bien intéressante dont ils auront tiré quelques tics langagiers. Le vivant, comme on dit la faune ou la flore dans un cours de "Science & Vie" de la Terre, voilà ce qui les occupe. Céleste et Lavigne n'ont pas besoin de choisir de pseudonymes pour faire de l'Alchimie, ils ont trouvé la leur, cosmique et tellurique, et afin d'expliquer leur projet, ils parlent de sondes, de pression artérielle, de révélation de l'invisible, d'émotion et de comportement des arbres, ces arbres qu'ils auront couplés avec des machines à roulettes mesurant les flux de sève parcourant les végétaux qu'ils auront décidé, sur les conseils de chercheurs, de membres du CNRS d'après eux (notamment le botaniste Francis Hallé), de traduire par des mises en mouvements robotiques¹. Fascinés par la magie du mouvement et de l'entendement naturel révélée par les calculs scientifiques et les techniques d'ingénierie, les alchimistes proposent aux spectateurs de venir communier au pavillon français, de venir y rêver, de venir s'y reposer tranquillement, et même y dormir – qui sait, dans le mouvement naturel de leurs rêves, peut-être que d'autres projets artistiques naîtront dans l'esprit des spectateurs, de l'invisible évidence révélée.

Sans le nommer puisque cette catégorisation n'était pas encore réalisée, en introduction de cette thèse, j'ai énoncé le caractère explicatif des œuvres de Bernar Venet, et sans doute alors que toute l'importance de son acier Corten répond à cette définition alchimique de l'art. Si j'essaye de croire au projet de Pierre Soulages, si j'accorde du crédit à ses définitions et déclarations d'intention à propos de sa volonté de nous faire percevoir la lumière du noir, et puisque depuis le départ de cette entreprise, il me semble éclairant de suggérer au moins où je placerais certaines des figures de l'art contemporain, je ferais de Pierre Soulages un

¹ Ce qu'ils déclarent notamment dans une vidéo intitulée « Le Pavillon Français : Céleste Boursier-Mougenot /// 56ème Biennale de Venise » disponible sur YouTube.

alchimiste. À cette Alchimie d'atelier, de paillasse et de laboratoire se combine une alchimie technologique, de studio. Encore plus instrumentalisés, y règnent sans valeur historique les fameux nouveaux médias : l'art interactif numérique et les spécialités du ZKM de Karlsruhe par exemple répondent à cette définition. Souvent bien confondable avec le Palais de la découverte ou un musée "cité des sciences" pédagogique, le ZKM ou "le studio d'Alchimie technologique interactif" travaille la matière virtuelle câblée en complicité mystique avec la bioch' et la chmécanique.

Le Cirque

L'exposition de cette fonction est à lire comme une présentation révolutionnaire du ton émis par les œuvres lui répondant. La révolution est ici à comprendre comme l'incarnation antipodique : le Cirque produit des œuvres amusantes tandis que ces quelques paragraphes à son sujet – en comparaison avec les autres expositions fonctionnelles – manque outrageusement d'humour.

Peut-être peut-on considérer qu'une des fonctions de l'art est à différencier des autres – celle que je vais définir et nommer ici – alors même qu'encore plus que pour les autres, j'aurais du mal à lui trouver des exemples. J'ai déjà exprimé cela, je le ré-exposerai encore, les œuvres évoquées dans ces définitions fonctionnelles sont des illustrations permettant d'éclairer les définitions de l'art que je catégorise. Cependant, aucune œuvre citée pour illustrer les neuf définitions n'est une réponse univoque à l'une des neuf catégories ; les œuvres d'art n'ont pas de rapport exclusif aux définitions de l'art. Nous verrons plus tard en quoi cela ne remet pas en question la pertinence, et pour moi la nécessité, d'une catégorisation fonctionnelle des arts. J'essaye de trouver des œuvres d'art que j'interprète comme principalement motivées par une fonction et qui doivent, en retour, au moment de leur exposition, être principalement appréhendées par les spectateurs en connaissance de causes ou plutôt en connaissance de motifs. Disons alors que l'on peut considérer que l'art comme Cirque est l'expression exacerbée mais cadrée par la spectacularisation – contenue dans le cercle du spectacle – de la fantaisie et de l'incongru. Sans illustrer, je vais d'abord définir ce Cirque, car je crois que cette définition est très commune et pourtant, je ne saurais – car je ne voudrais – enfermer aucune œuvre artistique dans cette circonscription. Depuis le point de vue des spectateurs autour du cercle, depuis les gradins, il est un goût partagé aimant à donner comme définition de l'art cette rencontre avec l'émerveillante fantaisie. Cette définition fonctionnelle serait un peu plus que les autres dictée d'abord par ceux qui apprécient plutôt que par ceux qui réalisent, donc d'abord par ceux qui en sont spectateurs. Le Cirque est au goût de nombreux spectateurs et j'insiste là-dessus car le terme nommant cette fonction de l'art pourrait prêter à confusion. Sans doute parce que l'on dit du cirque traditionnel qu'il est haut en couleur avec ses chapiteaux, qu'il est une ménagerie où les éléphants côtoient les hommes-canons, sans doute qu'à l'exception du clown triste, c'est la joie qui fait

son image caricaturale, le cirque impressionnant où l'on trouve de tout et qui donne son nom au Cirque est devenu un synonyme de bazar, de marché où l'on trouve de tout, pour enfin être l'appellation péjorative de ce qui est en fouillis, en désordre. Si le Cirque a à voir avec le désordre, c'est justement parce qu'il est anormal, ou plutôt normalement convenu comme accueillant en son sein, sur sa piste, de l'extraordinaire ou autrement dit du non-ordonné transfigurant le banal. En cela, le Cirque n'est pas révolutionnaire, il est transgressif, il joue à faire enfler les hampes du chapiteau contenant le convenable et l'acceptable, réussissant à faire entrer dans une mini-voiture non pas un, non pas deux, non pas trois, mais six clowns [pour une fois, le chiffre choisi n'a aucun sens, sinon celui de la position de cet art dans notre catégorisation fonctionnelle] mais ce sans rien changer à la forme de la voiture. Le Cirque est amusant, il est divertissant car il est transgressif et conséquemment anodin, et son innocuité joue même souvent un rôle carnavalesque de soupape régulatrice. Comme son nom l'indique peut-être, le Cirque, art fonctionnel, recouvrirait parfois l'opération de constriction, de maintien dans la circonscription, dans le cercle, depuis la vieille croyance construite mais revêche disant que le public-peuple a besoin de pain et de jeux : *panem et circenses*.

Néanmoins, la joie se dégageant de la fantaisie surprenante et impressionnante n'empêche pas que l'art comme Cirque soit chose sérieuse pour ses spectateurs-amateurs, au sens où ses productions sont le fruit d'un *ars*, d'un métier, d'un savoir-faire abouti auquel l'incroyable vivacité et l'extraordinaire anormalité spirituelle des artistes s'ajoutent, à n'en pas douter. Je peux tout de même affirmer que l'une des qualités appréciées positivement par ses spectateurs soit l'absence de sérieux du Cirque au sens alors de lourdeur, de la difficulté d'appréhension, d'un sérieux péjoratif qu'ils auraient sans doute rencontré face à des œuvres motivées par l'une des quatre premières définitions de l'art ; comme un trapéziste, le Cirque virevolte, il est léger, le plus souvent impressionnant techniquement, mais jamais rébarbatif au sens étymologique de « tenir tête », durement, jusqu'à se la prendre. Même si a pu poindre à plusieurs moments de l'ironie, de la moquerie ou de la critique négative dans les quatre premières définitions, j'ai essayé d'exprimer, depuis mon point de vue, la pratique fonctionnelle de l'art d'autres et par d'autres ; comprenez que j'ai essayé de faire en sorte que ceux pratiquant, d'après moi, la Peinture par exemple puissent, à la lecture de cette définition (la dénomination mise à part sans doute), reconnaître, partager et même revendiquer cette définition. Pour le Cirque, il me sera beaucoup plus difficile d'affirmer, par le truchement de citations par exemple, que cette définition est finalement déclarée comme motif pour certains producteurs. Paradoxalement, j'affirme qu'il doit y avoir des producteurs concevant leur art comme du Cirque, mais faire du cirque ou faire le clown passe sans doute pour peu crédible socialement. Je considère que cette définition est partagée dans les gradins et sur la piste, mais est le plus souvent

peu assumée par les artistes, et donc peu déclarée comme telle. D'autres membres du milieu de l'art comme les curateurs, les critiques d'art ou les théoriciens aiment à voir ce Cirque chez de nombreux artistes qu'ils convoquent en réunion dans des expositions collectives aux thématiques portant un nez rouge. Avec moins de scrupules que moi, l'on fait donc dire à de nombreuses œuvres qu'elles font du Cirque et dans cette définition catégorique, je me sens tout doucement aussi courageux qu'un monsieur Loyal n'osant faire aucun numéro sous-prétexte de présentation.

Il est une expression de Max Jacob, extraite dit-on de « Conseils à un jeune poète », qui fait souvent office de titre, de sous-titre, de devise ou d'exergue à de nombreux projets artistiques, citée mot pour mot ou paraphrasée, donnant à comprendre l'importance de cette définition fonctionnelle : « L'art est un jeu, tant pis pour celui qui s'en fait un devoir. » L'art est une histoire de jeux ou, comme le disaient les romains, de *circenses*... Outil de normalisation, voire de domestication, les jeux (ou notre art comme Cirque) domptent certaines expressions artistiques en les faisant entrer sur le ring des mises en concurrence divertissantes ; au cirque, on peut aller voir les fauves sans crainte, on se fait un peu peur mais c'est en cage, c'est maîtrisé. L'underground, les tags sur les trains, le vandalisme graphique, ça fait peur. Le fameux Grand Public ne semble pas pouvoir se départir de l'agressivité et du danger manifeste de ces pratiques illégales et destructrices, ou plutôt, il ne semblait pas pouvoir. Le Cirque est passé par là et a recruté le Street art, il l'a dompté. Évidemment, cette domestication n'est qu'une image, et si quelques théories mal construites émanant d'institutions peu scrupuleuses ont peut-être profité de la naïveté d'une telle expression artistique, littéralement tout juste née comme art parmi les arts, les street artistes ayant répondu positivement à l'appel de la petite voiturette floquée d'un tigre et d'un clown, surmontée d'un mégaphone disant : "Au chapiteau du Grand-Palais, le Cirque Gallizia vous attend pour son spectacle « Tag au Grand Palais » du 27 mars au 26 avril 2009, prolongement exceptionnel jusqu'au 3 mai 2009 !" Il est cent et un autres exemples de ce type d'initiatives circassiennes normalisantes, mais le terme choisi par M. Gallizia pour nommer le thème de sa collection de Street art exposée au Grand Palais est extrêmement signifiant. Alors que dans le milieu du Street art, les termes posent problème, il choisit celui de tag et non de graf' ou graffiti par exemple. Le tag, c'est la marque, un mot-clé permettant d'activer facilement un moteur de recherche fonctionnant par l'imprécision, un mot-clé ouvrant la caisse. Le tag devient presque un *brand*, une marque commerciale : « 150 artistes internationaux ». En 2010, le même projet se poursuit avec comme « expert curateur » Alain Dominique Gallizia, accompagné de Pierre Bergé & associés comme commissaire priseur, cette fois au Palais de Tokyo – autre palais institutionnel normalisant – à l'occasion d'une expo-vente nommée « Tag et graffiti » au profit de SOS Racisme. En dehors du carton d'invitation, ce dernier événement semble aussi porter le titre dissant tout doute

s'il le fallait encore « Tag, les lettres de noblesse ». En 2009, la fondation Cartier participa à l'événement avec l'exposition « Né dans la rue – Graffiti ». Gallizia parle d'art « jeune » et « d'énergie », d'une énergie qu'on ne met pas en cage mais que l'on décontextualise de l'espace urbain vers la galerie et du béton utilitaire vers toile apprêtée, tendue sur châssis historique, symbolique, mais dans ce cas surtout normalisante. Comment croire que c'est donner des lettres de noblesse à une technique artistique, à un mode d'expression dont l'un des caractères principaux – avant même les styles typographiques et graphiques cherchant la singularité, certes contenue dans une mode – est justement la contextualisation, la contextualisation urbaine autant que l'illégalité ou au moins l'imposition de son expression au collectif urbain. Le ring circassien est bien alors celui du combat commercial jouant des faiblesses d'intellectualisation de leur propre pratique par certains street artistes et/ou de leur cupidité. Très coloré voire bariolé, souvent amusant car lisible au second degré, le Street art fait son Cirque. Ici, par la stupéfiante non-compréhension du Street art par le Street art, je vous ai fait part du côté obscur – le plus obscur – du cirque qui n'est pas toujours conduit jusqu'à ces extrêmes.

En vrac, dans le désordre, dans une sorte de cirque, je pourrais ajouter des productions dont je connais mal les intentions comme celles de la compagnie nantaise Royal de Luxe à la "liste" des illustrations. Ces productions ne souffriraient pas des paradoxes touchant le Street art muséographié et marchandisable et répondraient en cela principalement à la définition fonctionnelle du Cirque comme exposition merveilleuse de la fantaisie. Éléphants, girafes, scaphandriers, araignées accrochées aux façades d'immeubles, la saga des géants de la compagnie de théâtre veut reconquérir l'espace public et le Grand Public en faisant irruption dans le quotidien : une reconquête par le merveilleux. Détournement d'objets quotidiens et/ou gigantisme, en tant que compagnie d'arts du spectacle – peut-être non circassienne effectivement – leurs œuvres, que je n'interpréterai pas ici feront néanmoins office d'illustrations médiumologiquement en adéquation avec le nom donné à la fonction. Cette définition circassienne de l'art ne le fait pas nécessairement mais produit tout de même certains réflexes, certains tics esthétiques, voire quelques trucs et astuces. Sans donner aucun nom, mais puisque cette thèse est universitaire et qu'il existe une pratique très partagée par les plasticiens exerçant à l'université (par les étudiants notamment), j'ajouterai à la liste du Cirque le nombre incommensurable des productions artistiques trouvant leurs fins dans la récupération, le détournement, la recombinaison et le bricolage d'objets dont l'une des provenances fétiches pourrait donner le nom d'Emmaüs ; transfiguration du banal et transfiguration des déchets... Peut-être d'ailleurs que ces pratiques sont encore plus du Cirque que le travail nantais car à la fantaisie et au merveilleux s'ajoute la sublimation des rebuts comme fin de l'art pouvant être à l'extrême – comme avec notre Street art sur toile – plus conservateur que dérangeant. Le danger serait alors de comprendre que ces pratiques souvent dites

"écolos" ont besoin des déchets de la surconsommation, et ont donc besoin de conserver le système productiviste afin de pouvoir s'exprimer, comme pourraient le penser certains journalistes de guerre dignes de Mère courage.

Pour suivre mon protocole, j'ajouterai le pavillon serbe avec l'exposition « Nothing Between Us » (« Rien entre nous ») de Vladimir Peric et Miloš Tomić pour le Cirque qui, joyeusement, nous fait rire, avec toute l'intelligence de son second degré. L'artiste fait le clown et propose notamment deux "tapisseries tridimensionnelles" se faisant face dans le pavillon. L'une pour chambre d'enfant est composée de centaines de poupées en plastique aux allures de Mickey agencées de biais et en quinconce pour faire motif. En face, l'autre était pour salle de bain et, avec le même rythme, l'objet motif était cette fois des lames de rasoir. À côté encore, quelques fils de fer entortillés autour d'une capsule, pareille à celle protégeant les bouchons de champagne, étaient punaisés au mur dans des mises à plat aléatoires, non-figuratives, et le titre énonçait "le long chemin à parcourir pour devenir artiste". Bien sûr, l'on pense à tous ces petits bonhommes *pictogrammiques* que certains sculptent en fin de repas de mariage sur des nappes aux motifs aussi joyeusement déprimants que l'esthétique de Vladimir Peric ; ce cirque nous fait rire, il est évocateur bien sûr mais fonctionne au second degré, pas au deuxième : il ne laisse pas – lu comme ça en tout cas, c'est-à-dire volontairement comme du Cirque – d'ouverture vers un troisième et, comme le Cirque donc, il fonctionne en circularité, sans d'autres fins que son cirque lui-même. Avec la même conviction que pour le pavillon serbe, avec le même jugement catégorique quant à leur motif artistique circassien – comprenez donc que c'est en sachant que les œuvres de Peric comme celles à venir peuvent être lues autrement et qu'elles sont d'ailleurs parfois intentionnellement présentées autrement par les artistes (tout en lisant fortement dans leur déclaration un non-refus voire un désir de ce Cirque, et surtout une lecture fonctionnelle circassienne chez nombre de leurs spectateurs) –, j'ajouterai sans en dire plus, puisque nous les recroiserons plus tard¹, afin qu'ils vous évoquent quelque chose à faire dialoguer avec la définition maintenant présentée du Cirque : la plupart des œuvres de Maurizio Cattelan ou encore de Wim Delvoye. L'art défini comme le Cirque trouve sa place dans notre Venise fictionnel en l'organisation de son carnaval. L'esthétique est différente de celle du "vrai" Venise, elle est plus éclectique, plus bariolée et peut-être un peu moins flamboyante : c'est un carnaval mais au sens européen, médiéval et caricatural du terme, non de la mort mais du jeu du retournement social bouffon.

Le Cinéma

« Les images d'archives sont particulièrement parlantes, témoignant de [...] mais surtout, le documentaire – s'appuyant sur les historiens [...] expliquent de façon pédagogique ce qu'a été [...]. La force du film réside dans les récits de ceux qui

1 Dans le chapitre « L'Index... ou le majeur ».

seront bientôt les derniers témoins de ce drame. »¹ L'art comme Cinéma a pour fonction d'éclairer, de mettre en lumière et la lumière sur une partie du projet ethnographique, voire anthropographique, consistant à faire de l'art pour témoigner et écrire l'histoire des hommes, et ce à la manière du documentaire présenté par ces citations tronquées, un 52 minutes, diffusé sur France 5, en l'occurrence à propos des "malgré-nous", ces soldats alsaciens et mosellans enrôlés dans l'armée allemande malgré-eux d'après les historiens, mais comme vous le lisez, cela aurait pu être à propos d'une autre œuvre de cet art, une autre œuvre de Cinéma. À vouloir mettre en lumière, sortir de l'ombre ces oubliés de l'histoire – expression utilisée pour de nombreux titres de conférences, de livres, de films et qui peut s'occuper autant des sidérurgistes d'un endroit, des réfugiés d'un autre, des bâtisseurs non-reconnus d'ici ou des masques d'une culture de là-bas – cette fonction de l'art aurait pu être appelée Photographie, « écriture par la lumière ». En tant que voulant être le témoin de, le terme médiumologique vidéo' ou vidéographie aurait également pu servir de nom car, en latin, il signifie littéralement « je vois » et donc j'écris ce que je vois. Le Cinéma fait des films (inlassablement dans cette catégorisation, je répète que cela est sans restriction médiumologique) car l'outil emblématique symbolique de cet art – la caméra – est une « chambre » noire dans laquelle je fais entrer la lumière que je vois du monde pour illuminer une pellicule photographique (*film*, en anglais) et que je révélerai ensuite par développement, en la projetant à la vue de tous, sur grands écrans. Sur une grande toile, les œuvres de cinéma imaginativement combinées se font le long-métrage de l'humanité, et ce long-métrage perpétuel, toujours en *kinéma*, en mouvement, serait du genre biopic, de *biographical* et *picture*, image auto-écrite de, par et pour l'humanité. Notre septième art, le Cinéma, est l'affirmation que l'art est le témoin révélateur de l'histoire des hommes. Être connaisseur de cet art permet sans doute allègrement de confondre définition extensive de la culture et fonction de l'art. En cela, le Cinéma serait la définition fonctionnelle de l'art la plus triviale, ou, osons le, la plus à la poursuite du trivial. Le Cinéma, c'est une caméra posée à un carrefour à trois voies, dans le monde, pour en témoigner, c'est une caméra nommée appareil photographique réglé sur un temps de pose très long, braqué sur les points lumineux du ciel afin de décrire le mouvement cosmique ou le mouvement, tout simplement. C'est une caméra posée en gare de la Ciotat ou à la sortie d'une usine, c'est le travail de tous les frères Lumière. Témoin du génie des hommes, témoin de leurs vies, les sujets de l'art peuvent donc être considérés comme triviaux. Mais bien sûr, ce qui intéresse le Cinéma, c'est ce que la culture a oublié ou a mis de côté volontairement. En cela, l'acte artistique de Cinéma répond toujours à notre définition de l'art comme expression non-triviale. Le cinéma est à la recherche de la révélation de ce qui est passé sous silence ou de ce qui est parfois jugé comme trop habituel pour mériter exposition d'après le monde non-artistique.

1 Extrait de l'article « Les malgré-nous, les oubliés de l'histoire » publié par Yollande Baldeweck sur le site de l'Alsace.fr, le 7 février 2015.

En cela, on pourrait considérer le Cinéma (sur ce point seulement) comme de l'anti-Poésie, Poésie incarnée par notre amie maintenant Christine Angot. Toujours à l'occasion de son passage sur Canal+ au Petit Journal en 2015, Yann Barthès lui demanda la plus belle phrase de la littérature d'après elle, ce à quoi elle répondit – en totale adéquation avec notre *kitschisation* de Proust et notre définition de la Poésie – en citant la première phrase de « À la recherche du temps perdu » : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure. » La phrase choisie par Angot est extrêmement *kitschisée* et surtout extrêmement courte, je n'y verrai donc aucune incohérence quand, à la question "À quoi sert de lire des romans ?", avant de nous donner la réponse que j'exposais en Poésie, elle explique l'anti-réponse rappelant que ce n'est pas pour connaître par cœur et pouvoir réciter un livre que l'on en fait la lecture. Poétesse, elle nous laisse lire, par anti-définition, la pratique engagée par le Cinéma, à savoir un endroit où l'on cite beaucoup et par cœur, où l'on rend hommage et où, avant de pouvoir faire création, l'on étudie beaucoup au sens de l'apprentissage, on apprend beaucoup non seulement des mais les autres œuvres. C'est là que se révèle l'irrévérencieuse comparaison d'avec le Trivial Pursuit : au Cinéma, on apprend à être bon à « Questions pour un champion », on apprend à se rappeler. Les procédés "narratifs", dramatiques, techniques et esthétiques du reportage et du documentaire sont mis en jeu cinématographiquement par toute la palette des instruments et des matières artistiques. Faire le report d'images et de sons prélevés çà et là n'est plus l'apanage d'un genre vidéographique, les vidéos de plasticiens peuvent aussi devenir constatatives. Le choix des œuvres et la définition de l'art par un curateur peut aussi avoir cette dimension constatative, et en littérature aussi par exemple, on peut prétendre à écrire un inventaire de documents, un documentaire à peine commenté ; on compile, on inventorie, on capte, on prélève ce que "je vois".

En cela, l'ensemble du pavillon central et de l'arsenal de la Biennale 2013 présentant « Il Palazzo Enciclopedico » fait œuvre de cinéma : un cinéma ethnographique nous donnant à comprendre à travers les âges, les techniques, les adoubs académiques et les disqualifications le génie artistique humain, une sorte d'apocalypse de la définition de l'art, littéralement un dé-cachement, un palais de la découverte faisant le tour de toute la question plusieurs fois et dans tous les sens, presque sans commentaires afin d'éviter de faire beaucoup plus que d'informer. Le pavillon de la Hongrie répondait particulièrement à cette définition, je crois, en proposant un ensemble de vidéos, de plans fixes sur différents obus et autres bombes retrouvées sur le territoire témoignant de l'histoire hongroise contemporaine incessamment catastrophique et guerrière sans doute, dans une exposition nommée « Fired but Unexploded » (« Tiré mais non-explosé »). La Grèce avec « History Zero » se présentait comme des archives manifestes. L'Ukraine encore, avec « The Monument to a Monument », a fait ce que le titre annonçait, à savoir élever un monument (une forme permettant de se rappeler) au

fait d'essayer de se rappeler par une forme (un monument), dans un pays où, de manière contradictoire, des monuments du passé soviétique principalement sont tantôt démantelés, tantôt préservés. L'art comme Cinéma fait des collections, il collecte des objets du passé ou en prévision de leur devenir passé et alimente des collections muséographiques ; le Cinéma est un monument en mouvement élevé afin de ne pas oublier. Ne pas oublier telle culture particulière s'exprimant dans telle discipline particulière, de la porcelaine d'une dynastie d'un empire du milieu ou du centre en passant par les outils d'une industrie d'un moment donné jusqu'au flux géopolitique incarné par une ethnie définie comme telle. J'appellerai cela le Cinéma ethnographique, voire patrimonial.

L'intérêt des cinémas ou des multiplexes, c'est d'offrir tous les mercredis des films pour tous les goûts. Ainsi, avec la même définition de l'art, je vois un Cinéma aux sujets particuliers que j'appellerai matrimonial. « Ma femme et moi avons été heureux pendant 25 ans... et puis nous nous sommes rencontrés. » ; « La réussite, pour un homme, c'est d'être parvenu à gagner plus d'argent que sa femme n'a pu en dépenser. » ; « Il y a des femmes dont l'infidélité est le seul lien qui les attache encore à leur mari. » ; et enfin : « Le mariage est comme le restaurant : à peine est-on servi qu'on regarde ce qu'il y a dans l'assiette du voisin. » Toutes ces citations sont attribuées à Sacha Guitry, lui, l'homme de théâtre, l'artiste tellement redevenu à la mode dans le "théâtre privé parisien". "Succulent", "truculent", "délicieusement caustique", "tellement vrai", de Luchini à Michel Sardou aujourd'hui comédien, en passant par Laurent Ruquier directeur de théâtre, ce théâtre est Cinématique au sens où il se voudrait être le témoin d'une histoire de l'humanité résumée par ou centrée autour des rapports matrimoniaux. Matrimonial est, littéralement, ce qui est relatif à la mère, ce qui est légué par la mère, par opposition genrée au patrimonial, et puisque le mariage avec les robes, les demoiselles d'honneur "et tout ça" est une histoire de bonnes femmes – histoire que les hommes, les mâles, "naturellement polygames", ne comprennent que peu ou sinon par jalousie préventive –, matrimonial devient ce qui est relatif au mariage. Le *trivium* du Cinéma trivial devient boulevard où l'on croise Eugène Labiche, Sacha Guitry donc, mais aussi sans doute l'artiste dit plasticienne Sophie Calle¹ ou la critique d'art romancière auto-fictionnelle Catherine Millet. Je ne m'épancherai presque pas sur cette partie du cinéma qui aime à le faire, qui aime parler de la chose, entre la froideur chirurgicale de « La vie sexuelle de Catherine M. » (disponible en livre best-seller comme en mise en scène théâtrale) et les grivoiseries du théâtre de boulevard où "Ciel mon mari !" arrive toujours avant la scène du placard. Entre « Monologues du vagin » et ricanements phalliques, il existe un Cinéma mis en

1 Parmi cent et un exemples de processus de création dignes d'un scénario de *scripted reality* à l'eau de rose, son travail « No sex last night » (1992) en collaboration avec Greg Shephard est décrit ainsi par Wikipédia : « Après un an de vie commune, la relation entre SC et G se dégrade. Ils ne se parlent plus. Elle veut traverser les États-Unis, et pour entraîner son ami dans ce périple, lui vient l'idée de lui proposer de faire un film. Une seule condition : chacun dispose de sa propre caméra à qui ils doivent confier toutes leurs frustrations durant le voyage. Au bout du voyage, ils se marient. »

livre, en théâtre ou en film de multiplexes principalement (sous forme d'auto-fictions, de compilation de témoignages ou de fictions) se faisant le témoin des tergiversations amoureuses, des coquinerie maritales, des mal-être dans le désir sexuel et surtout des mesquineries entre hommes et femmes espérant dire par là le mouvement cyclique et perpétuel dans lequel nous serions tous pris. Cela peut faire pleurer ou pouffer de rire, je ne pouvais écrire cela sans un clin d'œil au moins à ce type de productions tant elles ont du succès ; la sexualité est culturellement très vendeuse et ce au moins dans trois fois cinquante nuances de Grey¹.

Après le Cinéma patrimonial et celui matrimonial viendrait un troisième genre, à la fois plus restreint et plus englobant, jouant des deux précédents depuis un monde affiché comme plus particulier, où l'art aurait pour fonction toujours de se faire le témoin des hommes, mais cela en fonctionnant comme de l'histoire de l'art. « Un Immaterial Retrospective of the Venice Biennale » d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus est le titre de la performance en mouvement ayant duré six mois au pavillon roumain du Giardini. Celle-ci était tout simplement la mise en jeu par mimes d'une œuvre considérée comme historique à chaque biennale afin de représenter, de « refléter »² l'histoire de cet événement international et par là, l'histoire de l'art. Pour la 49^{ème} par exemple, l'un des performeurs mimait le pape chu et l'autre performeur la météorite tombée sur lui et ce pour témoigner de l'importance historique de « La nona ora », sculpture de Maurizio Cattelan exposée à Venise en 2001. Depuis, et pour un monde artistique socialement déclaré comme différent, l'industrie cinématographique a fait œuvre de Cinéma avec par exemple le film d'Alejandro Gonzalez Inarritu « Birdman ou (la surprenante vertu de l'ignorance) » dont les critiques du milieu ont fait l'éloge à sa sortie. Celui-ci met en scène (dans un faux plan-séquence que les amateurs de l'histoire de l'art apprécieront déjà) la mise en scène théâtrale de l'adaptation d'une nouvelle de Raymond Carver où l'acteur Michael Keaton, qui, "dans la vraie vie", est un ancien acteur star ayant joué Batman, joue le rôle d'une ancienne star déchue de cinéma ayant joué le rôle du super-héros Birdman et aspirant à faire art par le théâtre. De mise en abyme en mise en abyme, le biopic de l'art par l'art continue hors des salles puisqu'en 2014, le film a fait l'ouverture à la Mostra de Venise (ce qui le lie à notre histoire) et qu'en 2015, le réalisateur a obtenu l'oscar du meilleur d'entre eux et Michael Keaton, celui du meilleur acteur. J'aurais pu ajouter, au hasard, le « Orlando ou l'impatience » de et mis en scène par Olivier Py en 2014, où la figure culturelle d'Orlando est mise en scène dans une mise en scène de théâtre depuis l'arrière scène, le public étant comme dans les coulisses ; j'aurais pu parler des nombreux poèmes de Francis Ponge où, par exemple, lorsqu'il nous raconte l'huître, l'on comprend qu'il nous parle de l'écriture dont le poème est la perle ; j'aurais pu parler du cinéma de Jean-Luc Godard permettant de faire, et Cinéma

1 Du nom de la trilogie de romans érotiques à grand succès écrite par E. L. James : « Cinquante nuances de Grey », « Cinquante nuances plus sombres » et « Cinquante nuances plus claires ».

2 Catalogue de la 55^{ème} Biennale de Venise, « Il Palazzo Enciclopedico – Biennale Arte 2013 », p. 237.

matrimonial, et histoire de l'art mise en mouvement ; ou encore de tous ces films où l'histoire est le montage d'un film ou de ces jeux d'acteurs jouant à chercher comment jouer. En guise d'excuse, je demande votre clémence en invoquant Depardon – ce très grand représentant en termes de quantité d'œuvres et de notoriété de cet art si Cinéma, à savoir témoignant – dont je n'ai pas non plus parlé. En art, les "Cinéastes" sont beaucoup trop nombreux (bien sûr, je dis cela seulement vis-à-vis de mon incapacité à les inventorier).

L'Art Culinaire

Pour parler comme Christine Angot, j'ose déclarer que nous l'avons tous vécu, avec peut-être une distinction genrée car, pour des raisons de "scénographie pragmatique", les utilisateurs d'urinoirs semblent plus sujets à de telles rencontres : le tableau de pratique picturale artistique aux toilettes, ou la peinture de chiottes. Dans les restaurants aux prétentions gastronomiques, voire ponctuellement d'art culinaire (médiumologiquement parlant), le raffinement artistique habitant les murs de la salle à manger se poursuit le plus souvent aux toilettes également. Ce type d'établissement n'est pas spécialement connu pour revendiquer ou être culturellement iconoclaste. Au contraire, alors même que jusqu'au moléculaire, la gastronomie peut y être analysée, et même si la qualité d'artiste-créateur est incontestable aux yeux, aux papilles et à la langue (parlante) des amateurs du genre, dans la pratique de la cuisine, l'on utilise des recettes. Et c'est à partir de ces recettes qu'un grand chef créateur en élabore de nouvelles, le plus souvent appelées dès lors revisitées. Ayant déjà beaucoup à faire avec ce rapport à la cuisine elle-même ("avec leur petite tambouille"), il semblerait qu'en matière de décoration d'intérieur, les lieux de la gastronomie ré-appliquent des modes qui lui sont extérieures. Ainsi, un bistrot ou un lunch gastronomique se montrera souvent, depuis ces dernières années, comme simple et épuré, comme design, à la fois moderne et contemporain, noir, blanc ou en nuances de gris. Peu importe le style visuel ou même l'identité – car c'est comme cela que l'on nomme la chose – il semble convenu que tout cela est une histoire de décoration. Le décor musical et plastique (visuel) est un écrin esthétique identitaire pour l'art culinaire médiumologique, et par là, les éléments de cette architecture d'intérieure sont considérés comme des accessoires décoratifs. Souvent à la fusion entre plusieurs traditions, la gastronomie traditionnelle mais moderne, celle qui vous prépare des carrés d'agneau et des filets de dorade dans un menu terre et mer accompagnés de leur jardinière de saison – des légumes croquants découpés en julienne –, espuma d'encre de seiche et escabèche de pigeon, le tout surtout en petites quantités et souligné d'une trace de crème de vinaigre balsamique suivie de trois petits points, et pour le dessert, le bord de l'assiette sera marqué d'une trace de chocolat passé à la brosse, bref, pour cette cuisine qui peint et au sujet de laquelle les différents jurys des multiples émissions TV culinaires de ces dernières années utilisent un

vocabulaire artistique (design, poésie, graphisme mais surtout peinture), l'expression picturale est très importante. Le plus souvent, on trouve donc sur les murs de ces lieux des toiles apprêtées, tendues sur châssis, sur lesquelles des touches de peinture auront été appliquées. Afin de garder le statut de décor de ces accessoires, j'ai remarqué une préférence pour la non-figuration. Les toiles, souvent sans encadrement pour faire plus moderne, sont surtout une fenêtre de rythmiques texturales différentes seulement plus concentrées que le reste du mur tapissé, mais dans une tonalité chromatique harmonieuse et quelque peu éteinte pour ne pas détourner du fait que c'est sur la nourriture qu'il faut se concentrer. C'est donc accroché au-dessus des urinoirs qu'un écho de ces répétitions singulières du même tableau concrètement abstrait, de couleur taupe rehaussé ou rabattu dans une gestuelle énergique que j'ai pu observer, un jour, dans les toilettes d'un restaurant. Sans distinguer de signature, pourtant habituelle dans ce genre de mode de représentation, je crus reconnaître les gestes du cuisinier-pâtissier décorant ses assiettes. Sur ces objets picturaux, la couleur y est saupoudrée, projetée, posée en gouttes, étalée, brossée, on y dessine avec le dos d'une cuillère ou la pointe du manche d'un pinceau, ou mieux encore, on la gaufre, comme pour un dessert. Je dirais d'ailleurs que c'est spécialement l'esthétique du dessert, du petit plus de fin de repas, du plaisir gourmand que j'y retrouve. À d'autres endroits, dans certains centres artistiques, une telle peinture, aux chiottes, laisserait percevoir un goût plus amer, un goût de critique esthétique négative...

Au cœur de la petite France à Strasbourg se trouve la galerie Pascale Froessel qui, à la fin du printemps 2013, s'est « fait la scène d'un moment rare où les sens se mettent au diapason pour créer une émotion éphémère, mais unique »¹ : l'exposition « Dans tous les Sens » de Thierry Mulhaupt. D'après les Dernières Nouvelles d'Alsace et France 3 de la même région, Thierry Mulhaupt a l'habitude de nous bouleverser, mais il n'agit normalement que sur nos papilles en tant que pâtissier-chocolatier de renom. « On sait moins qu'il est aussi peintre. Un jardin secret qu'il ouvre [...] au public en y associant sa passion de la musique. Et du chocolat. » Je vous laisserais, comme pour tout ce que je raconte, c'est évident, non seulement juge de la qualité de ses productions mais aussi de la qualité de mes descriptions visuelles de ce genre de pratiques picturales. D'après moi, pareil au geste de sauce accompagnant les plats de ce mode gastronomique ou à la peinture de toilettes dont je vous parlais plus tôt, Thierry Mulhaupt dessine, principalement à l'acrylique, mais aussi au pastel, une abstraction concrète, gestuelle, énergique, gourmande pour certains sans doute, et qui, pour ma part, me donne la nausée. Mais comprenez qu'avec une définition de l'art comme Art Culinaire (cette fois non pas seulement au sens médiumologique), c'est justement comme cela que l'on juge : soit j'aime, soit je n'aime pas, et là, je n'aime pas. Ses toiles sur châssis, ses supports culturellement normaux le sont aussi dans leur format carré de 1 mètre

1 Extrait de son catalogue « Thierry Mulhaupt. Peintures » disponible sur son site internet personnel et commercial.

par 1 mètre. Les titres sont délicieusement prévisibles pour un cuisinier-peintre et, pour que vous compreniez au mieux ma mauvaise appréciation, je vous indiquerais spécialement « Mille feuilles aux fruits d'été », « Souvenir explosif d'un abricot cueilli sur l'arbre », « Mille feuilles d'oranges amères et panacotta au citron » ou encore « Tarte feuilletée Méli Mélo aux fruits d'été, crème Chantilly ». Je parlais de nausée dans un jugement excrémental... j'aurais pu ajouter d'autres matières à essayer et étaler sur ses toiles. L'artiste d'Art Culinaire (deux fois donc pour son cas particulier) déclare : « Je suis en permanence en quête de moments uniques. Des moments durant lesquels je cherche à associer un vin avec un plat, un liquoreux avec un dessert, un chocolat avec un café particulier, ou encore, avec un cigare ou un Whisky bien choisi. Dans l'optique de cette exposition, j'ai peint des toiles qui m'ont été inspirées par certains de ces instants bien particuliers, ou par des desserts que j'affectionne particulièrement. Je vous invite à vivre une expérience inédite d'émulsion sensorielle, en vous proposant un menu gustativo-pictural inédit et inattendu. Découvrez une sélection de quatre toiles avec lesquelles je vous propose de déguster une douceur accompagnée d'une musique choisie. Une peinture pour étonner le regard. Une musique pour enchanter l'oreille. Un dessert ou un chocolat, pour bouleverser l'odorat, toucher et papilles. »¹ Serge Hartmann, journaliste au DNA, fait, en page culture, le portrait de l'artiste et de son exposition. Il déclare que « Thierry Mulhaupt signe une peinture abstraite, souvent lyrique, portée par un sens aiguë (un tantinet séducteur) des couleurs et inscrite dans l'énergie d'un instant exprimé dans un graphisme énérvé. »² Le journaliste qui disait de sa peinture qu'elle tenait indépendamment du contexte gastronomique poursuit alors en saluant son contrôle et sa technique évidente. L'artiste d'Art Culinaire précise à propos de cette technique « elle doit se limiter à me permettre de faire ce que j'ai envie de faire ». Le dernier paragraphe de l'article ne commente pas cette citation "sauf à mes yeux au moins", et donne une belle définition de l'Art Culinaire : « approche donc très épicurienne d'une peinture d'honnête facture. Et qui offre l'avantage de légitimer le délicieux péché de gourmandise. »

L'Art Culinaire a pour fonction d'être *cool*, littéralement d'être frais, ce qui est une aberration pour l'Art Culinaire lui-même puisque, pour d'autres, il aura la fonction d'être *hot*. L'Art Culinaire, l'Art Culinaire c'est le goût. À une proposition d'Art Culinaire on peut répondre "j'aime" ou "j'aime pas", et lorsqu'on trouve ça génial, c'est absolument sans rapport avec la définition étymologique du génie que l'on a retrouvé dans la Musique par exemple. L'Art Culinaire est notre huitième art, et, pour se mettre à l'aise, notre 8 s'est couché, il est bien et dessine un infini. L'art culinaire est notre infini, ou autrement chiffré, il pourrait être le zéro. Dans « L'art et les arts » – qu'à force de lectures, je n'arrive plus à lire que comme un argumentaire quant à l'impossibilité de définition de l'art et une définition de

1 "Au même endroit"

2 Extrait de la critique de Serge Hartmann, « Thierry Mulhaupt, la saveur de l'art », publiée dans les Dernières Nouvelles d'Alsace le 2 juin 2013.

l'effrangement, mais comme une conférence truffée de définitions catégoriques de l'art –, je crois que, sans le vouloir, Adorno introduit la différence entre l'art d'après lui et, justement, l'Art Culinaire. Il raconte : « [...] "my music is not lovely", grogna Schönberg à Hollywood lorsqu'un grand manitou de l'industrie du film, qui ne connaissait pas sa musique, voulut lui faire un compliment. L'art congédie son élément culinaire ; cet élément est devenu inconciliable avec l'élément spirituel, lorsqu'il a perdu son innocence, celle du temps où il ne faisait qu'un avec la composition [...]. Entre temps, l'élément culinaire – l'excitation sensible – s'est séparée pour devenir but en soi [...]. »¹ Sans parler de Nicolas Bourriaud, sans parler maintenant de l'Art relationnel, je pense aux œuvres culinaires de Rirkrit Tiravanija ayant eu un franc succès entre le milieu des années 90 et le début des années 2000, où l'artiste cuisinant thaïlandais jouait le rôle d'épice bien appréciable pour assaisonner l'art contemporain. Face à la matière nourriture, le jugement j'aime/j'aime pas est plus accepté, plus convenu, plus immédiat car plus habituel, mais c'est aussi sur ce même mode que l'art est jugé par une grande partie du public. Sans doute également que cette définition de l'Art Culinaire est une bonne excuse, un bon évitement pour bon nombre d'artistes, en annonçant quelque chose comme "si ça plaît au public c'est bien, sinon tant pis, moi je fais ce qu'il me plaît... d'ailleurs, je vois que ça plaît à certains", etc. Un très grand nombre de chanteurs dits de variété sont connus pour ce genre de déclarations puisque, dans ce domaine dont le régime esthétique et commercial particulier est défini par l'indéfinition dite de variété, l'Art Culinaire est sans doute la définition fonctionnelle majoritaire, c'est admis. Les littérateurs médiatisés ont également ce droit. La définition de l'Art Culinaire me semble être surtout une excuse octroyant le droit à l'indéfinition ou plutôt à la définition par l'état de fait superficiel, par l'habitude non-interprétée. L'Art Culinaire est l'état pré-conscient où seule la conscience profonde de l'autorisation de la définition de l'art comme j'aime/j'aime pas vibre encore. Le Pop art, Picasso, Miró, Tzara, Gauguin, beaucoup de peintres illustres de l'histoire de l'art peuvent être vécus ainsi. Effectivement, tout peut l'être, disons alors que pour ces peintres que l'on imite allègrement, que l'on copie en centres aérés, en maternelles et partout ailleurs, l'Art Culinaire semble avoir plus d'emprise. L'œuvre de Molière ou de Shakespeare pourrait y être rangée, non pas parce que ces créateurs auraient procédé avec cette définition de l'art, mais plutôt qu'à force de *kitschisation*, de reprise en reprise, l'on peut voir que, même si cela n'était pas possible, on tout fait avec, on a tout fait dire aux œuvres de ces auteurs : tout dépend des goûts. "Il faut de tout pour faire un monde", "ça dépend des goûts", car oui, l'art culinaire ne dépend que du goût, du goût pour d'autres goûts, ou en tous les cas, c'est toujours ce qui est déclaré malgré l'ineptie. Beaucoup d'artistes donc se servent de cette définition, soit comme motif, partiel ou non, principal ou non, soit comme excuse, et il en va de même pour les spectateurs. L'on

1 Adorno, « L'art et les arts », p. 48.

peut donc tout et rien y placer, ou en tout cas, je ferais comme cela maintenant que je crois avoir essayé de donner à comprendre la distinction de cette définition d'avec les autres, son importance et son rôle effectif.

Entorse au protocole, je n'illustrerai donc pas cette définition de l'art avec une œuvre présentée à Venise en 2013 pour la raison que je viens d'avancer, mais aussi du fait que dans un certain milieu de l'art, celui où l'on assaisonne par exemple les travaux des artistes plasticiens par des constructions verbalisées de théoriciens, il n'y a pas de place pour les déclarations pré-conscientes et laconiques j'aime/j'aime pas. La poésie rencontrée plus tôt pourrait être confondue à certains endroits avec l'Art Culinaire. Effectivement, l'on est, en tant qu'individu, en sympathie avec l'une de ses œuvres, ou non. Seulement la Poésie a des prétentions bien plus transcendantes, bien plus sérieuses, bien plus essentielles. Toutes les définitions fonctionnelles de l'art définissent un goût pour l'art, peut-être même un beau selon que l'on accepte ce vocabulaire. L'art est toujours une question de goût, seulement la particularité de l'Art Culinaire, c'est son fonctionnement gustatif tautologique où le goût est construit par goût ; où la déclaration du goût est un motif de contentement pour valider son jugement ; où le goût – que l'on partage l'idée qu'il soit construit ou non – ne cherchera justement pas à être compris.

Le Déco-Design

La dernière définition fonctionnelle de l'art numérotée 9 est loin d'être la plus neuve, sinon symboliquement, puisqu'elle reprend un poncif définissant l'art comme une expression politique, une expression esthétique au sens où cela serait la mise en relation sémantique intentionnelle – volontaire et consciente du relativisme contextuel – entre les indissociables fond et forme. La définition de l'art politique, problématisée dans une situation singulière, est justement le travail de la Critique de la Critique de la Critique et spécialement de la *kitschisation* de l'artiste engagé. Je ne dirai donc presque rien de plus à propos de cette définition fonctionnelle semblant si partagée que beaucoup la voient comme, oxymoroniquement, naïve et surannée. Rien de plus, sinon en la nommant et en essayant de donner à comprendre le choix de ce nom, ce qui sera mis en dialogue avec quelques exemples d'œuvres choisies répondant, d'après moi, à cette définition offrant, je crois, "finalement" plus de potentiel, ou au moins autant que les huit autres définitions réunies tant sa fonction est à mon sens – bien que le mot ne veuille pas signifier grand-chose – "ouverte". Potentiel et même finalement potentiel, comme je l'écrivais plus tôt, seraient les premiers mots permettant de comprendre le nom choisi pour définir cette fonction de l'art : le Déco-Design. Le mot anglais *design*, de l'italien *disegno*, signifie « projet ». Ce que l'on projette, c'est ce que l'on construit comme à venir, comme à réaliser, et avec comme sens spécifique une projection finalisée, c'est-à-dire à venir à fin de quelque chose, avec un sens. Comme l'on projette une pierre, c'est dans le choix d'une direction, pour

de certaines raisons et dans un contexte particulier que l'on conceptualise une idée que l'on nommera projet. Pour projeter son imaginaire, c'est-à-dire former en une image matérielle une pensée, l'on dessine. Ce dessin peut prendre la forme de petites griffes organisées en typographies que l'on dira verbalisées, il peut être aussi la marque de la silhouette d'une ombre projetée de l'être aimé avant sa disparition, d'après le mythe de son tracé par la fille du potier de Corinthe. Ce dessin, sans "e" en son milieu, dérive lui aussi de la projection – d'où le mythe de l'ombre projetée originelle sans doute – et donc, du mot français dessein signifiant conception et conceptualisation d'un projet à certaines fins. Le mot aujourd'hui français de design est stipulé dans les dictionnaires comme venant de l'anglais, mais il faut chercher un peu plus loin pour comprendre comment lui-même a été projeté dans la langue actuelle, dessin d'une idéologie à l'esthétique dé-finalisée et utilitarisée. Le design est donc devenu le mot d'une discipline particulière des arts visuels, entre arts plastiques, architecture et techniques publicitaires communicationnelles ; en ce design l'on parle toujours de projet, autant que Deleuze lisait qu'en informatique et en publicité, l'on parle de concept. Galvaudée, l'utilisation du mot design est aujourd'hui un délire, et l'on fait rentrer le terme dans un autre sillon ; il n'a pas échappé à la *kitschisation*. Souffrant de son opération insensée de confusion entre finalisation efficace et but efficace, le design actuel, pragmatique, doit se contenter d'être – même aux yeux du Grand Public – un synonyme de petit plus esthétique, tel un enjoliveur designé et collé sur la roue d'une voiture. Une chaise design est une chaise dont l'esthétique sera un peu plus soignée et un peu moins banale que les autres : une sorte de déco'. L'apocope déco' est devenu un mot rappelant vaguement le décoratif. Sans doute que dans le langage actuel, décoratif a au moins cinq lettres de trop, signifiant qu'il en fait trop, que c'est trop de détails, trop de réflexions et que l'on peut largement se suffire d'un peu de déco'. Décorer quelque chose, construire un décor, vient du latin *decor* signifiant « parure, ornement », mais également convenance de *decere*, « il convient », signifiant que la décoration permet à la fois d'embellir un objet, un endroit, tout en le rendant convenable. Par extension, l'action de décoration peut signifier honorer d'un insigne ordinaire. La convenance renvoie bien rapidement à l'idée de normalisation, d'académisme, peut-être même de pudeur ou de réserve, mais il n'en est rien. Ce qui convient, c'est ce qui est pertinent, ce qui convient à un endroit donné, ce qui est bien à propos. Ainsi, grotesque, de l'italien *grottesca* signifie « décoration murale très riche et fantaisiste », comme pour mettre en scène de manière extravagante, ampoulée, bizarre, ou encore invraisemblable, une vraie fausse grotte. Et le décor nous renvoie bien à cela, à de la mise en scène. Ce qui est décoratif, c'est ce qui est accessoire, afin (comme le projet) de construire un décor. Et un décor justement serait alors un lieu accessoirisé, à l'esthétique convenable pour donner à comprendre la particularité d'un lieu, à savoir sa transformation en un endroit où se joue, ou plutôt où pourrait se jouer, un certain type de scènes et

non un autre. Le Déco-Design est anaphorique, il est redondant, presque pléonastique, il veut manifestement faire entendre qu'il est l'expression de potentiels finalisés. Ironiquement, à savoir feignant l'ignorance, il (même si c'est bien "je" qui le fait) s'affuble de deux anti-noms pour lui au sens actuel de leur usage, puisque projetée, l'élaboration esthétique d'accessoires décoratifs agencés en un décor aux jolis airs ne peut se lire au premier degré, et que, sans doute puisque la finalisation est constructiviste, le deuxième degré ne peut être un motif de contentement. Le Déco-Design a des motifs, et cela signifie toujours des structures graphiques, plastiques, et des raisons de mise en mouvements intellectuelles, monstratives. Comme le mot utopie peut qualifier quelque chose que, après jugement, et donc après appréciation esthétique (ou autrement dit appréciation morale), je peux juger négativement et qualifier alors par exemple d'anti-utopie – comme cela est le cas pour le mot progrès qui peut autant désigner une augmentation qualitative qu'une régression (comme le progrès d'une maladie ou le progrès du capitalisme vu par un anti-capitalisme) –, le Déco-Design ne désigne pas la fonction d'œuvres d'art qui iraient toutes idéologiquement dans le même sens. Comme les autres, cette définition ne s'applique qu'à un goût fonctionnel, mais de cette fonction, ce n'est jamais "par-delà le bien et le mal" qu'elle produit. La partie à suivre sera catégorique quant à la mise en relation des fonctions de cette catégorisation, mais disons instamment que le Déco-Design pourrait se définir comme, par exemple, de l'anti-Danse, car face à l'essentiel primitif, une œuvre de Déco-Design est nécessairement "dense". Cette densité permet de distinguer absolument (même si cela est encore bien nébuleux en attendant la Critique de la Critique) une œuvre répondant à la fonction de Déco-Design d'une œuvre dite d'art politique, par exemple un re-portage plus proche du Cinéma car s'inscrivant comme relais-témoin d'une lutte syndicale par exemple, mimant en lettres capitales peintes dans une énergie à la va-vite les slogans de ladite lutte, cause de ce Cinéma et non motif d'un Déco-Design. Comprenez que tout art dit politique ne répond pas nécessairement à la définition de l'art comme Déco-Design puisque la dimension ornementale accessoire d'un drame potentiel projeté telle une utopie constructive dans une relation presque indistinguable entre fond et forme est un agencement complexe de plis et de replis.

Je l'ai décrit plus tôt en en faisant déjà un éloge à peine déguisé, le pavillon des Bahamas de la Biennale de Venise 2013 répondrait à cette définition d'art comme Déco-Design en mettant en scène le drame fictif et ironique d'un Bahamas atopique, sans aucun lieu, mis en relation ponctuelle et surprenante avec, et la réminiscence de l'image caricaturale des Bahamas, et un morceau de reportage presque cinématographique prenant une autre dimension que celle du document une fois agencé avec l'absurdité polaire, et ce sans doute pour projeter une incongrue recherche de topie esthétique pour un lieu défini comme une nation, auquel on a donné un pavillon (au sens du drapeau et sens vénitien) : un projet de

recherche utopique pour une topie normalement caricaturale et insensée d'après l'artiste.

Au pavillon central, dans l'éclectisme ethnographique, l'on pouvait retrouver, toujours en 2013, toujours à Venise, presque mise à l'écart dans une petite pièce particulière en haut de quelques marches, une œuvre de Peter Fischli et David Weiss que le curateur m'invitait donc à lire comme autonome – et c'est ce que je ferais afin d'exemplifier une réponse à cette définition fonctionnelle de l'art comme Déco-Design. « Plötzlich diese Übersicht », traduisible par « Et soudain, cette vue d'ensemble », est la combinaison d'environ 250 argiles crues de dimensions variables mais moyennement similaires, s'inscrivant chacune dans une surface au sol de 40 par 40 centimètres environ, que les artistes ont réalisées entre 1981 et 2012. En décrivant de manière incomplète cette œuvre, l'on pourrait la comprendre comme du Cinéma. Sur plusieurs dizaines d'années, sculptées dans des pains de terre comme pour croquer le monde réel tridimensionnel, de captation en captation, les artistes auraient soudainement, par compilation, réussi à révéler une vue d'ensemble, tels des sociologues-sculpteurs-cinéastes. Seulement, aucune des scènes et saynètes présentées comme des scénettes sociétales ne peut être lue au premier degré. Par le choix du mode de représentation et sa variation, du quasi informe pour lequel le cartel sert de béquille ou assurant tout au modelage hyper-réaliste dans des allures de moulage, la pièce est un agencement complexe de régimes esthétiques de sujets et de pré-occupations esthétiques, culturelles et sociales, jamais présentée comme du réel mais toujours comme l'observation, au moins humoristique sinon ironique, singulière de leur réalité et construisant conséquemment un monde aux mêmes caractéristiques. « Et soudain, cette vue d'ensemble » nous offre soudainement, à nous spectateurs, une vue d'ensemble sur le long labeur de la construction d'images de la société, agencées en un système non-évident, propre à deux individus singuliers, et c'est cela que l'on soumet à notre interprétation critique, nous invitant presque au remodelage ou en tout cas déclarant le relativisme de leur proposition puisqu'il est bien question de terre non cuite, de terre remodelable.

Bien plus tôt, au chapitre « Les Élitistes » à propos de ceux pratiquant une politique culturelle Maïeutique, je vous parlais du spectacle « Hypérion » mis en scène par Marie-José Malis. Je n'en ferai pas à nouveau la critique, car j'ai déjà suggéré qu'elle avait choisi un texte nationaliste, presque raciste, mais soi-disant compréhensible vue l'époque, et que le texte comme la mise en scène fantasmaient une jeunesse responsable de tout, sur laquelle tout potentiel de changement qualitatif positif reposait, dé-responsabilisant du même coup les autres, la vieillesse et surtout les médiocres d'inter-âges, mais malgré cela, et malgré sans doute le fait que la plupart des spectateurs l'ont abordée avec une définition fonctionnelle d'Art Culinaire et n'ont manifestement pas aimé, que d'autres l'ont entendue comme de la Poésie qui les regardait intimement, et que d'autres encore ont écouté de l'aiguë,

de la pointue et exigeante Musique de génie, je veux croire aux intentions de Marie-José Malis et de sa troupe et comprendre que cette œuvre est du Déco-Design. Cela sera mon exemple d'œuvre de Déco-Design, d'œuvre répondant à la même définition fonctionnelle que celle que je donne principalement à l'art (vous l'aurez compris maintenant je crois) et avec laquelle justement, depuis la même définition, depuis le même territoire, je me trouve en désaccord sur autre chose que sur la définition de l'art.

2. 2. 3. Catégorique

En juin 2015, à l'université Sorbonne Nouvelle, s'est tenu un colloque intitulé « Penser les catégories de pensée. De l'objet à l'objectivation dans l'étude des arts, des médias et des cultures. » Son appel à communications mettait en exergue une citation de Russel Banks extraite de « Le Livre de la Jamaïque » qui exprime assez bien l'évidence motivant mon entreprise de catégorisation comme d'ailleurs l'ensemble de ce texte et particulièrement l'anecdote qui suivra : « [...] il m'a dit que je verrai ce que je voulais voir – une promesse autant qu'un reproche, et en même temps une description de la genèse de l'acte de voir. » Comme avant un voyage en Jamaïque, l'on rêve ce territoire à parcourir, et comme l'a dit Deleuze à propos des voyages, on les fait pour vérifier ses rêves. Je suis on ne peut plus empreint et en prise avec cette contrainte de la vue ou plutôt du regard : je ne vois partout et n'ai à garder que des moments, des extraits et des anecdotes confirmant mes théories. Conscient de cette focalisation, ce chapitre voudra catégoriquement s'attaquer à ma catégorisation, comme un plaidoyer aux allures de réquisitoire. Afin d'insister encore un peu plus sur le relativisme – que je préférerais moralement nommer situationnisme – de l'anecdote qui va suivre, conçue ici comme un argument étayant à mes yeux la nécessité de la catégorisation des arts, je nommerai cet épisode en clin d'œil au prénom de l'un des interlocuteurs : la "vive" incompréhension. Nommer cette anecdote me permet d'en faire une histoire fictionnelle, un résumé créatif et non une retranscription aux prétentions objectives. À un bar, un soir, durant ce qui devait être une pause au cours de la conduite de cette recherche, je discutais avec deux autres personnes d'une définition de l'art. Chacun à cette table se disait nominaliste, c'est-à-dire croyant à l'idée selon laquelle une chose existe d'une certaine manière, dans un certain rapport avec d'autres choses, un rapport dit de pouvoir, de puissance particulière, fonction de la manière dont on la nomme. L'un des interlocuteurs pourrait être nommé – au sens normal académique actuel des définitions disciplinaires – designer et théoricien du design. Il travaillait alors lui-même à la distinction entre différentes manières de faire, différentes esthétiques (motifs plastiques et éthiques) au sein du design. Il est actuellement convenu que le design est une discipline artistique, comprenons, un des arts. D'ailleurs, à l'université de Strasbourg, le design est l'une des composantes de la faculté des arts, et en particulier du département arts visuels, lui-même scindé en deux groupes : le design et les arts plastiques. Mon interlocuteur designer affirmait pourtant ne pas savoir ce qu'est l'art – d'abord et principalement car ce n'est pas son objet d'étude – me disant qu'il ne s'était pas suffisamment posé la question pour proposer une définition. Je comprends ensuite qu'il sait que le design n'est pas de l'art et qu'il veut l'en distinguer car il voit que l'art c'est "un peu n'importe quoi" au sens de l'indéfinition

de la chose. Il voit ce que les institutions artistiques produisent et il n'y adhère pas. Je partage (ou partageais puisque, péremptoire, je l'ai maintenant défini) cette vision selon laquelle, par mauvaise ou absence de définition, l'art peut nommer n'importe quoi. Et c'est donc bien avec cet esprit nominaliste, sachant que nommer c'est donner du pouvoir tout en disqualifiant, que j'affirme qu'il faut partager une catégorisation de l'art afin de réduire la toute puissance molle de l'art. Je crois qu'à ne pas vouloir définir l'art ou plutôt à ne pas vouloir définir ce que nomme l'art, tout en affirmant qu'il veut s'en distinguer ou en distinguer certaines choses parce qu'il y voit tout et n'importe quoi, cet interlocuteur confirme l'importance de la construction de tels projets catégoriques. Je crois que l'art ne peut pas tout car il n'est pas tout, et donc il ne peut pas tout nommer ; sinon cette toute-puissance équivaldrait à une totale impuissance. Ce qui peut tout et son contraire ne peut finalement rien du tout. Je regarde l'art comme ponctuellement (sur certains points et à certains moments, situés, contextuels) efficient et je le projette avec cette même ambition. Mais l'anecdote ne s'arrête pas là. La confirmation presque monomaniaque de mon projet de recherche s'est magistralement poursuivie. À la terrasse de ce bar, nous avons parlé longuement, et j'ai effectivement entendu mes deux complices d'alors hausser parfois le ton, véhéments car débattant. Dans ce morceau d'espace public privatisé qu'est une terrasse, nos paroles atteignaient donc inmanquablement d'autres oreilles que les nôtres. Alors que je ne l'avais pas remarqué, contrairement aux autres à ma table, une dame un peu plus loin semblait s'agacer de notre conversation. Elle marmonnait sans doute quelques désappointements et désaccords jusqu'à se sentir – certainement désinhibée par l'alcool, sans un bonjour, un excusez-moi, ni un merci – la nécessité de prendre la parole pour affirmer que "l'art c'est quand on décide que c'est de l'art, point barre". Elle respire, elle boit un coup, nous lui sourions, nous poursuivons et, bien sûr, puisque la nature dépasse la fiction, et donc la mienne que vous lisez à présent, elle se met à pester encore un peu plus fort de son côté, elle s'agace : "mais c'est pas possible, c'est vraiment n'importe quoi, c'est quoi ce bla bla". Elle reprend alors : [accrochez-vous, c'est stupéfiant ; un hybride entre le bon gars et un Venet qui n'aurait pas compris l'ironie de Duchamp] "quand tu décides que c'est de l'art, c'est de l'art, sinon, c'est du vent... et le vent ça vaut mieux". Il y a tout dans cette déclaration. D'abord, elle connaît visiblement très peu de règles de politesse, mais cette règle-là, la règle autoritaire post-goodmanienne du bon gars prenant la forme d'une question-réponse ("Quand ?"), est tellement idiote, tellement simple, et surtout tellement confortable que même elle, éméchée, la partage. À cela il faut ajouter qu'elle affirme la suprématie de l'art, son pouvoir absolu puisque le reste n'est que du vent, et que dans l'oxymoronie actuelle, elle affirme comme tout bon amateur de l'art, incohérente mais dans l'habitude, que le vent, ça vaut mieux ; l'art souffre de dédain révérencieux. Enfin, elle moque notre dialogue en le nommant de l'onomatopée péjorative "bla bla" : elle a un air de famille avec le personnage joué

par Jean-Pierre Bacri définissant normalement que se poser des questions, il appelle ça "enculer des mouches". Elle est bercée par l'habituel anti-intellectualisme nommant logorrhée ou masturbation intellectuelle les réflexions nominalistes visant, par la définition, un constructivisme politique (compris comme l'ensemble des affaires publiques). Bien sûr, si je n'étais pas focalisé (situationniste que je suis) sur cette problématique, j'aurais pu considérer que cela n'était que la déclaration d'une dame sous l'emprise de l'alcool. Mais je crois que l'alcool n'excuse rien, je crois que cela était littéralement une coïncidence, confirmant par deux fois que l'art doit être défini afin de ne pas permettre le discours de ce quatrième et surprenant (bien qu'habituel) interlocuteur, à savoir celui conservateur mais évacuateur excrémental, voulant garder sa place sur le siège d'aisance de l'indéfinition. Elle me confirmait alors sans le savoir que, au risque de la déranger en toquant à la porte de ses toilettes, au risque de me tromper, je veux catégoriquement affirmer ma catégorisation et continuer à définir, continuer à blablater.

On comprend conséquemment que ma prétention à la *katégoria*, à « parler contre », comme un réquisitoire appelant à la barre ma catégorisation, n'a pas tenu longtemps. Angot encore, Angot toujours, sa découverte m'aura sans doute influencé et j'ai peur qu'à présent ceux qui me parlent puissent craindre que je les écrive¹. Il n'en est rien, cela n'est pas à mon goût. Voilà de quoi il a été question dans cette définition en neuf parts fonctionnelles de l'art : du goût. Bien sûr, chacune des neuf définitions fonctionnelles définit, en plus d'un art, un goût, une façon de juger ce qui est à notre goût et que l'on peut qualifier de bon, beau, fonctionnant, etc., etc. Le goût, le jugement de goût, n'est pas la particularité de l'Art Culinaire. Comme exprimé plus tôt, la particularité de ce dernier réside dans l'affirmation de ce contentement nominal, dans cette volonté de s'arrêter à l'habitude du goût sans en exprimer sa construction. Catégoriser les définitions de l'art de manière fonctionnelle, c'est donc partager des goûts pour pouvoir ensuite les juger, comme bons ou mauvais par exemple, et par là comprendre que ce que l'on juge comme de mauvais goût est bien seulement relatif à une définition particulière, fonctionnelle, en l'occurrence de l'art. Faire des catégories est étymologiquement lié à l'accusation. Disons par jeu de mots que ma catégorisation accuse le coup. Je veux être catégorique au sens où, par la définition, je cherche à préciser, au sens non littéral où la précision n'abrègerait pas mais épaissirait, augmenterait par synthèse, par combinaison. Seulement, je ne veux pas être catégorique au sens de ce « qui ne souffre pas d'objection ». Les dictionnaires précisent parfois que hypothétique est l'antonyme de catégorique. Effectivement, je veux juger ma thèse comme une thèse et pas comme une hypothèse, une sous-thèse, mais catégorique, j'attends que cette affirmation engage des objections, des

1 L'auteur est connue pour écrire au moins à partir du récit anecdotique des ses rencontres intimes, à tel point qu'elle a connu plusieurs poursuites en justice à ce propos et que les critiques littéraires en arrivent parfois à lui demander si elle choisit ses amants spécialement pour ses livres.

contradictions, des réponses à cette catégorisation. L'ambition de celle-ci est d'offrir finalement plus de possibilités que l'indéfinition. Je pense que de définir en catégories permet à l'art d'éviter le nom de schmilblick. En étant fonctionnellement définie, l'expression artistique n'est plus restreinte à la production d'œuvres expérimentant son identité.

Ma catégorisation en plusieurs catégories, que je vais exposer comme combinables, offre d'abord un plus grand champ des possibles qu'une définition unique et nébuleuse de l'art. En définissant, comme Jacques Rancière par exemple, l'œuvre d'art en tant qu'« image pensive », alors que cela semble offrir à la production artistique une liberté incroyable, incomparable face au bla bla définitionnel tatillon que je vous ai exposé, cela relève, je crois, d'une terrifiante restriction. Si l'image créée par l'œuvre d'art n'a qu'une seule fonction – à savoir être le support de la pensée pour un individu –, l'imprécision de la déclaration de principe définissant l'art comme tel équivaut à déclarer pour l'œuvre d'art un but extrêmement restreint. Dès lors, l'art n'a pas une fonction mais un objectif, et ainsi, toute production aspirant à faire œuvre d'art mais qui, par exemple, serait trop vectrice du point de vue de l'artiste serait systématiquement disqualifiée. Avec cette définition semblant libertaire, l'on en arrive à l'aberration consistant à penser qu'à chaque individu singulier, une seule œuvre d'art en adéquation parfaite avec son rôle d'image pensive et avec son regardeur pourrait exister. Toutes les autres œuvres d'art seraient disqualifiées et perdraient cette définition. L'image pensive est restreinte car elle doit être parfaite, pure, dégagée de la subjectivité de l'artiste, de ses expressions singulières. Elle est un réceptacle vide pour la pensée du regardeur et ainsi, faire de l'art avec une telle définition ne reviendrait qu'à expérimenter sans cesse afin d'atteindre ce but restreint. Définition nébuleuse toujours, semblant toujours plus libre, plus ouverte que mes bla bla, l'art comme "image stimulant l'imagination" me semble aussi stimulante pour la diversité artistique que de signifier la toute puissance de l'art. Ici l'art est totalement impuissant car tout peut être support stimulant l'imagination, cela n'a pas besoin d'artiste pour être créé mais seulement de la volonté du regardeur voyant n'importe quoi. Avec une définition aussi libertaire, l'œuvre d'art est annihilée, elle n'a pas besoin d'exister.

Ensuite, ces catégories précises, définies et combinables soulagent de la bataille mobilisatrice à propos du droit à l'*artialisation* occupant bien trop d'œuvres produites par des individus partageant à la fois l'autorité de l'indéfinition de l'art et une définition catégorique de l'art non verbalisée, ou en tout cas non raisonnablement intelligible au nom du sensible. Toujours loin de l'utilitaire, de l'utilitarisme et du fonctionnalisme (compris dans leur sens habituel), je pense que mes catégories de pensée pensant l'art sont très ouvertes, elles permettent de potentielles mises en mouvement intentionnelles, et c'est pourquoi j'évite les noms de taxonomie et de genre pour leur préférer la fonction et le fonctionnel. Ma

catégorisation n'est pas naturelle, elle n'est pas essentielle, ni déterministe. Je parle de territoires afin d'éviter la classification sociologique des publics et de favoriser une géographie subjective fictionnelle : je dessine non pas des endroits où l'on naît et l'on est, mais des endroits où l'on peut se retrouver, des lieux communs à travers lesquels le voyage est permis. Il n'est donc pas question de classes socio-culturellement déterminées, mais de paysages, à savoir de territoires que l'on décide de cadrer et que notre point de vue nous permet d'embrasser. En d'autres termes, cette définition fonctionnelle aurait risquée d'être naturalisante. Mais, situationniste, cette définition est relative, ce qui signifie qu'elle n'a été produite qu'à un moment donné, et ici pour des raisons particulières ; elle est relative aux fonctions que je lui donne, elle sert à quelque chose. Par contre, ce n'est pas parce que j'annonce la relativité de cette partition en neuf définitions que celle-ci devient impertinente. Je suis catégorique autant à propos du fait que les objections, les contres ou les anti-catégorisations sont ce que je désire engager, que du fait que, relativement à mes perceptions, je vois ces neuf définitions à l'œuvre. Bien que par l'usage d'autres mots, d'autres noms, j'entends d'autres que moi revendiquer les distinctions éthiques dessinées par ces définitions fonctionnelles, je revendique à mon tour, donc, la pertinence (à savoir le fait d'être à propos) de cette catégorisation pour penser et pour faire de l'art.

Chaque définition fonctionnelle de l'art définit des motifs artistiques différents, ce qu'il faut comprendre à la fois comme structure plastique et comme motivation éthique. Depuis ce même point de vue éthique, je pourrais opérer un partage répartissant en deux groupes les neuf définitions. Pour les huit premiers arts, j'ai utilisé un vocabulaire assez manifeste, que d'aucuns pourraient dire assez "explicite", permettant de les regrouper afin justement de les définir comme de l'art apocalyptique au sens de révélateur : je pourrais le nommer l'art explicite. En utilisant des mots flatteurs, non-péjoratifs, ou en tout cas que j'estime utilisables par ceux travaillant à "développer" ces arts, je dirais qu'en se "déployant", ils "révèlent" la beauté du monde, sinon de la beauté au monde. Ce qui est explicite, c'est ce qui est clair ; dérivant du latin *explicare*, c'est ce qui développe, déploie, déplie. La Peinture dé-cache la beauté de la nature en en faisant une sorte de représentation aspirant à être comprise, bien qu'idéalisée, comme une présentation par mimésis. La Danse parle si clair qu'elle arrive à se déployer, rudimentaire, dans un langage universel donné, accessible à chacun. La Poésie est déclarée explicitement comme telle à savoir qu'elle ne se comprend pas ; elle n'est donc pas à interpréter mais à ressentir, immédiatement. La Musique est un art produit par du génie, du génitalement conçu pour l'être, c'est l'inné, l'essentiel, l'évident qui le produit. Le Cirque est plusieurs fois impressionnant, il l'est maintes fois par ses surprises et ses transfigurations, mais il l'est peut-être aussi comme une impression, comme lorsqu'on appuie sur, lorsqu'on presse son image sur le public ; il y imprime son image même, peut-être en miroir mais rien que son image,

directement, sans transformation ; le Cirque est une impression, une action psychologique dont résulte des sensations. L'Alchimie est tout simplement explicitement explicite : elle est une présentation des magies du réel. Le Cinéma emprunte la même voie puisqu'il déclare être un document-témoignage objectif et être le révélateur de l'histoire des hommes. L'Art Culinaire en déclarant n'être "que du goût" signifie ne pas vouloir réfléchir pour comprendre et exposer ses constructions voulant ainsi se réduire à ce fantasme immédiat des sens : on aime ce qui nous touche. Les huit premiers arts regroupés en art explicite se déclarent parfois simplement explicatifs (les deux termes sont extrêmement difficiles à distinguer étymologiquement, mais dans l'usage courant actuel, à part pour le Cinéma et l'Alchimie, l'explication est souvent mal vue, presque insultante). Cette déclaration explicite existante mais non commune mise à part, cet art explicite aime à se dire et être dit développant, déployant avec énergie, être en dehors de la réflexion lourde et intellectuelle, d'être en somme la présentation de l'être beau.

Le neuvième art, le Déco-design, celui répondant d'après moi le mieux à la définition que j'ai donnée de l'art en tant qu'expression non triviale d'une idée subjectivement neuve, je le qualifierais, par opposition, d'implicite et le nommerais art allégorique, non plus explicatif mais compréhensif, non plus révélateur mais symbolique : un art de la représentation. Ce qui est implicite est assez peu vertueux aux yeux de la mode esthétique dominante extra-artistique. Dans le domaine de l'exposition, on peut donc présumer, par habitude, que l'implicite, au sens commun de ce qui n'est pas vraiment exprimé, est assez peu pertinent. Seulement, en dehors de l'acception actuelle et quelque peu péjorative de l'implicite, ce qui l'est implique des choses, enveloppe, engage ou encore contient de la substance, de la matière qui pliée et repliée, non déployée, non développée est communicationnellement peu efficace, mais qui, par l'interprétation, peut être exprimée. Si les huit premiers arts se voulaient présenter par impression des beautés réelles, cet art différent est allégorique, il « parle par figures » (*allégorein*), il procède par allégorie, du grec *allo*, « autre », et *agoreuein*, « parler », dérivant d'*agora* signifiant d'abord « parler en public ». L'allégorie, c'est aussi une parole autre, une parole différente d'où l'acception actuelle en tant que discours métaphorique : une allégorie parle d'une chose en prenant une forme différente de celle référente. L'allégorie est une reformulation, une transformation ou un jeu d'interprétations et de ré-interprétations. L'interprétation est ici à comprendre dans son sens théâtral ou musical par exemple comme la mise en jeu toujours singulière de ce qui semble être une même chose. Face à l'art allégorique, il faut interpréter et non pas expliquer ou qu'on nous l'explique. Il s'agit de compréhension, de *comprehendere* signifiant littéralement « saisir ensemble » et métaphoriquement, presque allégoriquement, saisir ensemble, embrasser pour réunir (synthétiser) par la pensée. Cet art fonctionne de manière dialogique dans une mise en relation, dans la combinaison, l'agencement. Il fonctionne de manière symbolique, c'est-à-dire dans

la mise en relation d'un ensemble de symboles, d'un ensemble d'images allégoriques ; l'art de ce type n'est qu'une représentation, elle est éloignée de toute prétention au réel et à la vérité au sens où symbolique signifie « qui n'a de valeur que par son expression ».

De cette nouvelle catégorisation en deux groupes, qui peut avoir l'air très expéditive mais qui bien sûr était "implicite" et donc manifeste dans le chapitre définitionnel précédent, découle une sorte de paradoxe. Hormis les termes comme déployant ou développant, les autres qualificatifs choisis seront étrangement rejetés par la plupart des amateurs – producteurs comme spectateurs – des huit premiers arts formant le premier groupe. Étrangement car même ceux qui leur servent d'explication historique linguistique, à savoir l'explicite et l'explication, sont particulièrement révoqués du vocabulaire artistique de ce groupe. L'interprétation et l'allégorie, que l'on ne peut pourtant que distinguer du développement, sont au contraire vivement revendiquées par les arts du premier groupe. Ainsi, l'expression intentionnellement signifiante, à savoir parlant d'une chose en en disant quelque chose, nécessitant donc un effort de compréhension (elle est dialogique et sensée) est paradoxalement souvent taxée d'explicative : ce qu'il faudrait pour appréhender cet art – une intellectualisation et un discours – tuerait la spontanéité et la singularité de l'expression artistique. Dans le même temps, l'art explicite, les expressions explicatives auxquelles on peut poser la question du "comment ?" ("comment c'est fait ?") et non du "pourquoi ?" (puisque, présentation autotélique, l'art est artistiquement finalisé) sont vécues comme non explicatives et sont dites sensorielles. Les expressions explicatives sont impressionnantes – provoquant des sensations –, sensorielles, sensibles, sensibles ; vous l'aurez compris, le premier groupe se veut avoir la main mise sur les cinq sens et sans doute en particulier sur celui du toucher puisque cet art nous touche, comprenez, il nous émeut. C'est idiot, mais bien sûr, l'art allégorique met également en mouvement, ou alors non, de manière non égale, c'est du mouvement qu'il engage et c'est du mouvement qu'il attend en réponse. Et "videmment", la compréhension, la réflexion, l'intellectualisation permettant l'interprétation des œuvres de cet art par des corps humains passent par le corps et donc les sens. C'est bête à écrire mais rien n'est jamais appréhendable en dehors des captations sensorielles, alors si la majorité du champ lexical de la sensation a été accaparée par le premier groupe, je répéterai que l'art allégorique est sensé.

En une seule phrase, presque lapidaire, j'ai défini l'art – expression non triviale d'une idée subjectivement neuve – et en relation, la culture, deux grands ensembles. En neuf parties et quelques dizaines de pages, j'ai ensuite défini neuf fonctions de l'art comme neuf territoires. Plus le partage est détaillé, plus il est difficile de faire correspondre des productions artistiques au classement. Plus l'on se rapproche du particulier, en l'occurrence des œuvres, plus il faut nuancer et donc

plus il faut d'espace. L'art et la culture sont à peine des milieux, des endroits, des institutions, des centres extrêmement reconnaissables et localisés. Les définitions de l'art ont besoin de plus d'aires, elles sont un agencement de territoires. Ainsi, les modes (que l'on appelle parfois les genres artistiques) qui, dans notre catégorisation, prendraient la place de sous-catégories des neuf catégories précédentes et que j'aimerais nommer disciplines artistiques, pourraient être conçues comme des mondes. Plus loin encore, l'œuvre d'un artiste, la combinaison de plusieurs de ses productions, serait tellement particulière, nécessiterait tant de nuances, que je l'appellerais selon un vocabulaire commun et sans doute autrement conscient que ce que j'expose : un univers. D'univers artistiques à peine effleurés, il n'en sera question dans ce texte qu'au moment de la tentative d'auto-*kitschisation* de ma propre pratique artistique dans le chapitre intitulé « Anagramme anti-gélotophobie ». Je vais seulement essayer ici, dans ce chapitre, de donner quelques petits éléments permettant de comprendre l'échelle suivante de la catégorisation, à savoir les mondes disciplinaires. La production d'un objet artistique suit une discipline. Cette auto-contrainte que symbolise l'objet – le fouet correctionnel nommé discipline, celui permettant de désigner l'auto-régulation d'un acte – insiste sur le fait que cela règle, cela limite une pratique ; la discipline est un mode sur lequel se joue la production. En tant qu'un mode, cela définit également une mode et par là, la discipline individuelle – pouvant évidemment prendre des airs de laxisme absolu ou d'anarchisme – se règle par regroupement sur d'autres modes pour définir un groupe partageant une discipline artistique. Ces modes sont généralement appelés genres. Je proposerais dès lors une catégorisation "à l'échelle inversée". Je prends beaucoup de précautions et, au risque de paraître contradictoire, cela ne doit pas annihiler mes premières catégories : l'on pourrait aller jusqu'à affirmer caricaturalement qu'aucune œuvre particulière n'entre dans les cases que je propose. Ma catégorisation ne catégorise aucun objet existant. Je voudrais alors répondre qu'effectivement, il est plus facile de déclarer des principes à propos d'une combinaison de nombreuses œuvres artistiques plutôt qu'à propos d'une seule. La *kitschisation* me l'a fait comprendre, échantillonner et regrouper intentionnellement des objets produits distinctement est plus imprécis vis-à-vis des œuvres elles-mêmes et me permet à mon tour d'être plus catégorique. À contrario, à propos d'une œuvre singulière d'un seul individu, pour la considérer dans toutes ses dimensions, je préfère parler d'univers, lui laissant alors le spacieux bénéfice de mon doute : elle est infinie car je la connais mal. Simultanément à ces précautions intellectuelles que ma discipline universitaire m'oblige, j'affirme que les réifications, que les choses, sont plus précises (toujours dans ce sens incrémental) quand elles regardent et parlent d'une combinaison, d'un agencement de plusieurs singularités transformées en collectif. Disons-le, je vois, dans la mise en intelligence, littéralement dans la mise en lien, un plus grand intérêt réflexif créateur que face à l'univers infini indéfini d'une chose en auto-relation, en vase

clos. Le territoire, spatialement restreint, je le fais donc habiter par le groupe le plus volumineux, et je laisse l'univers indéfini et incombinable (puisqu'un univers est un tout infini mais non contenu) à l'individu, à l'analyse psychologique personnelle. J'ai déclaré faire de la sociologie et non de la psychologie, je m'intéresse donc particulièrement à la combinaison des particularités et non à l'univers non appréhendable du personnel, voire de l'intime. D'ailleurs, lorsque, selon ce lexique, j'aborderai l'interprétation de mon propre univers en tant qu'entreprise de *kitschisation*, de transformation en objet culturel, je veillerai à toujours agir par sociologie diacritique, à savoir dans la mise en péril de la singularité par la relation intelligente avec le politique.

De rencontre en rencontre, les disciplines, et individuelles, et modales, sont le fruit de voyages à travers les différents territoires définis par les fonctions de l'art. En cela une discipline est la combinaison d'un échantillonnage de différentes parties de territoires dans des quantités variables. Après l'étude du milieu, après le dessin des frontières territoriales et en essayant d'éviter le gouffre des univers, je voudrais très laconiquement dessiner la silhouette de quelques mondes : lister quelques exemples de modes artistiques afin seulement de donner à comprendre ce que peut être la combinaison de différents territoires dans une seule discipline. Je vais décrire cinq combinaisons de fonctions de l'art sur des modes particuliers dessinant ainsi le profil de cinq disciplines artistiques, dominantes selon moi, sans prétention aucune à l'exhaustivité, ni dans la liste des mondes parallèles existants, ni même dans la liste restreinte des mondes dominants.

Le design artistique

Cette discipline permet de regrouper des artistes qui, avec leurs propres moyens médiumologiques, semblent avoir poursuivi et même exacerbé la fabrication d'objets manipulables par le public et, entre autres, par le marché de l'art, alors que l'art contemporain connaissait sa crise des années 90 et que la dématérialisation semblait être une nouvelle voie. Le Street art sur toile ou les stars de l'art contemporain plastique, de Philippe Starck à Jeff Koons, en sont quelques exemples manifestement représentatifs. Le terme design de cette dénomination n'est surtout pas à confondre avec le design de Déco-Design, puisqu'ici, avec sa minuscule, il désigne la discipline commune enjolivant l'utilitaire lorsque par exemple la décoration d'intérieure peut être également comprise comme utilitaire. Ce monde combine plusieurs morceaux de territoires. À presque égale proportion on y trouve de l'Art Culinaire et du Cirque – du jugement définitif défini par l'habituel j'aime/j'aime pas attiré par l'impressionnante transgression contenue dans le cercle du Cirque – auxquels s'ajoute peut-être un zeste de Cinéma en tant que mode ayant foi en la sociologie centriste déterministe actant des esthétiques et des iconographies particulières pour chaque classe sociale dont le design artistique jouera afin, par exemple, de transfigurer non le banal, mais le banal de telle couche

sociale nouvellement riche afin de lui plaire.

L'expressionnisme décoratif

Dans ce monde, la Danse et la Poésie, si proches dans leur évidence sensorielle décrite plus tôt, font fi de leur contradiction, ou plutôt, elles font avec : oxymoroniquement donc, l'expressionnisme décoratif prétend à l'universel et à l'hyper-individuel. Avec beaucoup de clichés historiquement définis amenant ce monde à frôler le Cinéma, l'expressionnisme est ici fait de poncifs énergiques, jaillissants, spontanés, et c'est cette évidence intuitive qu'il puise dans la Danse. La Poésie y est également mélangée à l'Art Culinaire, bien que ses objets soient présentés comme de l'art, nobles, refusant la réduction culinaire les rapprochant trop d'objets dits commerciaux, avec l'idée que, soit cela nous touche, soit cela ne nous touche pas. Et si jamais, avec la sincérité indéfinie qui ferait l'appréciation acceptable de l'art, c'est en tant qu'Art Culinaire, plaisant pour la décoration utile de son chez soi, que cela touche le spectateur, qu'à cela ne tienne. Plus que les autres mondes disciplinaires ici décrits, l'expressionnisme décoratif est le lieu où règnent les univers. Chaque artiste, entre poèmes et objets d'artisanat, entre commerce décoratif et marché de l'art, développe passionnément son univers, à votre goût ou non.

L'art pédagogique

Cette discipline ressemble à s'y méprendre à une seule définition de l'art, le Déco-Design, ou à une seule autre, le Cinéma. Je dirais que l'art pédagogique, c'est du Déco-Design qui fait du Cinéma (et je pourrais même écrire qui fait du cinéma, sans la majuscule, au sens critique péjoratif où faire du cinéma serait faire un peu mal, faire des chichis ou pour de "faux", "pour de pas vrai"). Puisqu'ici la combinaison de définitions met en jeu le Cinéma aux prétentions objectives et révélatrices et le Déco-Design aux ambitions littéralement intrigantes, la monstration semble monstrueuse au sens commun que recouvre ce qualificatif : une quasi-incompatibilité. Pour comprendre cette pratique de l'art pédagogique, l'on pourrait imaginer la quantité presque incommensurable d'œuvres médiumologiquement appelées cinéma documentaire, prétendant tantôt au retrait créatif, à la preuve poignante ou au prélèvement de témoignages lorsque la critique attaque leur œuvre par le biais de la manipulation subjective militante du réel et des faits, tantôt à l'affirmation d'un engagement politique lorsqu'une autre critique les attaque sur leur neutralité, leur manque de courage ou encore leur scientisme socio-statisticien de l'image. Définir l'art pédagogique comme un monde particulier – que, de manière absolument discriminatoire, je souhaite séparer d'un autre monde appelé art politique dont la *kitschisation* fera l'objet de plusieurs des chapitres suivants (c'est pourquoi je vous fais grâce de sa définition ici) – me permet justement de le qualifier de mauvais art politique, en vous assurant que le

terme "mauvais" ne devra attendre que très peu sa définition, puisqu'elle sera l'objet d'un chapitre très prochain.

L'art récréatif

Le récréatif assume ici son usage contemporain en affirmant sa perte de créativité, ne signifiant plus créer de nouveau – recréer – mais évoquant seulement la récréation, à savoir l'occupation d'un temps limité en tant que diversion dans le travail à des fins de délasserment. Si l'art récréatif recrée tout de même un peu, c'est dans sa mise en jeu (dans un jeu jouant, s'amusant) de différents médiums, techniques et codes culturellement conçus comme artistiques, et ce animé principalement par l'idée que l'art est le propre de l'homme et donc bon par nature. En tant que propre de l'homme, l'art récréatif a traversé la Danse pour l'amener dans la cour de récréation et faire du Cirque. Ce monde a également une attirance pour le Déco-Design, mais ce désir de projection politique ne peut être comblé, il n'est qu'effleuré et sans cesse rejeté puisque l'art récréatif suit une discipline d'art politique anti-politique. Il est un de ces oxymores mal à l'aise construisant un discours anti-discours (l'art récréatif sait qu'il fait de l'art mais il peut aller jusqu'à déclarer que c'est ailleurs que l'art se joue, qu'il n'est pas art ou qu'il ne devrait pas l'être, car l'art serait trop normatif. Il inverse la proposition de notre dame éméchée, c'est l'art qui est du vent pour lui).

L'art repositionnable

C'est à n'en pas douter le monde artistique majoritaire à mes yeux : il domine la scène artistique où ces mondes défilent. Il sera donc le sujet objetisé d'un chapitre entier intitulé « La Conserve ». Brièvement, disons qu'il est la discipline de l'échantillonnage, de l'addition, de la collection, de la juxtaposition des prélèvements historiques patrimoniaux, matrimoniaux et d'histoire de l'art. L'art repositionnable se compose donc de gigantesques morceaux de territoire du Cinéma. Dans son voyage documentaire, ce mode piloté par les organisateurs-conservateurs d'expositions muséales – des curateurs – qu'est l'art repositionnable, pouvant picorer çà et là dans des parcelles d'œuvres décontextualisées et redistribuées à loisir, comme son nom l'indique, s'est spécialement attardé sur le terrain de l'Alchimie, de la magie du réel, et sur celui de la Danse, des universaux que le Cinéma aime tant. On y trouve également de la Musique puisque, tel un chef d'orchestre, le curateur repositionne et re-repositionne les morceaux d'œuvres-témoignages qu'il prélève et présente. Le génial chef d'orchestre est aussi curateur au sens médical du terme, il fait de l'assistantat et s'occupe de quelques génies malgré eux, ces artistes au génie frôlant la folie appelant au repositionnement pour faire art.

« À la distance de Max Jacob [“L'art est un jeu. Tant pis pour celui qui s'en fait un

devoir !”] pourrait s'opposer la conscience de Jochen Gerz : “Il faut de nouveau voir l'art comme quelque chose qui contribue à créer un engagement.” Il manquerait néanmoins encore au tableau la dimension autoréférentielle de l'art, les discours de l'art sur lui-même, à ne pas lire comme un travers systématique mais comme une nécessaire conscience de soi. Ad Reinhard pourrait alors répondre à Max Jacob : “L'art est l'art. Tout le reste est le reste.” Et Robert Filliou, bien sûr, de conclure : “L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art.” »¹ Olivier Grasser, directeur du FRAC Alsace, à l'occasion d'une exposition titrée de la citation de Max Jacob et présentée en 2010, rédigeait ce paragraphe-manifeste-plaidoyer pour l'“indéfinissabilité” de l'art. Seulement, dans le paragraphe précédant cette conclusion, il rappelait l'évidence pour qui pense l'art comme expression qui s'expose et pour laquelle il nous faut donc définir des politiques culturelles missionnées, des directions artistiques : « Plus que de déployer une ligne artistique directrice, cette exposition a donc valeur de témoignage de l'autonomie des œuvres d'art et de leur irréductibilité à toute forme de discours, autant que de dispositif démonstratif et critique des missions d'un Frac. Comme toute démarche de sensibilisation, elle interroge la responsabilité, ici celle de l'institution, à énoncer des discours sur l'art de différentes natures – de vulgarisation, scientifiques, pédagogiques... –, et la valeur de ces discours face à l'œuvre elle-même. Les discours véhiculent des clés de lecture, de ces clés ardemment réclamées, parce qu'incircouvenables pour la compréhension de l'œuvre, quand parfois l'intuition et le regard suffiraient presque. Comment donner accès aux potentiels de savoir et d'expérience d'une œuvre, qui par essence procède d'une pensée transversale et paradoxale ? »² Évidemment, je ne partage pas du tout la même conception de l'art et ne peut envisager cette vérité disant que “presque, parfois, le regard et l'intuition suffiraient”. Je crois, comme il le déclare, que l'œuvre intrigue, elle procède par intrication, par brouillage, à des fins dialogiques, et, sans qu'il ne soit question de clés, d'ouverture évidente ou de révélation, il s'agit bien en art d'interprétation et d'incircouvenable compréhension. Comme le directeur du FRAC Alsace d'alors, je crois que notre civilisation ne peut soutenir l'insensé et que c'est ardemment que l'on réclame l'intelligible. Non, je ne peux me contenter d'une déclaration ontologique d'une œuvre procédant non par paradoxe, mais de manière paradoxale, au sens commun et non analytique du terme, c'est-à-dire comme un synonyme imprécis d'incircouvenable. Voilà ce à quoi sert, voilà la fonction de toutes ces catégorisations et principalement de celle en neuf parties fonctionnelles de l'art. Alors que la catégorisation peut faire peur, que la dimension totale de son ambition encyclopédique, même déclarée comme fictionnelle, partielle et donc partielle, peut facilement faire entendre totalitarisme à l'oreille des frileux centristes omniprésents, alors que parler contre peut sembler méchant, c'est en fait

1 Dossier de presse de l'exposition « L'art est un jeu, tant pis pour celui qui s'en fait un devoir » à la FRAC Alsace du 03 mars au 16 mai 2010.

2 “Au même endroit”

une entreprise "pour être gentil". Alors que, bien sûr, j'ai déclaré qu'il est une définition fonctionnelle de l'art qui est plus à mon goût que les autres, je ne veux pas me laisser aller à dire que l'art n'est que réponse au Déco-Design, et que toute *artialisation* devrait être jugée à l'aune du neuvième art. Je vois et regarde des productions artistiques motivées par d'autres esthétiques, d'autres combinaisons plastiques et éthiques, d'autres associations de la forme et du fond. Considérer que tout devrait être re-neufié serait aussi peu pertinent que de ne pas définir l'art car mon projet est bien de comprendre les motifs artistiques mis en relation dans l'exposition avec les places du spectateur. Je suis un gentil, un gens, faisant partie de cette catégorie disqualificatrice des *gentiles* permettant aux ecclésiastiques latins de nommer ainsi les barbares, les païens, autrement dit les gens du peuple non élu de dieu. Et c'est à ces gens que s'adresse l'art, à une multitude de barbares. Et nous, barbares, lorsque l'on ne se comprend pas, il me semble qu'on se laisse vite aller au jugement excrémental. Je le répète, je ne veux pas, ou plus, que le centre d'art, l'atelier d'artiste, la galerie et le musée puissent être considérés comme des sièges d'aisance intellectuels et ainsi, j'essaye de définir des motifs, des catégories, c'est-à-dire que je parle contre (*kata*), devant une assemblée publique (*agoreuein* dérivé d'*agora*, la fameuse place publique grecque). Catégorique, je parle contre les jugements excrémentaux et projette qu'il faut définir des lieux communs pour que spectateurs et producteurs se retrouvent face à face, et non pris de nausée face à une certaine conception de l'art alors qu'ils s'attendaient à autre chose. Quand j'écris qu'ils s'attendaient, je veux bien sûr catégoriquement éviter tout clientélisme. Je ne dis pas que l'art ne doit pas répondre aux attentes, je dis au contraire qu'il faut déconstruire les nébuleuses attentes habituelles afin que chacun comprenne la complexe multiplicité des expressions artistiques et ne puisse pas croire que l'art soit, soit monolithique, soit n'importe quoi, et que le reste, l'ensemble informe, ce n'importe quoi, soit de la merde !

Cartographie de l'étrangéisation

La place du spectateur. Pour la trouver, "tous" se posent déjà la question du verbe d'action : donner, laisser, proposer, offrir, recevoir, prendre, etc., mais surtout "tous" les législateurs de l'art semblent se poser, inconfortables mais installés, dans l'indéfinition, dans l'impossible choix entre la démocratisation nivelante (l'accès à) et l'exigence exclusive (l'intégrité artistique). Je déclare que la question n'est pas là, voire qu'elle n'est pas. Le relativisme constructiviste – cadre dans lequel notre monde existe d'après moi – conditionne l'élaboration des goûts, de la culture et de ses codes. La civilisation qui nous réunit majoritairement est une société construite et codifiée culturellement par un agencement d'individus culturels, et toute exposition expressive est acculturée "de quelque part" : si l'on s'expose, c'est dans le cadre d'une société. En deux mots – pour ne pas revenir sur cet exemple déjà interprété – l'Art brut n'a pas été de la monstration, littéralement, de l'exposition par des fous au sens d'individus hors d'une culture partagée, ou autrement dit un goût brut exposé à celui raffiné, ce dernier étant alors compris comme une sorte de naturalité pervertie que l'on partagerait nous, acculturés. Non, c'est un individu, en l'occurrence, Jean Dubuffet, qui a fait œuvre d'art et ce avec les codes culturels partagés de sa société à propos de l'art mais aussi à propos de la folie et de l'inculture. En jouant avec ces codes et en les contredisant pour beaucoup, il a rendu intelligible des objets que l'on aurait pu juger (même si je suis prompt à vouloir remettre à l'épreuve la définition de la folie d'alors) comme inaccessibles. Cela étant, chaque expression exposée depuis un individu social dans le cadre d'une société est une expression toujours singulière et, simultanément, toujours sociale ; comprenez qu'il n'y a aucun créateur ni spectateur incréé, tout comme aucune production non sociale ou politique, ainsi, toujours d'autres individus que le producteur auront "accès à" l'œuvre. Mais toujours également, l'œuvre sera, si on l'aborde sans travail ou dans la seule habitude, vécue comme hermétique – puisqu'à chaque instant, même dans le même monde, parlant la même langue culturelle, chacun n'a pas connaissance de toutes les références culturelles, chacun a son langage, son vocabulaire particulier et contextuel – pour l'esprit d'autres individus. Ainsi, la question du choix entre la démocratisation et l'exigence n'a pas lieu d'être puisque rien ne peut être non exclusif et que rien ne pourrait oser prétendre à l'inspiration extra-humaine et donc être totalement non-partageable. Systématiquement, les deux mouvements sont en jeu. La question de la place du spectateur serait alors plutôt : où, comment et pourquoi un producteur "fait" avec

certains codes culturels, comment les met-il en intelligence, y compris en intelligence avec ses spéculations quant à celles de ses spectateurs potentiels ? C'est une question d'estimation, de dosage spéculatif, ou autrement dit de degré, de degré d'*étrangéisation*.

2. 3. 1. L'art de prendre ses distances

En contradiction esthétique et politique avec le théâtre dit naturaliste, le théâtre réaliste brechtien est connu pour sa mise en action de l'effet de distanciation. À l'inverse du théâtre aristotélicien, le théâtre épique de Bertold Brecht veut affirmer être une représentation d'une réalité historique et sociale sur scène, et non feindre que la vie se joue sur le plateau. À l'aide du *Gestus* social¹, la dramaturgie brechtienne use donc, dans sa langue originelle, du *Verfremdungseffekt* afin de faire tomber le quatrième mur invisible séparant conventionnellement le public et la scène. Il n'est pas nécessaire ici d'en dire plus à ce propos, l'on comprend que la distanciation brechtienne est une distanciation particulière, avec ses règles et son Organon². Il est sans doute intéressant de remarquer que l'effet en question est nommé distanciation et ce à distance, si je puis dire, de la traduction littérale de *Verfremdung*. *Verfremdung* pourrait être traduit littéralement par « rendre étranger » ou, en tant que verbe, par « action de rendre étranger ». Cette action, je la nommerais donc *étrangéisation*. Grâce à cette précision linguistique – illustrant d'ailleurs le barbarisme de tout acte "créatif" –, je voudrais affirmer qu'en tant que production d'une représentation (d'un côté) comme en tant que lecture interprétative d'une représentation (de l'autre, du côté du public), le spectacle d'une œuvre d'art, son exposition, engage toujours une *étrangéisation*. Ainsi, la distanciation serait, dans ce texte, une invocation convenue de principes esthétiques brechtiens, et en cela, pourrait être comprise comme une *étrangéisation* particulière. L'art s'exposant serait donc toujours, avec des principes esthétiques différents, la mise en jeu de ce que j'appellerais l'art de prendre ses distances, ou autrement dit un positionnement intentionnel face à l'implacable *étrangéisation* de tout acte de présentation mis en scène, communément et plus justement appelé représentation. J'ai déjà évoqué dans ce texte une histoire de tache salissant l'image d'une production artistique, engendrant la confusion entre œuvre d'art et support plastique pour l'imagination. N'importe quelle tache, n'importe quoi d'ailleurs, peut être un bon support matériel à la divagation de mon esprit imaginaire. Une œuvre d'art, au contraire de la tache accidentelle, est la production intentionnelle d'une forme (textuelle, sonore, chromatique, etc.) par un individu singulier l'exposant à d'autres individus, à un autre au moins, autrement dit à un étranger. Conséquemment, la lecture d'une œuvre d'art n'est jamais un miroir, support de son imagination, mais bien la rencontre d'un esprit étranger. C'est là la tâche des interprètes de l'art, à savoir des producteurs mettant en image leur propre imaginaire – ou autrement dit

1 Jeu caricatural avec les caricatures comportementales sociales, le *Gestus* brechtien est un procédé théâtral, un mode de jeu dramatique composant le processus de distanciation.

2 Bertold Brecht a écrit « Petit Organon pour le théâtre » (1948), sorte de manuel de sa théorie dramatique.

interprétant matériellement leurs pensées – et des spectateurs regardant, lisant, écoutant afin d'interpréter l'œuvre exposée. Des deux côtés du quatrième mur abattu, loin de la tache fortuite, l'acte artistique est une étrange tâche dialogique (tant pis pour ceux qui s'en font simplement une histoire de je). La tâche salit simplement alors que la tâche artistique altère, ou – pour forcer encore un peu plus les jeux de mots – l'interprétation de l'art est une tâche où s'allie des étrangers. La tâche spécifique du producteur de l'œuvre d'art, de l'artiste, est de choisir les points de rupture (ou parfois au contraire d'ancrage, d'accroche pour l'identification) qui altéreront l'individu-regardeur afin de proposer son œuvre comme lisible sous un certain angle, avec un certain décalage, selon une distance particulière. En retour dialogique, l'alter, l'autre, le spectateur a la tâche du positionnement de son rapporteur, autrement dit, son travail consiste à choisir si, "compas dans l'œil", il aura compris et acceptera l'angle de vue proposé par l'artiste ou s'il choisira de prendre ses distances dans des latitudes et des longitudes différentes. Si l'on suit l'étymologie d'étrange provenant du latin *extraneus*, on remarque que les bizarres chemins de la langue l'ont fait passer par l'anglais *estrangle*, ce verbe étant traduit de manière pronominale par « s'éloigner » et même « s'aliéner ». Dans son acception courante, s'aliéner signifie « perdre sa liberté », et ainsi, dans une agentisation actuelle courante, l'on peut entendre que dans un emploi volontaire (au travail), l'on s'aliène, ou encore qu'après un tour de métro et avant le dodo, dans un divertissement d'après-boulot, face à son écran de TV, l'on s'aliène. Au sens courant donc, l'aliénation évoque aujourd'hui la perte d'identité individuelle dans une digestion systémique à laquelle ledit individu participe fatalement malgré tout. Pourtant, l'aliénation peut être autre chose que le transfert volontaire de ses volontés. Du latin *alienare*, il est construit à partir d'*alius* signifiant « autre » et qui donnera *alienus*, « étranger ». Par là, je pourrais affirmer qu'une exposition artistique est, pour le spectateur interprétant, une aliénation. Comprenez ici l'aliénation, non comme la perte de liberté, mais comme l'action systématiquement pronominale où s'aliéner devient – par la rencontre d'un *alien*, de l'objetisation d'une partie de l'esprit de l'artiste exposée – se rendre étranger de et pour soi-même. L'art, en tant qu'art de prendre ses distances, est une tâche contraignant le spectateur à devenir un étranger pour lui-même, une personne autre que celle qui n'aurait pas fait cette rencontre. À l'aide d'un rapporteur marqué de cinq repères, de cinq degrés, je vais alors définir les positions cardinales, les directions principales (au sens littéral de principe) que l'on peut engager dans l'acte d'interprétation, toujours des deux côtés du mur détruit. Ceci sera donc une déclaration de principes (et non pas de recettes) pour engager telle ou telle autre posture¹.

Le 1^{er} degré pourrait être défini comme une simple présentation. Lorsque l'on reproche à quelqu'un d'être trop 1^{er} degré (ou pas assez), lorsque l'on affirme que

1 Dans le chapitre « Anagramme anti-gélatophobie », des principes esthétiques visant à engager la transformation du 2nd en deuxième puis en troisième degré seront alors exposés.

quelqu'un a réalisé une chose "pour de vrai", sans distance, l'on dit qu'il est au 1^{er} degré. Ce 1^{er} degré signifierait donc l'action directe, sans représentation, sans conscience de la représentation inévitable de toute présentation au sein d'une société. Nul besoin d'en dire plus, frôlant la nullité, le 1^{er} degré est un fantasme ne trouvant aucun écho dans les réalités existantes. Exposé à l'existence, à savoir au regard des autres, un acte, une parole, une production – et donc toute œuvre artistique par exemple – se jouerait dans une réflexion, une présentation à distance, ce que l'on appelle de la représentation. À distance réflexive, je pourrais l'appeler 2nd degré. Actuellement, la position à 1 degré de distance de la prise directe qu'est la présentation, ce 2nd degré, semble en désigner un particulier, un humoristique que ses détracteurs – car il en a de nombreux – appellent moquerie ou dérision. La distance que "respecte" chaque acte de représentation, cette distance minimum de la réflexion différenciant les actes humains des actes animaux, est ainsi regrettée à la mode du temps actuel contemporain. Il semble intelligent à notre époque de regretter le 2nd degré en affirmant son inintelligibilité et son improductivité, puisqu'alors on déclare qu'à toujours tout réfléchir, à toujours tout critiquer, la véritable action ne se fait pas – cette véritable action est toujours sous-tendue par le fantasme du 1^{er} degré, bien sûr. En 2012, une vidéo prenant la forme extrêmement reconnaissable de ce que l'on appelle un clip vidéo – à savoir une mise en scène d'images accompagnant une musique – titré « Choisis le nucléaire ! » est mis en ligne sur la toile de l'internet, et certains médias tel Médiapart s'en font le relais. À sept jours près, la mise en ligne aurait peut-être été encore moins encline à faire réagir les esprits hermétiques à la réflexion. En effet, le 7 avril 2012, c'est bien une vidéo parodique qui a été postée par un groupe d'étudiants de l'École Nationale Supérieure de cinéma Louis Lumière. Pourtant la production joue de très nombreux codes culturels afin d'éviter la polyvalence ou en tout cas l'ambiguïté : le nom de la vidéo, le sujet de la chanson et les paroles du refrain « toi qui veut sauver la Terre, choisis donc le nucléaire » laissent peu de place au doute. Une production culturelle est toujours contemporaine d'un esprit du temps et, à notre époque, à part à écrire une chanson titrée « Sois raciste et misogyne », l'on pouvait difficilement faire plus caricaturalement inconvenant afin de marquer l'absurdité ou plutôt l'ironie de l'entreprise. Le faux nom du faux groupe ajoutait encore un peu plus de précision : ACDC. Reprendre le nom de ce groupe cultissime empêchait, je crois, les spectateurs d'envisager que ce groupe de musique pouvait prétendre au fameux fantasme du 1^{er} degré. Le chant en français et la trop grande actualité ne permettaient pas non plus de confondre la production avec l'une de celles du groupe mythique. De plus, l'acronyme était traduit par Artistes Chanteurs de la Droite Conservatrice... Là encore, le 2nd degré réflexif s'affirmait encore un peu plus. Ensuite, le ridicule des paroles, les caricatures multiples d'autres entreprises artistico-culturelles caritatives telle celle des Enfoirés, dans le choix du montage, des cadrages, des iconographies, des voix, etc.,

etc., finissaient d'achever le doute des sceptiques anti-réflexifs. Et pourtant, dès le 10 avril et le relais de l'œuvre par Médiapart, les commentaires confirmaient la méfiance actuelle envers le 2nd degré : « à part ces paroles de merde et ces chanteurs inconnus, c'est quoi la blague ? un mauvais second degré » ; « c'est quoi cette idiotie ? si c'est une parodie, elle est nulle, si c'est propagande, qu'ils continuent ainsi, rien de tel pour ringardiser ! » ; « Cynisme ? Second degré ? Il semble que ce mauvais goût soit à la mode : voir la nouvelle émission sur France-inter "à votre écoute, coûte que coûte"... Non merci ! » et ainsi de suite. Et lorsque certains lecteurs réflexifs de Médiapart commentèrent au même endroit que les intentions des producteurs étaient déclarées à coup d'hyperlien et que la lecture même de la vidéo était manifeste, sinon à penser que les lecteurs offusqués manquent terriblement d'attention et que c'est justement le sujet de la vidéo que de montrer que « ces codes créent la confusion », les "autres", les offusqués, les anti-réflexifs, déclarèrent par exemple : « "ces codes créent la confusion"... oui, c'est sûr que c'est bien de créer la confusion... pourtant le message "Le nucléaire est très dangereux, c'est la pire des façons de faire bouillir de l'eau", n'a, semble-t-il, besoin d'aucune mise en scène, les mots parlent d'eux-mêmes, les événements aussi : Tchernobyl Fukushima... » ou encore « pas besoin de parodie... pour éviter un gros champignon ». Voilà de quoi souffre le 2nd degré : de l'idée que j'ai essayé de déconstruire durant toute cette thèse, à savoir que les mots parleraient d'eux-mêmes et qu'un fond pourrait exister sans une forme. C'est idiot mais pas totalement puisque malgré cette aspiration au simple, personne n'arrive jamais au 1^{er} degré, cela est impossible et c'est quelque chose de bien plus ambiguë qui en est produit. Pour insister un peu plus sur cet acharnement actuel anti-2nd degré réflexif, j'ai envie bien sûr de sauter sur l'occasion exemplaire proposée par l'un des détracteurs-commentateurs cité plus tôt et rappeler ce qui se joua autour de l'émission radiophonique de France Inter « À votre écoute, coûte que coûte », conceptualisée et jouée par Laurent Lafitte et Zabou Breitman dans les rôles de Philippe et Margarete de Beaulieu, respectivement médecin et psychologue, diffusée du lundi au vendredi entre le 16 janvier 2012 et le 29 juin 2012. Durant cette émission de format très court (dix minutes), les deux acteurs délivraient des conseils médicaux (psycho et somatiques) plus aberrants les uns que les autres, le plus souvent teintés de misogynie, de racisme, d'antisémitisme et d'homophobie des plus caricaturalement convenus. Les auditeurs-interlocuteurs fictifs étaient également joués justement comme offusqués et énervés par ces aberrations et finissaient le plus souvent par raccrocher pour clore violemment la conversation. Cela comme un miroir didactique des réactions spéculées par les producteurs-acteurs de ce canular auprès des réels auditeurs de France Inter. Effectivement donc, les indices, les points de rupture étaient présents, étaient même représentés en nombre. Mais effectivement, d'après France Inter et les acteurs, une « ambiguïté » était volontairement maintenue tout au long de la période de

diffusion et ce jusqu'au dernier épisode, moment où les acteurs donnèrent à entendre leur identité suite à une dispute des personnages avec eux-mêmes (les deux acteurs) par téléphone ubiquiste. Je ferai la critique dans quelques lignes du 2nd degré tenant justement à cette volonté d'ambiguïté polyvalente, il n'empêche que cela sera bien différent de la condamnation commune actuelle du 2nd degré. Comme pour ACDC nucléaire, cette émission radiophonique essuya de nombreuses plaintes : Crif, Act Up, médecins outrés, médias déboussolés ont fait savoir qu'ils trouvaient les propos des animateurs hallucinants, soit dans leurs pages, soit auprès de l'ordre des médecins, du directeur de France Inter d'alors ou encore auprès du CSA. Le 2nd degré passe aujourd'hui pour bien trop surréaliste car l'air du temps est au *réalitisant*. Sinon à croire en de la mystique, telle celle psychanalytique, la non-conscience de son être en tant qu'existant frôle l'inimaginable, un retour idéologique vers le 1^{er} degré est donc impossible.

Ainsi, flottant entre le 1^{er} et le 2nd, quelque part dans une indécision confortable, molle et consensuelle, l'air de notre temps a fait émerger ce que j'appellerais le 1^o1/2. Le 2nd degré serait trop réflexif, trop exclusif, pas assez explicite pour ce qui est de la mode actuelle. Le 1^o1/2 préfère, lui, ajouter un smiley après une déclaration en 139 signes afin, croit-il, d'éviter les quiproquos. Le smiley simple, rond et souriant est agité tel un chiffon rouge pour dire "attention, il faut rire de cela". On use d'émoticônes des moins nuancés, des plus simplistes, pour finalement éviter la compréhension nécessitant l'interprétation et engageant un plus grand risque d'affirmation de point de vue différant de ceux pouvant être rencontrés. Nous l'avons déjà vu au moment de l'exposition de la politique culturelle Médiatique, ce 1^o1/2 engage des productions *réalitisantes* telles les *scripted reality* où le script ne se compose que de quelques lignes décrivant une situation initiale, suivie de quelques intentions résumables par un agencement d'émoticônes et de points d'exclamation. Lesdits acteurs de ce genre ont alors à leur charge l'ensemble des dialogues, le tout dans un temps de production très bref engageant immanquablement la répétition du même, ou autrement dit la remise en scène de la mise en scène quotidienne rythmant l'existence de tout individu. Tel le slogan de McDonald's, ces acteurs viennent comme ils sont et rejouent face caméra ce qu'ils jouent également dans la rue. L'idiotie voudrait qu'ils ne jouent pas, alors que j'écris qu'ils jouent également, car il est question de cela, à savoir, jouer comme dans la "vraie vie" et donc jouer, se représenter. Le 1^o1/2 peut être compris comme une régression, comme un retrait depuis le 2nd degré par peur de l'effort réflexif et des risques qu'il engage pour la transformation du confort de l'habitude, comme un arrêt dans le chemin qu'engage toute exposition puisque la représentation entraîne l'esprit à prendre ses distances. Il est commun de rechigner à vouloir s'entraîner, à vouloir travailler, dès lors, le 1^o1/2 offre une halte aux allures de royaume désirable. Sur ce territoire règne le duc de Saint-Simon. Louis de Rouvroy, le duc de Saint-Simon, membre de la cour du roi Louis XIV puis noble durant la Régence, a décrit

dans ses « Mémoires » la vie au cœur de la cour, ce que l'on nommerait dans le langage actuel, ses coulisses. Gérard Holtz, animateur TV d'événements sportifs de France télévisions, spécialisé dans le cyclisme, s'est fait connaître dans les années 10 de notre millénaire comme un homme de théâtre, homme de ce théâtre que j'ai appelé du *Grand Mix* aux prétentions culturistes Maïeutiques, animé par d'académiques considérations culturelles Médiathèques et s'exposant par les canaux de la Médiatique. Pour résumer de manière éhontée son entreprise, Gérard Holtz rejoua du Molière en costumes dits d'époque, sur des tréteaux, à la manière de Jean-Baptiste Poquelin, de ville en ville, mais de ville-étape en ville-étape du tour de France, emporté par la caravane médiatico-publicitaire de cet événement sportif. Lettré, ou en tout cas revendiqué comme tel, proche de la directrice de l'Académie française d'alors, chaque soir durant « L'après-tour » du tour de France, suivi d'un "cameraman au point" avec son micro-mousse, Gérard Holtz offre de privilégiés et exclusifs – comme aime à le dire la TV – moments aux téléspectateurs dans les coulisses des événements sportifs. Moments de spectacle à la limite de la vacuité, après plusieurs heures de direct où rien ne se passe, comme dans une chaîne d'info' en continu, l'animateur aime à nous dire qu'il nous montre tout, qu'il ne nous cache rien, que grâce à lui on voit l'envers du décor, les cyclistes se changer, on peut voir le cameraman bousculé, les invités accrocher la batterie de leur micro à leur short... bref, non sans mise en scène, mais sans travail de cette mise en scène, sans organisation intentionnelle, c'est le spectacle du soi-disant réel. Et bien sûr, cela n'a pas manqué, un jour où Gérard Holtz put grimper dans un camion d'analyse d'urine – commune dans le cyclisme –, il s'est nommé "le duc de Saint-Simon du tour de France". Voilà le 1^o1/2. Cette expression, "voilà", saurait d'ailleurs résumer l'entreprise de ce positionnement. Dans un "tadam", voilà que ce qui est exposé est ce qui est déjà et non plus ce que l'on décide, après travail, comme le méritant. Le 1^o1/2 se joue dans les *backstages*, ou autrement dit, en français, dans les coulisses ; il est donc littéralement un glissement, agréable et confortable dans l'entre-deux, dans une distance sans distance, dans une conscience de la représentation déclarant la dangerosité du trop de réflexion, la coulisse glisse dans un laisser-aller. Dans les coulisses, on retrouve les cancaniers concierges maintenant en ordre la quiétude. Sur ce mode, les suricates dont je vous ai parlé plus tôt dans la #Wikiyouculture, cette application de citoyens connectés du monde, aux aguets, permettant d'accélérer le temps réel journalistique a très vite été supplantée par une application aux mêmes fonctions et fonctionnalités diffusée par la marque Twitter portant le nom symbolique et extrêmement explicite : Le Périscope. En immersion, l'air de rien, l'air naturel, chacun est invité à épier chacun dans une société où tout est vécu comme une représentation non travaillée, autrement dit, comme du *réalitisant*. Au royaume du 1^o1/2, l'on connaît les caricatures que la réflexivité du 2nd degré a pu construire et, plutôt que de les faire résonner encore, plutôt que de les raisonner, on y répond positivement.

"Devenez vous-mêmes", "venez comme vous êtes", "sois toi-même", "il faut me prendre comme je suis", "on ne le changera pas"... le 1^o/2 donne la possibilité de répondre à sa propre caricature, il est confortablement permissif. Au chapitre « Tout est alternatif » de la grande œuvre de Naomi Klein, « No logo », celle-ci cite les rédacteurs du magazine *Hermenaut* citant eux-mêmes « le regretté ethnologue Michel de Certeau »¹. Naomi Klein écrit alors à propos de ce qu'elle nomme « la consommation ironique : aucune déconstruction n'est requise ». Elle aime à rappeler qu'aujourd'hui le cool et l'alter culturel déclarent : « Délectons-nous d'*Alerte à Malibu*, de Joe Camel, du magazine *Wired*, et même du livre sur papier glacé concernant la société du spectacle, mais ne succombons jamais aux apparences glamour de ces choses. » Les « chasseurs de cool » des marques ont « tagué toute la culture marginale disponible », mais aujourd'hui en invoquant Michel de Certeau et ce qu'il aurait décrit comme « "l'art de l'entre-deux" », les modes actuelles « offrent des guillemets suffisamment gros » pour s'y plaire. À la lettre, cet entre-deux est bien ce que j'ai essayé de nommer le 1^o/2, et je vois qu'aujourd'hui encore, une quinzaine d'années après « No logo », les productions musicales et vidéographiques d'un producteur comme Macklemore, spécialement pour sa chanson nommée « Thrift shop », exposent tout l'entre-deux, toute l'ambiguïté d'un 1^o/2 qui, de peur de trop de complexité ou, paradoxalement, de trop d'ambiguïté conduit par la réflexion, choisissent le flottement dans une ambiguïté déclarée, donc non ambiguë. Les qualités de l'œuvre majeure de Naomi Klein "mises à part", il me semble bien qu'à en rester là – puisque c'est l'entreprise du 1^o/2 que de se figer –, l'on serait tenter de déclarer que tout est toujours détournable, que tout est toujours digéré par ce fameux capitalisme et qu'aucune réflexivité, ou même tentative régressive de distance d'avec la réflexivité, n'est possible dans un système dominant unidimensionnel. Naomi Klein déclare que cette consommation est ironique, ce qui, littéralement, voudrait dire que ceux qui consomment ainsi feignent de consommer. Mais elle ne déclare pas cela, elle les voit comme des consommateurs presque comme les autres et je dirais alors, pour re-complexifier l'ironie, que cette consommation est ironiquement ironique, à savoir qu'elle feint de feindre.

Seulement, il est possible de feindre. L'on peut considérer, comme le dictionnaire de l'Académie française par exemple, qu'il existe des "synonymes parfaits"². Comme un consommateur ironique, mon utilisation outrancière des

1 Toutes les citations de « No Logo » de Naomi Klein contenues dans ce paragraphe proviennent des pages 135 à 138.

2 Le syndrome P'tit Bac ou l'accommodation incessante d'avec l'à peu près. Je vous l'évoque depuis l'introduction, voilà une littérale parenthèse pour vous en parler enfin. On me demande de trouver le plus vite possible un prénom féminin, un masculin, une ville, un pays, un légume, un métier et que sais-je encore. Mais comment ce jeu peut se passer convenablement, à savoir se dérouler de bout en bout sans conflit insoluble ? La règle tacite c'est le consensus intellectuel. Tout d'abord les prénoms. Le problème surgit toujours au moment où il faut attribuer les points, et surtout au moment où il faut considérer une réponse comme irrecevable. Mais qui définit ce que peut être un prénom ? Y a-t-il une liste ? Et pour les orthographier ? Alors du coup il faut que cela reste en lien avec le calendrier catholique, ou bien ? Cela n'a aucun sens. Le mieux est de prétendre que "si, on

guillemets saura vous rappeler que, pour moi, il n'en est rien. Ainsi, 2nd et deuxième degrés peuvent et doivent, je crois, dire des choses différentes. Il est une différence de potentiel donné à ces deux termes, considérant que l'usage particulier du terme second signifie d'abord l'existence d'une suite, le 2nd suit le 1^{er}, mais il signifie également qu'il clôt cette série, autrement dit, qu'après le 2nd, il n'y a pas de troisième. C'est ainsi que je veux l'entendre ici. Produire ou lire, c'est-à-dire interpréter, au deuxième degré engagerait la même réflexivité que 2nd degré, mais offrirait la possibilité d'une ouverture vers un troisième degré. Ce qui différenciera donc le deuxième du 2nd, c'est la finalisation "du premier des deux" puisque, effectivement, le 2nd degré prête le flanc à être qualifié d'insensé et de critique systématique. Si les lecteurs de Médiapart que nous avons nous-mêmes pu lire, à l'intelligence peu raffinée mais au goût sûr pour l'écologisme, se sont offusqués face au "je choisis le nucléaire", c'est justement du fait que la déconstruction proposée par cette vidéo n'était accompagnée d'après eux d'aucune construction. Je dirais, pour me réapproprier la consommation ironique de « No Logo », que si dans l'entre-deux, au 1^o1/2, dans ce que j'appelle une consommation ironiquement ironique, la déconstruction n'est pas requise, au 2nd degré, la déconstruction systématique ne requiert pas la projection constructive. Par le para- ou l'hyper-texte convenu dans la distance (autrement dit dans le type d'étrangéisation) engagée par le deuxième degré, par le biais donc de ces points de rupture doivent être l'occasion par exemple de la déclaration des intentions projectives de cette étape vers un troisième degré, ou au moins d'une réflexion problématisée, d'un regard presque épistémologique sur ce deuxième. Le chapitre suivant s'attardera à analyser esthétiquement le 1^o1/2, dans une critique négativiste de l'esprit du temps modélisateur, paradigmatique, de son *Zeitgeist*¹ tagadélique (confirmant la déconstruction de « No Logo » à propos du *branding* et des marques, des tags, que cela laisse). Ce 1^o1/2 est un goût pour le cool soufflant un air froid sur le spectateur, et cette déconstruction aux airs de 2nd degré affirmant au passage l'inexistence du

connaît même le fils d'un copain d'une cousine qui s'appelle ainsi". Passons sur l'absence de définition sur ce qu'est un légume ou un fruit, que cela soit ou non opérant en biologie, le problème ici reste l'absence de définition contextuelle. Le summum c'est pour moi les pays et les métiers. *Pays* a pourtant une définition, mais dans ce jeu comme dans Wikipédia on préfère l'imprécision : « l'imprécision de *pays* a toutefois l'avantage de rendre son utilisation neutre et non polémique ». Du coup, il existe des articles de Wikipédia définissant justement les différences entre *pays*, *État* et *nation* et en même temps des listes dites *listes de pays* répertoriant des États. Le problème surgit alors lorsque l'on cite Taïwan par exemple : c'est une nation, au moins un pays (sinon plusieurs, je ne connais pas la géographie de ce territoire) mais pas un État, au moins au regard de la Chine. La Catalogne est une nation, mais l'Espagne n'est-ce pas qu'une seule nation ? Et la Suisse, et les États Unis d'Amérique, le Canada ? La Macédoine ? Chypre ? L'Allemagne ? Le Congo, mais lequel ? Imprécision suprême : les métiers ou les métiers/professions. S'il y a un / c'est que l'on veut marquer une différence. Ainsi je comprends métier = maîtrise d'une pratique et profession = activité rémunératrice. Mais alors je peux bien mettre ce que je veux là dedans ! N'importe quelle activité humaine peut être maîtrisée et/ou rémunératrice. Et pourtant non, à ce jeu on peut perdre, on peut vous rétorquer que cela ou ceci n'est pas un métier. Pour jouer au P'tit Bac, il faut faire simple car il semble convenu que l'importance est que l'on se comprenne immédiatement et simplement, habituellement.

- 1 Pour rappeler le *Verfremdungseffekt* ainsi qu'Hegel et notre sociologie des sociologues construite plus tôt.

1^{er}, se veut être une invitation à sa transformation en deuxième afin d'atteindre le troisième que sera la dernière partie de cette thèse, à savoir la Critique de la Critique de la Critique.

2. 3. 2.

Physiognomonie sociale

L'habit fait le moine, contrairement à ce que veut penser le sens commun maximisant la déresponsabilisation de l'image nécessairement construite que chacun donne à voir au monde. Ou autrement dit : l'habit fait le moine.

La physiognomonie signifie littéralement « l'art de juger quelqu'un d'après son air », d'après sa nature (*phúsis*) signifiant également sa manière d'être, que l'on peut connaître, discerner (*gnômon*). Historiquement, la physiognomonie est l'étude des caractères psychologiques d'une personne d'après l'observation principalement des traits de son visage qui, par jeu de caricatures et de déformations, ont souvent été rapprochés de la morphologie animale, comme nous le montrent les dessins de Charles Le Brun. Cette physiognomonie a été un instrument dans l'élaboration des théories raciales du 19^{ème} et de la première moitié du 20^{ème} siècle, et le raciste béotien actuel aimant à comparer certains individus à des singes est héritier (probablement sans le savoir) de cela. Dans cette physiognomonie, les morphologies physiques et donc les traits naturels au sens de non choisis par l'individu, non maîtrisables par lui, sont comme des indices de sa psychologie. Caricaturalement (mais cette théorie est caricaturale, elle force les traits), des traits ronds évoqueront la douceur, tandis qu'anguleux ou irréguliers, ils laisseront penser à de l'agressivité ou à de l'instabilité. J'ai parlé plus tôt de l'acte sociologique comme d'un racisme au sens de l'action de partage discriminatoire, en insistant bien entendu sur la désessentialisation des catégorisations sociologiques et donc sur l'absurdité d'une telle appellation, "raciste", qui ne m'avait été évoquée que par une brève de comptoir. Là encore, la physiognomonie, idiote, est des plus nauséabondes. Seulement, puisque je l'ai répété sans plus pouvoir le dénombrer, puisque tout mon discours conteste absolument l'existence d'une nature de ou des esprits humains, cette *phúsis* évoquée par la physiognomonie ne serait plus que manière d'être, ou autrement dit, dans ce cadre idéologique existentialiste, manière d'exister. Je forme donc cette expression de physiognomonie sociale afin de pouvoir exprimer le fondement d'une connaissance et de jugements aux méthodes bien faibles mais permettant de partager intelligemment, c'est-à-dire intentionnellement – en ayant conscience de son constructivisme, par choix – ce que l'usage courant de la langue se laisse aller à désigner comme le mauvais goût. Voilà en deux mots l'ambition de ce chapitre, à savoir en finir avec l'incompréhensible ou l'indicible interprétation du jugement de mauvais goût, sa non-partageabilité en affirmant presque simplement que les goûts sont moralement construits par une éthique individuelle et culturelle répondant à une hiérarchisation idéalisée, autrement dit une idéologie. Au moment de l'expression de la *kitschisation*, l'expression *carpe diem* nous a particulièrement occupés. Elle me semble pouvoir être la devise non unique mais primordiale de notre *Zeitgeist*.

L'esprit du temps, l'air du temps a des apparences tautologiques, des apparences de phénomènes. Le phénomène n'est qu'apparence, comme notre *Zeitgeist*, et même si l'on pourrait être tenté d'appeler cela de la représentation, lorsqu'on est au 1^o1/2, cela n'en est pas tout à fait : cela a plutôt l'air d'en être et de ne pas en être. Entre les deux, dans l'indistinction, dans le flou, dans le doute, profitons, tout comme le dit la *kitschissime* expression : "*Carpe diem* !".

[Certaines des anecdotes qui vont suivre ont déjà été exposées en dehors de ce texte. Durant la rédaction de cette thèse, j'ai poursuivi mon travail de plasticien, et, comme je l'exprimerai plus tard, la forme textuelle est l'un des médiums utilisés dans les installations exposées. À l'occasion particulière de deux expositions en 2011 et 2013, deux textes, l'un nommé « Phénomène de société : de qui se moque-t-on ? Introduction à la notion de premier degré et demi. » et l'autre « Cassez la baraque. Pointu et émoussé à la fois. », exposaient les motifs de la nécessité pour moi de définir le mauvais goût. Les anecdotes "incompréhensibles" suivantes ont la même fin.]

[...] bon, ben alors, tant pis... *carpe diem* ! Voici contées quelques situations, quelques choses vues, "cueillies" au jour le jour, et pouvant être considérées comme responsables de ce « tant pis ».

Un certain Steve Mykolyn, directeur de création chez TAXI – une agence de publicité canadienne – a été à l'initiative d'une bien curieuse, et pour le moins inquiétante, bonne action. En effet, « pour souligner son quinzième anniversaire, TAXI Canada a demandé à des designers de créer un manteau qui protégera les sans-abris du grand froid »¹, et c'est là que notre directeur créa entre en scène avec le « 15 Below Project »². Avant de décrire un peu plus avant cette bêtise, il faut savoir que ce projet semble soutenu, ou tout du moins validé, accepté, par l'Armée du Salut qui a distribué l'objet du délit. On pourrait se laisser dire que cette Armée a appris de ses combats et que, par conséquent, elle connaît – à minima – la combinaison indissociable liant l'urgence de la survie à la nécessaire considération de la vie de chaque individu auquel elle porte assistance... mais, en fait, non. Ainsi, notre Steve est fièrement annoncé comme étant celui qui a « travaillé au concept, à l'esthétique et au design du vêtement »³ : le 15 Below, comprenez celui qui résiste à -15°C. Conséquemment, ce projet est le fruit d'un travail commun : un travail de "professionnels de l'aide d'urgence" mais également, à n'en pas douter, de "professionnels de la dignité humaine" puisqu'il prétend au Salut, associé au travail appliqué de Steve et d'une designer dont on peut toujours éviter ici de dévoiler l'identité pour l'épargner. Au-delà de l'addition de notions bien floues voire inappropriées (concept, esthétique et design), il faut retenir que TAXI et l'Armée

1 Citation extraite du site internet officiel du projet 15 Below (15belowproject.org).

2 "Au même endroit"

3 Citation extraite de l'article « TAXI lance sa ligne pour sans-abri » publié sur le site Infopresse.com le 17 décembre 2007.

du Salut ont travaillé à ce projet, qu'ils y ont passé du temps et y ont donc nécessairement réfléchi. Pourtant, quand bien même le prétexte déclencheur de cette action se révélerait *marketing* (l'anniversaire de l'agence de communication), sans aucun doute, tous ces gens ont travaillé animés par "une bonne volonté et de bons sentiments en feux d'artifices". Alors comment comprendre leur geste, sa finalité et ses conséquences ; comment tout cela a-t-il pu leur échapper ? « Le manteau [...] est doté de multiples poches que l'on peut bourrer de papier journal, l'un des matériaux les plus isolants. Une fois la bourre enlevée, il se transforme en imperméable et une fois plié, peut servir d'oreiller. »¹ Et après tout cela, après avoir vanté les mérites d'un sac plastique à bourrer de papier journal comme aubaine pour les sans-abris, l'Armée du Salut surenchérit en précisant « à la mode et pratique, le manteau garde les sans-abris bien au chaud » ! Et puisque dès lors, il n'est plus vraiment de raison d'avoir peur de quoi que ce soit, le texte de présentation du 15 Below (« un concept novateur et économique ») annonce que certains exemplaires seront mis en vente sur eBay et que la recette servira le projet – nous n'aurions tout de même pas osé penser qu'il pouvait en être autrement. Mais ce n'est pas tout, « chaque manteau, accompagné d'un petit cadeau souvenir, portera la signature d'une personnalité sensibilisée aux problèmes sociaux, comme R. E. M., [...] » ; ceci pour les bienheureux acquéreurs-internautes au grand cœur, bien sûr, pas pour les sans-abris tout de même, ils n'auraient pas osé (ou pas pensé ? "à tous les dieux, merci"). Pour couronner le tout – et il faudra arrêter ici la description –, le manteau solidaire canadien, « sensibilisé aux problèmes sociaux », est confectionné au Vietnam (sans doute pour des raisons financières, mais cela est avancé sans "preuve", peut-être est-ce du commerce équitable, qui sait ?). Le malheur (pour moi) fut d'être tombé sur un reportage télévisé mettant en scène une journaliste émerveillée par le projet et deux de ses promoteurs (peut-être Steve et la designer ?) expliquant que cela n'allait certes pas "mettre fin à la misère" mais que ce serait un rêve que de pouvoir distribuer leur veste noire à tous les sans-abris du monde, et qu'ils seraient prêts à proposer leur projet à tous les gouvernements ; enfin, l'un d'eux conclut par "Vous imaginez ?". Alors moi, bêtement, j'ai imaginé. Passons sur l'absurdité du combat : tenter de convaincre des gouvernements et mobiliser des financements, non pas pour construire des propositions viables, mais pour du bricolage caritatif – "garder les sans-abris bien au chaud", passons là-dessus, c'est une bêtise trop évidente. Cependant imaginons. Imaginons rien que quelques secondes tous les sans-abris de la terre vêtus strictement de la même manière... vous imaginez ? J'en viens même, dans un désespoir euphorique, à imaginer ces gentils designers se rendant compte de l'abjection et décidant, pour pallier cela, de diversifier les coloris et qu'enfin un ami chorégraphe ait l'idée de leur demander à tous de se donner la main... J'imagine l'arc-en-ciel de la misère et ce en une seconde alors que, rappelez-vous, ils y ont

1 Citation extraite du site internet officiel du projet 15 Below.

travaillé ! Du coup, tant pis. Tant pis, peut-être que malgré le temps, malgré la notion de projet qui nous place donc au-delà du court terme, l'intelligence, la capacité à lier les moyens, et leurs fins, leurs finalités, peut être évitée, esquivée, rompue ? Mais non, disons, ou croyons plutôt, que cela est un comportement isolé. Chacun ne propose pas des manteaux cache-misères pour son anniversaire, ni des bougies qui brillent contre l'excision des petites filles ou des bracelets pour préserver les forêts, non, enfin je ne crois pas... ou alors si "en fait". Je suis sans cesse confronté, stupide et stupéfait, à des raisons de confirmer ce tant pis (comme tout le monde d'ailleurs certainement... et c'est bien là le problème).

"Un jour", dans une file d'attente de fast-food, j'ai eu le temps d'observer une scène terriblement furtive mais marquante, remarquable justement par la justesse de son jeu, sans fioriture, sans surenchère, tout simplement "naturelle" car tout simplement sincère, quotidienne, normale. Il ne s'est presque rien passé, pas de quoi "en faire un plat", certainement pas de quoi s'étonner et encore moins d'écrire ; rien que du banal, une situation que l'on a déjà tous vue et que l'on a déjà tous vécue, un jour, tous les jours, sans y faire attention, par habitude, par laisser aller... sûrement. Seulement cette histoire met en jeu l'atout de toute histoire émouvante : un enfant. Une femme (banalement presque aussi large que haute, mais cela, bien qu'à remarquer pour ne pas se résigner à tout normaliser, n'est pas contributif ici) "passe la commande" pour elle et son enfant. Lui, bien plus petit que le comptoir du restaurant, tourne autour d'elle, semblant épier et arpenter son environnement (l'histoire n'est que plus triste lorsqu'on insiste sur l'innocence et la curiosité de l'être en devenir). Les condiments sont "à volonté", du coup c'est par poignées qu'elle en déverse sur leur plateau repas ; et c'est là que tout se joue. Les sauces aromatiques emballées dans des berlingots métalliques plastifiés sont la savonnette des cuisines, à fortiori lorsque celle-ci est oléophile. L'une d'entre elles s'extirpe d'une des poignées maternelles, elle tombe sur le plateau, glisse sur un autre conditionnement assaisonné, ce qui l'expulse hors de la desserte portative. Notre berlingot vient alors s'écraser aux pieds de nos deux protagonistes dans un silence assourdissant, ploc ! Là, sans esquisser le moindre comportement inhabituel, le jeune garçon décide de ramasser ce que sa mère a fait tomber. Mais soudain, dans un mouvement de traction ascensionnel, elle l'attrape par le bras et l'écarte de l'objet jeté là dans un inattendu : "Touche pas, touche pas, ne ramasse pas, c'est sale par terre !" Et voilà, c'est tout. C'est tout ce qu'il s'est passé, elle a fait tomber un truc, son fils a voulu le ramasser et elle l'en a interdit par principe, pour une raison éthique : par terre, c'est sale. C'est tout. Ensuite, plus un mot, ils sont partis. Bien sûr, ici l'histoire ne raconte pas qu'après, en héros, moi, j'ai ramassé l'objet abandonné, presque nié, pour le reposer sur le comptoir. L'histoire ne le dit pas car cela n'a rien changé, celle-ci était finie avant que je n'y participe ; pas de *happy end*, ni même réellement de fin, ce qui rend cette situation encore plus énigmatique. Du coup, tant pis. Tant pis car, c'est sûr, ce jugement terrible n'est

fondé que sur l'observation subjective et fragmentaire d'un échantillon minuscule de vie vu de l'extérieur m'ayant poussé à penser que cette scène sonnait bien sûr trop juste pour être un acte exceptionnel. Pourtant, c'est évident, tout comme elle semble avoir plus qu'intégré la règle du "par terre, c'est sale" (inculquée aux enfants à grand renfort de "c'est caca, pas touche"), cette personne connaissait également la règle du "on range, on ramasse ce qu'on a fait tomber", sûrement. Mais tant pis, peut-être que lier et synthétiser deux règles éthiques est une chose impossible, tant pis. Ou bien non. Bien entendu, cela n'était rien qu'une petite erreur de jugement ponctuelle, occasionnelle voire extraordinaire. Chacun n'est pas témoin ordinairement d'actes qui « coule[nt] sous le sens » (pour se resservir d'une poétique anicroche télévisuelle d'un candidat de « Top Chef 2011 »). Nous pourrions donc nous arrêter là et rester dans l'expectative, ballottés entre les vérités rassurantes – "on fait tous des erreurs" –, les sentences condescendantes se croyant tolérantes – "c'est pas de leur faute, ils ne pensaient pas à mal" ou "ils font ce qu'ils peuvent" –, les principes idéologiques nécessaires donc immuables – "on a tous le même potentiel intellectuel"... le même potentiel, avec ça, on ne risque pas grand chose – et la "sagesse populaire" – "on est tous le con de quelqu'un, mais 'y'a quand même des cons".

Nous pourrions en rester là, et puis tant pis. Seulement René la Taupe existe ! Et non seulement il existe, mais surtout ce personnage numérique aux chansonnettes de sonneries téléphoniques à télécharger est resté (en plus des téléchargements donc) durant 13 semaines n°1 des ventes de singles en France l'année de sa sortie, en 2010 ; des ventes, alors qu'il paraît que les CD, ça ne se vend plus ! En effet, il est un phénomène de société dont j'ignore le nom (même anglophone) qui me semble dévoiler sinon LA, tout du moins l'une des clés de la compréhension de notre rapport au monde. "Est-ce que les gens [les autres, pas nous] sont vraiment cons ou non ?" En d'autres termes, sommes-nous au 1^{er} degré, commettons-nous (par participation ou construction) les choses absurdes qui font notre quotidien vraiment ou existe-t-il une distance, une différence de degré, une conscience entraînant une forme de re-présentation ? Est-ce dans l'action et la réaction immédiate qui met en scène ce rapport au monde – de l'auto-commission, une commission pronomiale où, à distance, nous jouerions cela ? En France – mais il est des exemples et des situations similaires de façon globalisée –, la gadgetisation du téléphone portable a permis l'émergence des "sonneries originales". Facétieuses voire grotesques, certaines d'entre elles peuvent être regroupées. Ici, nous nous intéresserons à celles qui, images télévisuelles à l'appui, mettent en scène une petite caricature "manga" d'animal anthropomorphisé numérisé – dans une "3D bidimensionnelle" dont les informaticiens et les "gamers" ont le secret – chantant d'une voix électronique très aiguë sur un fond sonore rythmique de dance-tecktonik. Ces petits héros-"économiques" (dans plusieurs sens du terme, de l'économie de moyen à la rentabilité économique) –

Crazy Frog, Gummy Bear, Lapin Câlin, Papa Pingouin mais surtout René la Taupe et Aldo le Chef Cochon – semblent toujours plus ou moins sympathiques, mais surtout abrutis (peut-être par les chromatismes et les *beat* de leur monde). Mais, entendons-nous bien, même si ces petites bestioles ont tout de l'univers des « Télétubbies », il n'en est rien, leur public n'est pas fait d'enfants (de celui qui ne parle pas, *infans*, et que l'on essaie paradoxalement d'éveiller à la parole par la répétition d'onomatopées gazouillantes et gâteuses), non, leur public est adolescent et adulte ! Le problème, là encore, c'est qu'il est très probable que vous fassiez mine de ne pas savoir de quoi il est question. Je vous "rassure", moi non plus je n'ai pas téléchargé « Mignon, mignon, mignon mais gros, gros, gros, prout ! » de René la Taupe, mais j'en ai eu connaissance tout de même. Moi aussi, je me suis offusqué en allant jusqu'à me dire que les gens consommaient vraiment n'importe quoi et qu'il fallait réellement être idiot pour apprécier cela. Seulement, que nenni, cette pornographie (à l'image de Bigard, Morandini et Patrick Sébastien) musicale faite de "pipi, caca, prout" n'est en fait, je pense, appréciée par personne. Et dès lors, je crois que l'on peut même invoquer des chiffres scientifiques, statistiques, complètement inventés pour appuyer cette pensée sans trop de risque de se tromper : près de 99% des gens consommant ces productions culturelles le font avec dérision, pour la parodie, par moquerie... notamment en pensant qu'il en serait d'autres qui écouterait cela au 1^{er} degré... 99%, sans mentir ! Comment penser le contraire, comment croire que les autres ne font pas comme nous ? Personne n'apprécie "vraiment" cela, c'est-à-dire pour ses qualités esthétiques, idéologiques ou même humoristiques. Ce n'est pas de l'humour de René la Taupe que l'on rit, mais justement de son affligeante absence et de l'idée très auto-valorisante que d'autres (l'infâme majorité, le Français moyen) sont assez bêtes pour aimer. Bien sûr, il faut ici être précis : personne n'aime mais chacun apprécie, à savoir chacun évalue, juge et estime défavorablement, "C trop 2 la merde, lol ;-)". Et c'est là, terme à terme, à la lettre, que notre René nous révèle "l'auto-réflexivité" du phénomène, pour user d'un pléonasme, tant cela fonctionne en vase clos : « C'que dise les autres je m'en fous totalement / OK t'es une merde, mais t'es toujours dans le vent / Moi j'te kiffe comme tu es sans aucun jugement / Malgré que tu sois d'la merde / J'te kiffe malgré que tu sois d'la merde / De la bien bonne, vraiment d'la merde / Jamais quelqu'un ne m'a autant manqué / Malgré que tu sois d'la merde » (texte intégral). Chacun consomme cela par moquerie, "c'est de la merde et René l'affirme lui aussi, il aime la merde, tout le monde aime la merde, c'est rigolo !" Nous l'avons vu maintes fois, trop de fois peut-être, mais cela est effectivement aussi habituel que "la grosse commission" quotidienne, les excréments sont au goût de ce mauvais goût que je décris finalement petit à petit.

Décidément, les jugements excrémentaux ont répandu leurs tuyauteries d'évacuation presque partout, à la manière du mythique écran de veille Windows déployant une plomberie infinie. Comme dans un temps de pause, en veille, mais

ne veillant à rien, le mauvais goût « philocrotte ». Que peut signifier cela, philocrotter ? Le terme n'est évidemment pas de moi, il est d'un de ces veilleurs, de ces messieurs-crotte ou de ces dames-pipi du mauvais goût culturel. Au festival d'Avignon, il y a des milliers d'affiches accrochées partout dans les rues, sous couvert sans doute aujourd'hui d'une sorte de tradition, presque d'un folklore. Encollées sur un peu de carton, accrochées à l'aide de ficelles ou de fils de fer, ces formats A2 servent de balises esthétiques pour le touriste culturel consommateur de ce supermarché du théâtre privé. Ce sont évidemment les pièces de boulevard qui tapissent les quelques boulevards que doivent emprunter les festivaliers. Dans une surenchère à l'excès, elles sont placardées partout où cela est possible, jusqu'à être transformées en déchets, arrachées par d'autres, recouvertes, re-recouvertes, etc., et, si il y a de la place pour en mettre 18 identiques l'une à côté de l'autre, les afficheurs ne s'en privent pas. Ne nous y trompons pas, les affiches aux images différentes devraient faire l'objet d'une étude esthétique, car effectivement, esthétiquement, elles créent un dépotoir dans la ville mais aussi dans leur cadre A2, où littéralement se déposent les clichés non anodins du mauvais goût que ma physiognomonie sociale essaye de définir. Autre dépôt, les « philocrottes associés » ont essayé d'agir, discrètement, pour rigoler sans doute, sur certaines des affiches du festival OFF d'Avignon 2015. Des petits autocollants d'environ 5 centimètres par 5 portant de petits écrits en noir sur fond blanc et disponibles sur leur site internet (philocrotte.fr) devaient être placardés sur les affiches du festival. Les formes sont arrondies, le texte est écrit dans une police gentiment curve et l'esthétique est digne de celle de feu le logiciel Publisher ayant permis, au cours des années 90, la propagation de l'infographie de l'à peu près, mal faite mais accessible à tous. Si vous regardez ces images, notez avec attention le travail de déformation typographique opéré afin de répéter trois fois le nom de ce qui se veut être un collectif, sans doute bien content de l'avoir trouvé, pour former le cadre ou ce qu'ils nomment « le philocrotag, support officiel d'une philocrotte » (c'est tagadéliquement en adéquation linguistique avec ce monde de mauvais goût). Au centre de la vignette est inscrite une phrase, toujours accompagnée d'un gentil petit clown smiley, un émoticône aux expressions simplistes et indéfinies – c'est l'essence même de l'émoticône, langage privilégié de l'incompréhensible mauvais goût qui m'occupe. Pour ma part, j'ai aperçus l'une de leurs vignettes collée sur l'affiche du théâtre des Carmes, également nommé théâtre André Benedetto. Sur l'affiche, un drapeau rouge, une pièce au titre évoquant mai 68 et, connaissant l'engagement intellectuel et politique que portait André Benedetto, j'ai compris que les philocrottes se nommaient ainsi sans doute avec ironie, feignant d'en être alors qu'ils voulaient dénigrer les philocrottages. Philocrotter devait être l'action de ceux qui pensent pour rien, dans leur coin, ceux qui philosophent, ceux qui se posent des questions que le monde anti-intellectuel refuse. La phrase était : « Il est plus facile de philocrotter le monde que d'y tenir sa place. » Leur blog-site internet expose

comme l'une des premières philocrottes : « Si tu sais philocrotter des berceuses, que ne t'endors-tu toi-même. » Je pensais leur discours sans ambiguïté, simplement réactionnaire et sans doute au 2nd degré. Seulement, sur la quarantaine d'aphorismes proposés, mon étonnement est venu de la polyvalence, incommensurable pour moi, de leur discours. Lorsque je lis : « L'homme qui se défend de philocrotter n'apprend jamais rien. » ou encore « La franchise ne consiste pas à dire tout ce qu'on philocrotte, mais à philocrotter tout ce qu'on dit. », etc. Je comprends que le 2nd degré n'est plus de mise, ou alors pas pour toutes les phrases, seulement rien n'indique des statuts différents. Je crois finalement que philocrotter utilise le mot crotte, et que le caca, c'est rigolo. C'était tout simple à comprendre : cet acte de mauvais goût s'est simplement foiré et c'est bien là sa volonté, se couvrir d'excréments, échouer dans une accumulation indéfinie de matière fécale, ou autrement dit, non pas contester l'esthétique d'affichage d'Avignon, ou encore certaines des affiches, voire certaines des pièces, mais bien de jouer le même jeu.

À Avignon toujours, il existe également un OFF du OFF, pour reprendre la terminologie choisie. Des groupes de danseurs principalement, mais également de musiciens, donnent leurs représentations dans la rue, en soirée, et ce d'ailleurs dans une même rue : l'avenue de la République. Le nom est loin d'être insignifiant, l'avenue, ouverte par la porte de la République (la chose publique), court tout simplement jusqu'à la place de l'horloge pour donner l'heure de notre temps actuel, l'heure de notre *Zeitgeist*. Le OFF du OFF pourrait surenchériser le titre d'une émission de télé-crochet culturel que les années 10 de notre ère ont produite et que je trouve emblématique, « La France a un incroyable talent », ce qui donnerait : la France a franchement un incroyable talent. Ainsi, actuellement, chaque année et par dizaines, l'on retrouve (comme dans cette émission de TV) des groupes de danseurs post hip-hop et GRS se lançant dans des acrobaties clownesques – car l'humour au sens du gag de l'arroseur arrosé y est de rigueur – parsemant l'espace public. Ils le font et je n'ai presque rien à en dire, et c'est là, je crois, leur faute de goût, ils le font car c'est à la mode et sont ainsi dédouanés d'en exprimer les intentions. Ils sont guidés par l'*urban spirit* et le besoin universel de laisser leurs corps s'exprimer. Une autre émission de TV abritant ce goût pour la danse, « Got to Dance », diffusée à l'été 2015 sur la chaîne TMC, me laissa entendre une sorte de déclaration d'intentions d'un de ces groupes. Avec pour musique de fond « La bohème » de Charles Aznavour, représentant un classique de la musique française que cet esprit actuel mixera avec un *beat* hip-hop pour en faire un "classik", la performance commence et l'un des danseurs prend le micro : « La Liberté, l'Égalité, la Fraternité. C'est la devise de la France basée sur la Déclaration des droits de l'homme, respectée et appliquée également dans notre discipline : la danse... » Et la chorégraphie caricaturale commence alors. Ils sont finalement animés par la définition de la Danse que je donnais plus tôt, par la Déclaration des droits de

l'homme, et même par la déclaration Universelle de ces droits, voire de ces besoins. Sur M6, sur TF1, sur TMC, sur YouTube, dans la rue, partout, l'on pourrait croire voir le même groupe d'adolescents en survêtements concourir à l'exposition universelle. Cela est si commun, si répétitif qu'il ne me semble pas possible que ce ne soit pas là la dimension principale de cette esthétique lui permettant d'être tant appréciée. Elle est doublement facile d'accès, et pour le spectateur, et pour ses potentiels contributeurs – danseurs comme jurys. Si facile d'accès que, par répétition, comme un gag, l'on peut finir par en rire si on le désire. La production est tellement répétée – car cela est son motif plastique premier, c'est sa structure même – qu'elle en est très vite venue à s'anéantir. Ainsi ces chorégraphies sont littéralement nulles, vides, et grâce à cela, dans cet espace libre, chacun peut y mettre ce qu'il veut, de la vulgaire insulte, de l'impression face aux performances physiques non finalisées ou une sorte d'appréhension habituelle de cet objet culturel tant l'on peut prévoir, et ce que les danseurs feront, et ce qu'en jugera le jury. Il en va de même, à n'en pas douter, pour toutes les productions et consommations culturelles que la majorité trouve aberrantes (même les médias "font de la télé" en critiquant ces choquants et incompréhensibles scandales) : Colonel Reyel qui doit chanter ses rédactions de collégien, Cindy Sander et son papillon de lumière, les innommables "peoples de la télé-réalité" et tous ceux qui, en général, pensent avant tout à leurs fans ! On consomme pour se moquer, certes, des bassesses intellectuelles exposées, mais surtout animé par l'idée que d'autres apprécient favorablement "cette merde". Nous nous trouvons à ce moment, à présent, dans une position de voyeur, d'infiltré qui n'est jamais au 1^{er} degré, nous sommes au sein de la société de la lucidité. Et ce sentiment est renforcé par les productions culturelles elles-mêmes car, en plus de nous exposer une pauvreté intellectuelle apparemment hors de nous, elle le fait en nous plaçant du côté de la prod', dans les coulisses : on vote, on choisit, on élimine, on sauve par SMS. Combien de plans nous permettent d'observer le journaliste et le cameraman qui le filme ? Nous sommes la deuxième caméra, en V.I.P., et ainsi la société des *backstages* fait de nous les complices des mécanismes abrutissant les autres. Seulement, dans cette société où finalement rien n'est soumis à la critique puisque rien n'y résiste, ou plutôt puisque tout y est critiqué de la même manière (systématique et nivelée), qui est vraiment à distance ? Qui est au 2nd degré ? Qui est le fameux Français moyen ? Qui aime Yannick Noah, Zinédine Zidane et Mimi Mathy plus que toute autre "personnalité" française ? De qui se moque-t-on ? Je crois qu'il nous faut dès lors se retourner vers nos fameux 99% (vous et moi mis à part, bien entendu) et oser affirmer que c'est évident, personne n'est le Français moyen, mais que tout en même temps, non pas tout le monde, mais chacun l'est : personne et chacun à la fois. Le Français moyen, celui ayant, entre autres, des personnalités préférées, est un modèle, un canon, il est "l'étalon" nous permettant d'apprécier notre degré d'appartenance à cet ensemble vide : c'est une caricature.

Dans une société hétéro-patriarcale où l'acte matrimonial structure la filiation permettant sa perpétuation, le beau-frère est chose courante. Il est courant également de considérer les autres comme stupides, d'où le dénigrement commun de sa belle-doche (belle-mère) ou encore de son beauf (beau-frère). Le dessinateur (que je voudrais préciser comme caricaturiste spécialement pour ce chapitre) Cabu a mis en forme esthétique (visuelle et éthique) le personnage du beauf dans les années 70. Cette représentation culturelle fit date, car elle fut reprise en chanson par Renaud dans « Mon beauf », mise en scène cinématographique sous les traits de la famille Groseille dans « La vie est un long fleuve tranquille », mise en scène comique par Coluche avec le personnage de Gérard que l'humoriste nomme beauf, etc., etc. en passant par les Bidochon, les Deschiens, Kad et Olivier ou Franc Dubosc. Vous l'aurez compris, l'on rit du beauf, au su de son occurrence répétée dans le monde dit culturellement comique. Mais encore une fois, généalogie matrimoniale et tolérance condescendante obligent, "on est tous le beauf de quelqu'un". Avec ses manières peu raffinées, ses goûts que l'on dit mauvais ou au moins douteux, sa vulgarité qui, si elle ne nous fait pas rire, peut nous répugner, le beauf (homophoniquement aussi) semble se rapprocher de l'expression contextuellement plus savante jugeant ce même mauvais goût : le béotien. Région centrale de la Grèce, à l'ouest de la capitale, composée de deux massifs montagneux, ou autrement dit région centrale mais offrant le retrait et l'isolement, la Béotie a été caricaturée bien avant le beauf. À l'entrée "béotien", les dictionnaires expliquent le sens péjoratif par « esprit lourd », « manque de goût », « rustre » ou encore « personne peu ouverte aux arts ». Littéralement comme une caricature, comme un dessin grossier, sans raffinement, épais mais non complexe, plein de vacuités, le béotien est l'ensemble vide que chacun peut remplir de ses critères de mauvais goût afin d'exprimer sa différence civilisationnelle d'avec ce et ceux qui ne sont pas à son goût, qu'ils condamnent moralement. Je le répéterai plus tard mais voilà qui dit bien la construction morale du goût et du jugement de mauvais goût. La faute de goût tient en cela que l'on aime les béotiens, on entretient par amour ceux qui oublient de tirer un fil entre les choses afin de les mettre en intelligence ou qui se contenteront d'un énorme câble, d'une corde pour relier toute chose à l'évidence. La faute de goût, c'est d'aimer les idiots, les simples, les benêts. En ce royaume, les simples d'esprit sont heureux, ils ont le pouvoir ainsi que la Bible l'a instauré : les benêts sont benêts, littéralement bénis, c'est-à-dire couverts de bonnes paroles et faits chefs. Sans trop tirer par les cheveux ou se casser la tête, je pourrais évoquer le couvre-chef : le benêt est couvert d'un bonnet, bien souvent rouge.

En 1675, une révolte anti-fiscale appelée révolte du papier timbré, mais également révolte des *torreben* (« casse-têtes » ou « casse-lui la tête »), principalement connue et remise à la mode sous l'appellation révolte des bonnets rouges, eut lieu dans l'ouest français breton. Passons sur ce problème politique,

disons simplement qu'en tant qu'anti-fiscale, en plus d'une lutte de pouvoir, il était bien question d'une lutte pécuniaire. En 2013, les bonnets rouges sont ressortis du placard du mauvais goût. La chose est loin d'être un casse-tête, elle est entendue, c'est benêt. « Vivre, décider, travailler en Bretagne », tel est le slogan et le nom du collectif dit des bonnets rouges. Bigoudens et bigoudènes, drapés des signes vexillologiques du *Gwenn ha Du*, ou même de l'originel *Kroaz Du*, se sont lancés dans une lutte régionaliste au sens quasi indépendantiste du terme. Parmi les onze revendications reprises par le groupe, l'on retrouve par exemple le poncif du « officialiser la langue et la culture bretonnes ». Les paysans – que le langage commun nomme aussi pécores –, les gros beaufs comme disent les intellos d'après les premiers (les beaufs), disaient en avoir marre d'être pris pour des vaches à lait et ne voulaient pas des fameux portiques écotaxes qui les auraient fait payer leurs transports autoroutiers en poids lourds. Ne disons rien de plus à ce propos, c'est tellement simple, vous l'aurez compris : ils sont régionalistes, ils aiment le vernaculaire, mais, dans l'indéfinition oxymoronique, ils sont capables de revendiquer cela sous prétexte que, moins bien desservis par le réseau ferroviaire, ils sont eux, bretons, contraints d'utiliser le réseau autoroutier et les poids lourds s'ils veulent pouvoir jouer le jeu concurrentiel et tentaculaire de la globalisation économique. Eux aussi veulent pouvoir élever leurs porcs à un endroit (chez eux), les faire abattre dans une autre région parce que c'est moins cher, les faire revenir, et enfin les exporter car il n'est pas question, effectivement, d'autonomie, il n'est pas question pour l'agriculture de cette Bretagne des bonnets rouges d'être vivrière : ils peuvent revendiquer sans rougir d'être régionalistes et libéraux économiques. Avec ces bonnets rouges (puisque la révolte de 1675 n'est que peu commune de l'inculture médiatique), ils invoquèrent à coup sûr le bonnet phrygien révolutionnaire français, repris déjà des grecs, voisins de la Béotie, qui le faisaient porter à leurs esclaves affranchis. Esclaves affranchis de la France et de sa langue normalisatrice autoritaire, les bonnets rouges entonnent pour inaugurer leurs rassemblements le *Bro gozh ma zadou*, l'hymne breton en breton, et pourtant, leur lutte n'est que celle d'un syndic' ne voulant pas se détacher du pâté de maison France ; ils veulent leurs droits et leurs privilèges sans le mettre en intelligence avec ceux des autres. Comprenez-moi bien, je ne suis en rien un fervent défenseur de l'intégrité nationale. Je relève simplement du mauvais goût dans l'oxymoronique, ou autrement dit, une intelligence que je juge paradoxale et que l'on pourrait nommer, oxymoroniquement, une mise en lien incompatible. Seulement, l'on accorde (encore une histoire d'intelligence, d'accord) aux luttes syndicales d'être contradictoires, on accorde aux paysans de ne pas être aiguisés aux problèmes économiques, on accorde à ceux qui cherchent à commercer de revendiquer, et leur autonomie, et le fait que ce qui les anime, c'est d'être un mouvement « pour l'emploi ». Pour une fois que le terme est bien choisi... concédons qu'un employé est commissionné de l'extérieur et s'emploie donc à ne

pas choisir. Voilà comment fonctionnent les caricatures.

Une caricature n'est pas bêtement contraignante, non, loin de là. Au contraire, une caricature est permissive et c'est bien pour cela que chacun (99%) semble s'appliquer à répondre rigoureusement aux comportements caricaturaux. Ainsi, caricaturalement, si vous pensez aux Berlinoïses, il y a des chances que vous les imaginiez une bière à la main. La caricature est permissive, du coup elle devient folklore et "tous les berloïses" se permettent d'être une bière à la main dès 18 heures en sortant du travail. Boche, chleuh, fritz, bigouden, bigoudène, bidochon à bigoudis, scoubidou et gloubi-boulga, la caricature est simplificatrice, elle mélange tout et celui qui est jugé peut alors s'offusquer et même faire mine de s'insurger. Seulement, traité ainsi, le néo-conservateur avisé sait que cela lui octroie des droits, des permissions. L'Eurovision est en cela une vision de l'Europe de la variété musicale sur elle-même, revendiquant ce mauvais goût ou cet au-delà du mauvais goût, juste un peu après, ni au 1^{er} degré, ni au 2nd. Le choix d'un bonnet rouge, celui d'une langue, d'une sonorité de chants, d'agencements géométriques et chromatiques pour faire image-drapeau, être un bonnet rouge, un benêt, un beau, un béotien, ou qualifier quelqu'un ainsi est bien une question d'esthétique, de mise en intelligence de signes plastiques, ou autrement dit de représentations. L'Eurovision est tellement caricaturé que je ne m'étendrai pas sur cet exemple. Disons simplement que, là encore, comme pour le berloïse, il est question de réponse à sa caricature, de collaboration, de coopération à un système d'oppression morale permissif. Pour l'eurovision, la caricature est nationale, et même si les représentations sont risibles au goût de "chacun", et peut-être même au goût de tout le monde, il est de bon mauvais goût dans certains pays de l'est ou scandinaves de jouer le jeu et de voter massivement afin de faire élire son représentant alors que, caricaturalement, en France par exemple, l'on ne sait pas faire cela. Je dirais plutôt que les Français répondent tout simplement très bien à leur caricature en proposant des musiques en dehors des formats esthétiques techno-dance de rigueur et en médiatisant l'événement télévisuel comme quelque chose de risible.

"Le jeune issu d'un milieu social défavorisé" est caricaturé comme pétri d'incivilités, du coup il peut se permettre d'écouter à tue-tête sa musique dans les transports en commun. Répondre à sa caricature dans ce système de mauvais goût, c'est donc, comme avec les bonnets rouges, ne rien contredire de l'idéologie dominante, et en cela, être tous sur le même mode, ou autrement dit être un peu tous les mêmes. Ainsi, seul un accent, un discret petit signe au-dessus d'une lettre, obliquant tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre sens, sera l'unique petite coquetterie permettant de différencier une caricature d'une autre et ainsi de particulariser ces permissions oppressives. Dans ce monde de mauvais goût, les accents régionaux, les accents traditionnels liés à des localisations géographiques sont moqués, certes, mais reconnus et encouragés tout en même tant, évidemment, ils sont un signe d'identification, passant malgré tout pour non choisis puisque

ancestraux depuis le point de vue court-termiste de cette idéologie. Ce que je nommerais l'accent urbain juvénile est donc, lui, plus emblématique de ce que j'essaye d'exposer, à savoir le fait que l'accent que l'on donne à sa caricature est un choix esthétique, une revendication d'appartenance idéologique. Dans un monde où les localités seraient fermées sur elles-mêmes, renfermées, l'on pourrait comprendre qu'un enfant du sud-ouest de la France ait la langue qui rebondisse de manière aussi chaotique qu'un ballon de rugby ou que celles des acteurs du monde de l'Ovalie : si la représentation des accents pouvait ne pas être consciente, à savoir si l'on parlait comme ce que l'on entend strictement et uniquement, l'on pourrait l'entendre. Seulement bien sûr, le sud-ouest n'est pas une région française coupée du monde. Internet y est arrivé, le téléphone aussi, tout comme les touristes, la voiture, le vélo, le pigeon voyageur ou encore la TV. Les langues accentuées de Franche-Comté, d'Alsace, de Marseille ou que sais-je encore, entendent très souvent, plusieurs heures par jour si l'on en croit les statistiques sur les pratiques télévisuelles des français, des langues "sans accent". Sans la faire, la démonstration est faite. Revenons-en à ce qui devait être mon exemple : l'accent urbain juvénile. Sans localisation géographique particulière au sens du pays, de la région, mais géographique au sens économique et citadin du terme, il existe en France, depuis au moins ces trente dernières années si je veux en croire mon expérience tout à fait personnelle, un accent qui n'a rien à voir avec une tradition ethnique, civilisationnelle ou ancestrale. Cette pratique de la langue aimant à user du verlan, de déformations de mots anglais et de mots arabes – comme pour marquer symboliquement un peu plus le mix de ce que les réactionnaires de Droite appelleraient le choc des civilisations entre l'occident américano-anglo-saxon et "le monde arabe" – est très sérieuse. Elle a d'ailleurs renversé l'expression "sans déconner ?" la précédant en un "t'es sérieux ?". Elle est sérieuse, elle est précise, cette langue-accent est un choix construit, la manifestation d'une certaine agressivité rythmique et tonique ajoutant des "rrr" aux phonèmes et ponctuant ses phrases visuelles, esthétiques donc, par des "tu vois ?", marquant le "t" du tu, fonctionnant également avec "t'as vu ?". On choisit de parler ainsi, je ne peux pas le penser autrement puisque ceux ayant fait ce choix entendent assurément que d'autres, nombreux, parlent autrement. C'est un accent juvénile, sans limite d'âge, simplement nommé ainsi car ce n'est pas parce que leurs parents parlent ainsi qu'ils le font, presque au contraire. Il est urbain même si l'on peut parler ainsi en région péri-urbaine voire rurale, il est seulement lié à des représentations esthétiques elles-mêmes liées à l'urbain (ce même *urban spirit* qui fait danser la France talentueuse), lié aux barres d'immeubles, au béton, au bitume et aux bombes de graff', à la jungle urbaine dans laquelle il vaut mieux, par précaution, porter des survêtements (afin de protéger ses vêtements peut-être) et un petit casque, autrement dit, une casquette. On y est lascar, comprenez, en perse, un soldat. Bien sûr ce choix d'enfermement esthétique dans une caricature socio-

culturelle ne fait aucune déclaration d'intentions exprimant l'intelligence de ce choix et peut se dédouaner – comme toutes les autres – d'être inconsciente : c'est là pour moi sa faute de goût. "Le vieux" peut, lui, par exemple, se permettre de ne pas chercher à comprendre, à son âge on ne va pas lui demander de changer. Il en va de même pour les dénominations communes et partagées comme dénigrantes, injurieuses mais également permissives (et donc entretenues), désignant "les gens du voyage" ou encore "les gens de quartiers". Chacun, le plus souvent, habite dans un quartier. Dans une ville, chaque quartier est nommé ainsi, mais lorsque l'on dit "les gens de quartier", l'on contraint, l'on détermine "bourdieusement", mais je crois surtout que l'on autorise, l'on dédouane, l'on offre une souplesse éthique. La communauté des gens vivant en appartement n'existe pas, mais qui sait, un jour... en tout cas il existe ainsi quelques centaines de micro-caricatures comme autant de permissions tolérantes à des comportements de laisser aller. Ainsi, si il est un produit de l'idéologie dominante, ce sont bien les clichés. On les construit et on les reproduit, ce qui fait de la société des *backstages* un "système coopératif d'oppression morale" – entendons par là un système où l'on se plaint de ne pas pouvoir s'émanciper, d'être enfermé dans des caricatures sociales dont, oxymoroniquement, l'on profite. Alors personne n'est au 1^{er} degré, "dieu merci" (encore !), personne n'a un rapport animal au monde, mais la distance, l'angle, la position ou la posture qui semble être la plus répandue est celle du 1^o1/2.

On me raconte des histoires et moi, pas vraiment méfiant, je me rends bien compte que l'on invente tout cela pour me dire autre chose. Il y a une histoire que l'on me raconte depuis si longtemps... je ne saurais même plus dire depuis quand tant cela date. Je crois que c'est dans ces cas-là que l'on peut se permettre un "depuis la nuit des temps" : une femme – elle a changé avec les années, elle a parfois rajeuni, changé la couleur de ses yeux ou la forme de son nez. Une femme donc, se rend compte, catastrophée et empreinte d'un soupçon d'agacement si ce n'est de colère, que sa machine à laver le linge a inondé toute sa buanderie. "Quelle catastrophe, il faut tout essorer. Comment vais-je faire ? Je dois déjà m'occuper des enfants." Eh oui, c'est bel et bien pour soulager le travail domestique des femmes que l'on a inventé la machine à laver. En plus, c'en était une "de grande marque" ; à chaque fois c'en est une "de grande marque". Bref, là-dessus notre ménagère doit contacter un plombier de service, mais cela n'est pas montré à l'image¹. "Une belle machine comme celle-là, d'une grande marque en plus, elle ne devrait pas tomber en panne.", affirme sous forme de reproche complaisant le plombier. "Regardez, elle est toute entartrée" (et dans certaines versions de l'histoire, les voisins reprennent en chœur : "c'est le tartre !", et j'entends dans mon esprit "mais quelle tarte !", puisque tout le monde le sait, c'est Calgon qu'il faut utiliser, les grandes

1 Note pour plus tard, puisqu'en l'occurrence je ne saurais pas l'interpréter en lien avec ce que j'expose : la scène manquante, l'ellipse narrative de la publicité télévisée, c'est-à-dire la prise de contact avec le réparateur et son arrivée, est justement la situation initiale d'un des archétypes du film pornographique.

marques le recommandent, ce n'est pas pour rien). L'histoire nous apprend ensuite qu'elle n'utilise pas toujours Calgon mais un agent détartrant moins cher et contenant parfois deux fois moins de substance active, mais pas toujours. Et ce depuis 1986. Et donc, à chaque fois, ils le répètent, les petits artisans plombiers successifs : "vous devriez utiliser Calgon à chaque lavage. Ce n'est pas pour rien si les grandes marques le recommandent." Cela va faire 29 ans que ces ouvriers prévenants lui expliquent comment éviter les pannes. Et enfin : « Les lave-linges durent plus longtemps avec Calgon ! » Je ne reviendrai pas sur la différenciation genrée qui trame cette fable et fait de La femme, déjà une possible catégorie, et bien évidemment un être peu perspicace voire peu intelligent (au passage, elle semble également sujette à l'avarice et surtout bizarrement peu sensible au marketing). Non, cet état de fait me semble, seulement aujourd'hui tout du moins, insubmersible tant il est ancré lourdement. Regardez les pictogrammes des panneaux de signalisation aux abords des écoles berlinoises : le pictogramme de grande taille donnant la main au plus petit a une jupe, stylisée certes, mais une jupe tout de même. Alors loin de moi l'idée de sous-entendre que jupe = femme, tel un uniforme ou que celle-ci émasculerait son porteur. Non, que mette une jupe qui veut, peu m'importe. Seulement, ce type de signes, les pictogrammes, sont bien travaillés pour n'être constitués irréductiblement que du nécessaire, non ? Ainsi, je ne me sens pas l'humeur à attaquer la différenciation idéologique des sexes, aujourd'hui j'entends (je précise idéologique avant que les lucides "m'interjectionnent", contents de leur observation à propos de la bête – au sens propre – différence physique qu'il existe entre les hommes et les femmes...). Non, ce qui m'intrigue ici c'est que je sens que l'histoire me dit autre chose que "achetez mon produit qui est meilleur que certains autres, parfois" ou "qu'elle est cruche cette gourde". L'histoire me raconte une chose dont le sens me semble émerger d'un conflit d'intérêt, d'une sorte d'oxymore commercial. "On est d'accord" c'est un plombier, potentiellement un entrepreneur ou tout du moins un commerçant – employé ou non –, qui vient réparer une machine fémininement mal entretenue ; c'est un ouvrier dont les revenus financiers sont directement liés à la réparation de ce type de machines. La vidéo semble avoir été capturée dans la réalité, c'est un vrai réparateur, les images n'ont aucune qualité particulière si ce n'est de ressembler à un film sans trucage, sans fard : c'est tout comme un vrai document, un vrai témoignage, on peut leur faire confiance, ça arrive comme ça. D'ailleurs, d'autres vidéos produites par cette marque se nomment par exemple « L'expérience de Sophie » et racontent également ces et ses vrais drames de la domotique. Alors si je comprends bien, on me raconte qu'un réparateur conseille, presque supplicateur, à sa cliente d'utiliser un produit qui le privera de plusieurs interventions rémunérées potentielles. Réparer les machines est ce que l'on peut appeler son gagne-pain, mais motivé par je ne sais quel sentiment, amour des grandes marques, détestation du tartre, répugnance de sa profession ou révolte envers un argent gagné sans

gloire, il lui implorerait presque d'utiliser un produit rendant le service qu'il propose tout simplement inutile. J'aurais voulu me servir de cette histoire pour dire quelque chose de la globalisation qui me semble s'articuler grâce à un *nivellement-exacerbant* géo-culturel, c'est-à-dire un double mouvement nivelant toute singularité culturelle, massifiant les choix de vie tout en mettant, ou plutôt tout en étant mis en scène, par des comportements culturels localisés. J'aurais voulu alors que la description de cette publicité illustre l'un des deux mouvements de ce mécanisme, à savoir l'acceptation du nivellement. Du coup, chacun sait qu'il existe des grandes marques et qu'on peut leur faire confiance. Et, mieux, on sait tous, dans ce monde globalisé où règnent les grandes marques, si l'on est dubitatif vis-à-vis de leurs intentions, que l'on ne peut pas douter de l'expertise de l'artisan de près de chez soi. Cette publicité met en scène à mon sens une collaboration localisée permettant de confirmer voire d'étendre cette globalisation. J'aurais voulu alors encore parler de cette société oxymoronique localement globalisée, de ses individus pluri- et schizo-culturels, de ses délocalisations vers d'autres petites localités. J'aurais voulu, au regard de cette petite histoire, essayer d'illustrer le fonctionnement localisé, individuel, des mécanismes globaux. Seulement, lorsque j'ai raconté cette histoire à l'un de mes complices, en décrivant ma volonté de m'en servir pour parler d'un système collaboratif d'oppression morale (et culturelle) et économique, le *nivellement-exacerbant*, il m'a rétorqué justement : "Je ne crois pas ou plus qu'il soit intéressant d'écrire des histoires pour décrypter l'idéologie sous-jacente des publicités ou des séries-télé. Les gens savent bien ce que ça raconte, ils savent que ça leur dit d'autres choses sur l'économie, le sexe et le sens de la vie... ils ne sont pas idiots." Voilà le problème : Comment faire face à l'inextricable nécessité de spéculer à propos des intentions des producteurs d'objets culturels alors même que ces intentions sont le fruit d'autres fantasmes au sujet des mécanismes d'interprétation des multiples spectateurs ? Alors oui, sûrement, les réalisateurs de ces publicités ne pensaient d'abord pas à mal et surtout uniquement à vendre un produit. Cela a été fait sans intentions machiavéliques. J'entends ici machiavélique au sens commun du terme (c'est-à-dire au sens *kitschisé* du fameux « la fin justifie les moyens » faisant de la pensée de « Le prince » l'interprétation d'une stratégie politique de conservation du pouvoir par la manipulation des mécanismes de la "comédie sociale") : je fais en sachant que vous savez que je sais que vous voulez que je fasse ce qu'il est convenu que vous vouliez et ce en vous l'expliquant. Donc, sans intentions machiavéliques, ces réalisateurs ont fait avec les archétypes de la société des années 80. Et puis la marque en a fait son esprit que les réalisateurs suivant ont repris en utilisant le même scénario pensant sûrement que cela faciliterait la reconnaissance de la marque par le téléspectateur. Rien de sous-jacent, aucun complot idéologique, non, les réalisateurs n'ont sûrement fait qu'accommoder leurs scénarios aux mœurs de l'époque pour justement ne pas alerter l'esprit des téléspectateurs sur ces détails socio-économiques ; ils n'ont

sûrement fait cela qu'en pensant que les téléspectateurs penseraient qu'ils ont fait cela en pensant qu'eux-mêmes pensaient l'image de la société telle que cela.

Cette interprétation d'interprétation me rappelle alors une expression qui saura sans aucun doute qualifier, au hasard, ce texte : masturbation intellectuelle. C'est de la masturbation intellectuelle, comme lorsque plus tôt dans ce texte j'interrogeais le choix du nom Molotow par une "marque de marqueurs à tags"¹. Alors outrancier, je recommence, et je pense alors au Shadok strasbourgeois. « Shadok fabrique du numérique » est la réaffectation d'un ancien bâtiment industriel nommé Môle Seegmuller – puisque la culture réaffecte – en lieu « dédié aux cultures numériques à Strasbourg » d'après sa page Wikipédia. La deuxième phrase de cet article précise « le nom du lieu est inspiré par la série télévisée “Les Shadoks” ». Le site internet de cette fabrique du numérique, que l'on ne peut qu'imaginer primordial pour des individus se revendiquant des "nouvelles technologies", ne dit rien quant au lien culturel avec la série animée pourtant, aucun doute, c'est bien comme cela que les érudits du genre auront compris la référence. Essayons de se l'expliquer. « Les Shadoks » est une série animée et, dans ce monde numérique, l'on aime à créer des animations, cela est benêt, très bien. De plus, grâce au mot de Claude Piéplu, les shadoks, c'est rigolo : ils font ou plutôt ils fabriquent et actionnent des machines rigolotes et insensées. Voilà à quoi veulent s'identifier ces créateurs de nouveaux médias, ces inventeurs loufoques et sympathiques. Encore une réponse caricaturale à sa caricature : l'on dit de moi que je suis une petite bête curieuse, rigolote, qui fabrique de petites animations inutiles, non-rentables, de vraies usines à gaz économiques, alors, comme un réactionnaire de Droite, revendiquant la réaction, je le revendique. J'écris "je" mais bien sûr, je n'ai rien à voir avec cela, j'essaye de comprendre le mécanisme. Le site internet du Shadok explique que « Strasbourg possède une énergie créative exceptionnelle, le Shadok contribue à faire fructifier cette richesse [...]. Par son positionnement sur les usages numériques, le Shadok se situe à un point de croisement, à la jonction de plusieurs enjeux et domaines d'activités : culture, développement économique, aménagement urbain, démocratie locale, rayonnement et action internationale. » La série de Jacques Rouxel propose quelque chose de benêt, vous allez voir. Les shadoks, personnages informes mais anthropomorphiques – puisque, évidemment, cette dystopie parle des sociétés humaines ; même lorsqu'on travaille dans le numérique, on le comprend –, sont des béotiens, tout simplement, des sortes d'oiseux stupides ne possédant que quatre mots monosyllabiques de vocabulaire : « ga », « bu », « zo » et « me ». Grossiers et idiots, évidemment, ces mots constituent également leurs chiffres, ceux leur permettant de compter, puisque les shadok comptent, ils sont dans le numérique, ils accumulent. La voix de Piéplu nous raconte que les shadoks sont méchants et idiots. Ils sont connus pour fabriquer des machines qui coûtent souvent la vie à nombre d'entre eux, dont la

1 Dans le chapitre « Les Amateurs d'art. Qui bene amat bene castigat. ».

finalité est toujours absurde et que l'on actionne en pompant ; comme toujours « les shadoks pompaient, pompaient, ils pompaient ». Il est vraiment simple à comprendre – cela est enfantin –, que les shadoks sont des personnages conceptuels visant à dénigrer les pratiques sociétales actuelles observées par ses créateurs. Être un shadok est une insulte, c'est une mauvaise chose, sinon à penser que d'être idiot et pris dans une logique absurde de capitalisation matérielle est une bonne chose. Seulement, ces mauvaises personnes, ces beaufs sont moqués. Dans le monde des shadoks, il existe une autre espèce : les gibis, personnages également informes mais coiffés d'un chapeau melon. Les gibis sont des intellos, ils réfléchissent, font des équations, des mots-croisés, ils arrivent à communiquer entre eux et, bien sûr, ils se moquent des inventions des shadoks. Voilà la décomplexion séduisante pour le mauvais goût que représentent les shadoks. Ils sont décomplexés car simples, idiots, et décomplexés car ils l'assument, ils le revendiquent. Plus on les moque, plus ils en font : on moque les geeks de fablabs avec leurs imprimantes 3D et leur rêve d'automation absurde, qu'à cela ne tienne, ils veulent mettre leurs automates absurdes au service de qui le voudra bien, à savoir du capitalisme sauvage rêvé à l'échelle locale, et la fabrique numérique strasbourgeoise s'appelle Shadok et se veut vitrine d'une créativité rentable et économique. C'en est à devenir shadok ; presque une bonne raison de se frapper un marteau sur la tête. J'aurais pu vous parler encore de bien d'autres exemples de choix de noms stupéfiants pour moi ; le nom du collectif du port, un collectif de citoyens "rôleurs" de la ville de Talange qui prêtent également le flanc à l'expression française faisant des rôleurs des têtes de cochons et permettant facilement de renommer leur collectif par un "du porc" ; l'idée que, depuis 50 ans, le festival d'Avignon hors programmation officielle publique se nomme officiellement le OFF, à croire que l'on peut revendiquer d'être un festival éteint ; ou encore l'intelligent choix de nom donné à l'émission TV de débats politiques « Mots-croisés ». Étant sans doute le fruit d'une observation des débats qui – en tant que dialogues – croisent les mots, les concepteurs semblent avoir oublié (ou bien assument) le fait que les mots-croisés sont un jeu de fin de journal ou magazine faits de trucs et astuces, et culturellement liés au passe-temps et à la retraite... est-ce à dire que la politique ne fonctionne que par réflexes et n'intéresse que les "vieux" ? Je me le demande... Le manque d'intentions, le laisser aller est une pratique de bétotien. Toujours dans le sud-ouest français, toujours avec un accent, à Biarritz, l'équipe de rugby s'appelle le « Biarritz Olympique » et est souvent abrégé en son acronyme : le BO. C'est maintenant attendu, vous l'aurez compris, les commentateurs de ce sport nomment les joueurs du BO : les "BOtiens"... Mais bien sûr, s'interroger là-dessus n'est pour la Béotie – royaume de ce que j'appelle le mauvais goût pour moi – que masturbation intellectuelle. Masturbation intellectuelle car depuis cet antipode, l'on jugera réciproquement mon acte comme de mauvais goût. L'intérêt premier d'écrire à ce sujet se comprend aisément lorsque l'on sait que si ce texte est mis en

ligne sur le web, cela pourra peut-être l'aider à exister un tout petit peu puisque son contenu abritera le mot sexe, que quelque part il y a déjà le mot pornographique, et qu'ici j'ajoute sans raison pizza et vodka. "C'est rien que de la masturbation intellectuelle", voilà un reproche qui, sous ses airs un peu ringards, semble malgré tout subsister et qui me semble même gagner en notoriété voire en légitimité. À cette époque où les rédacteurs de discours politiques, les plumes, autrement dit les idéologues, font dire aux hommes politiques qu'ils ne sont "pas dans l'idéologie", "pas dans le militantisme", "pas dans la lutte partisane", ou je ne sais quelle autre ineptie totalement incompatible avec n'importe quelle construction politique, à cette époque où j'entends sans cesse parler d'un système insensé, amoral et qu'il faudrait donc moraliser au sens non pas de changer sa morale (puisque prétendument absente), mais de lui en donner une, comme pour se défausser, "c'est de la faute de personne, vous pouvez pas juger, y'avait pas de morale", à cette époque donc, où chaque scandale financier, footballistique ou humoristique, j'entends les chroniqueurs médiatiques annoncer encore et encore la fin de l'époque, à cette époque, oui, l'idée que le travail de ceux que l'on insultera d'"intello" (au moyen d'une apocope, comme pour les réduire) soit de la masturbation fait son chemin. Les arts, et l'art dit contemporain en particulier, la philosophie, la linguistique, etc., ça ne sert à rien car ce n'est pas rentable et la non-rentabilité vaut l'infécondité dans cette ère (aire, air) de l'anti-intellectualisme. Combien de fois doit-on entendre nos dirigeants politiques et leurs opposants institués se défendre de partager les avis des intello', hors de la réalité des vrais gens ? Alors je m'interroge, et j'utilise à dessein un synonyme inutile : pourquoi qualifier si naturellement une activité que l'on dénigre d'onanisme ? Y aurait-il derrière cela l'idée que l'auto-érotisme soit une activité condamnable ? Est-ce par puritanisme religieux que l'on met à l'index, du même coup, les intello' et la masturbation, les branleurs et la branlette ? Étrange. Ou alors (ce qui finalement ne change "pas grand-chose"), c'est par mépris platonicien car les masturbations intellectuelles conduisent souvent à des débats qualifiés de stériles. Et Platon, le maïeuticien, lui, accouche ses Idées. Chrétien ou platonicien...

Coincé entre le 1^{er} et le 2nd degré, sans jamais être vraiment à distance, le 1^o1/2 est franc. Cela fonctionne linguistiquement d'autant mieux en France où, franchement, le Français a les-tics du fan, il est épicurien dans son coin, ce qui fait de lui l'ingénieur du capitalisme compassionnel dans une société aux postures oxymoroniques. « Franchement », « au jour d'aujourd'hui », qui se dit capitaliste (hors état d'ébriété) ? Chacun aspire au capitalisme compassionnel, au commerce équitable. Il semble même qu'au bout de quelques mois, quel que soit le gouvernement en place, la majorité des Français semble ne pas avoir voté pour lui car, aux yeux de "tous", ils sont "tous pourris" : c'est la société lucide fondée sur un système coopératif d'oppression morale ; personne ne semble satisfait mais tout le monde s'en contente, au 1^o1/2. Du coup, non plus "tant pis" mais "tant pire".

L'abominable veste canadienne n'a plus d'excuses, à l'instar de l'incapacité à utiliser deux règles éthiques à la fois, car malheureusement personne n'est béotien par nature. Alors sans franchise, si au jour d'aujourd'hui tout coule sous le sens et que chacun peut assumer et revendiquer l'idiotie pour se déresponsabiliser, comment ne pas décider de définir et de juger le mauvais goût ? Celui qui, lorsque la TV nous exhorte avec un « Prenez le pouvoir ! », le fait pour promouvoir une box permettant de gérer simultanément la TV, la chaîne Hi-Fi, internet, le téléphone, etc. Alors si *carpe diem*, chercher à comprendre cette injonction et la disqualifier ou non selon son interprétation singulière devient un bon baromètre du goût.

L'enseigne de restauration rapide Quick, nous dit très vite : « Nous, nous, nous, c'est le goût. » Une enseigne concurrente, McDonald's nous dit son goût, son goût pour l'authenticité de son public-*clientèle* par le biais de son slogan-invitation : « Venez comme vous êtes. » Voilà le *fast* goût dont je vous parle et que partage également la campagne publicitaire de recrutement de l'armée de terre française voulant se rendre séduisante avec cet autre slogan : « Devenez vous-même. » Le mauvais goût est pour moi permissif, il autorise chacun à la position statique entre deux chaises, ni directement au 1^{er} degré – puisque cela ne peut pas exister – mais pas non plus dans le mouvement qu'offre le 2nd degré. En cela, le mauvais goût répond à une fonction que j'ai nommée culinaire, celle de mon 8^{ème} art, à savoir celle du contentement de la déclaration du goût. Venez comme vous êtes signifierait dès lors : venez avec votre goût, vos constructions, sans les réfléchir, sans les mettre en doute, ou autrement dit, ce que nous allons vous proposer est fait pour ne pas vous déranger et ne pas provoquer la nécessité de connaître par la verbalisation vos propres goûts. Devenir soi-même serait alors arrêter de se complexer, de se demander si l'on fait bien de penser de telle ou telle manière, telle ou telle chose, pour enfin devenir soi-même, à savoir assumer jusqu'à ses incohérences. En cela devenir soi-même équivaut le plus souvent à répondre au mythe bourdieusien bien confortable qui veut que ce soit la société qui ait choisi pour nous et qu'il n'y a pas à lutter, pas à résister ou autrement dit pas à créer ; franchement, il suffit d'être franc. La question culinaire me permet d'évoquer au moins en clin d'œil le personnage souffrant créé par Thomas Bernhard dans son roman « Les mange-pas-cher », personnage nommé Koller qui décidera de reprendre son projet physiognomonique après avoir rencontré à la cantine populaire quatre énergièmes. C'est la façon dont mangent les gens, leurs manières d'être en public, mise en relation avec leurs intentions, qui fait l'étude de la physiognomonie sociale. Avec un vocabulaire différent ne cherchant pas à dénaturer mais au contraire à retrouver l'essence de chacun, la physiognomonie de Koller s'attaque également aux déterminismes sociaux et aux institutions autoritaires. Les goûts sont socialement construits, voilà ce que je défends. C'est l'interaction entre l'individu singulier, d'autres individus et des groupes constitués qui permet de raffiner son goût, mais évidemment, il n'est pas question ici de

pouvoir retrouver quelque chose d'essentiel que la société aurait pervertie. Je déclare plutôt que, face aux déterminismes existentialistes, face à la contrainte du choix, il nous faut comprendre et sans doute déclarer, lorsque l'on pratique l'expression gustative qu'est l'art, l'élaboration de son goût.

Cette thèse a été titrée ironiquement « Feux d'artifices de Bons Sentiments ». L'ironie c'est l'ignorance feinte, et ce serait donc ici feindre le fait de ne pas envisager qu'une déclaration de jugement du goût, et donc de jugement du mauvais goût, tient lieu de festival OFF – littéralement, éteint – là où les artificiers de la précaution intellectuelle bien-pensante actuelle agissent. Tout en même temps, déclarer la mollesse d'une caricature indéfinie que serait la pensée actuelle des intellectuels et dire "non je peux déclarer que j'aime ça ou que je n'aime pas ça" est finalement aujourd'hui le spectacle d'artifices des sentiments humanistes et qui, tout doucement, occupent la place en haut de l'affiche plutôt qu'en *guest star*. Alors voilà, ce que ce chapitre a la prétention d'exposer, ce qui en dehors de tout centrisme se croit raffiné différemment. Mon goût partage le principe dit de l'art de la capacité. Celui-ci déclare, avec les sociologues de Gauche précédemment rencontrés, l'égalité des intelligences. À cela je réponds que je fais le pari de l'égalité des potentiels, de l'égalité de la puissance des intelligences, mais que, même à puissance égale déployée, je peux distinguer et discriminer les opinions différentes. Je peux donc distinguer différents raffinements, différentes complexités de constructions intellectuelles et estimer qu'à plus grande complexité, l'expression est plus à mon goût, et je peux en même temps déclarer qu'à densité de complexité importante, mais difficilement chiffrable (et donc numériquement distinguable), je peux juger moralement la valeur de chacune d'entre elles, et préférer l'une ou l'autre. J'ai entendu un jour, durant une soutenance de thèse, l'un des membres du jury prévenir le doctorant en lui disant "attention, là, vous êtes trop dans le jugement de valeur". Je n'ai fait que cela et l'ai manifesté ainsi de manière insistante dans ce chapitre, car, bien qu'étayés et donc construits, mes arguments et donc ma thèse ne sont que choix, jugements de valeurs et hiérarchisations de qualités me permettant de construire mes critères. Ces critères me permettent la critique, et en cela, toute critique n'est jamais que jugement de valeur. Je dis donc que la bêtise existe, que le mauvais goût existe, mais qu'ils sont relatifs à la construction du goût de son émetteur. Conséquemment, déclarer que quelque chose est de mauvais goût a à voir avec la beauté, le jugement de celle-ci au sens philosophique assez commun de fusion entre beauté et vérité. En déclarant maintes fois que de vérités essentielles, il ne peut être, dans ce paradigme choisi, je peux réutiliser beauté et vérité, et donc bon goût pour tout ce qui me semble être étayé et étayer une idéologie que je partage. Le jugement de goût est nécessairement un jugement éthique, je peux dès lors déclarer l'immoralité, non pas ontologique, mais construite, et donc à mettre en débat pour potentiellement transformer de manière diacritique l'immoralité donc de la bêtise. Comprenez que, en phase avec les

fondements des bons sentiments humanistes, j'affirme que chaque intelligence est particulière et qu'il n'y a aucune vérité naturelle dans leur classement. Je déclare que chaque intelligence est, comme son étymologie l'indique, la mise en lien des choses. Sauf que toute installation combinant différents objets ne signifie pas la même chose et, par analogie, toute mise en lien ne s'équivaut pas. Je peux donc bien opérer un classement, juger idéologiquement les intelligences. Si le goût répond à une intelligence, il n'est pas question de le confondre avec une quantité de savoir ou avec la nature des connaissances considérées comme telles. L'intelligence est bien la mise en lien elle-même, la construction culturelle au sens de la manière de construire. J'évoquais plus tôt dans le texte, à propos des bonnets rouges, la différence entre un fil et une corde pour tisser son intelligence, et c'est bien de cela dont il s'agit. Juger moralement le goût, c'est juger l'étagage, la façon de faire tenir les choses ensemble, l'échafaudage, la charpente, la structure ou encore la forme de la pensée – et choisir l'un ou l'autre des termes est bien différent, ce sont des intelligences différentes. Ce que je juge, moi, comme étant de mauvais goût est, par exemple (médiatique), contenu dans la ponctuation des jugements de valeurs émis par le présentateur de l'émission « On n'est pas couché », Laurent Ruquier : « Non mais franchement ! ». Sans plus d'argumentation, il pourra, dans une même session de critiques culinaires amuse-bouches débutant son émission et nommée « Flop ten », déplorer franchement que les hommes politiques oublient que c'est le peuple qui est souverain en démocratie et trouver franchement ridicule l'idée de réaliser un micro-trottoir interrogeant des citoyens de cette démocratie à propos de questions géopolitiques, qui, d'après lui, les dépassent de beaucoup. De déclarer sa franchise en fin d'énoncé le dédouane du pourquoi de son jugement de valeur. Je juge de mauvais goût ce qui, intelligemment, est polyvalent. D'ailleurs, je pourrais dire que les énoncés avec lesquels je suis idéologiquement en désaccord mais qui affirment leur non-polyvalence ne trouvent pas chez moi la même résonance dans ce qualificatif de mauvais goût. Puisque l'inextricable jugement de valeur accompagnant pour mon esprit toute critique, tout jugement, est un énoncé me semblant trop simple, presque évident, mais en sachant qu'il n'en est rien, j'oserais une illustration digne d'un poncif. Pour bien commencer, je dirais que "on en a tous fait l'expérience", cette expérience au cours de laquelle l'on trouve belle une personne tant que la rencontre garde son caractère superficiel, pour finalement se rendre compte que notre jugement de goût, semblant strictement formel au sens de plastique, se transforme lorsque l'on apprend à comprendre cet individu, et la belle personne pourra devenir repoussante. Face à une œuvre d'art par exemple, il en va de même. Reconnaître d'un coup d'œil, de prime abord, une personne ou une production culturelle est bien de l'ordre de la reconnaissance. Cela n'a rien à voir avec de la réminiscence – nous n'avons pas déjà fait cette rencontre dans une autre vie – mais avec de l'habitude. De manière pré-consciente pour ainsi dire, à savoir sans verbaliser, même pour soi, cette habitude, l'on rapproche les traits visibles de

la chose de ceux d'autres objets déjà rencontrés. Vient seulement ensuite le travail d'interprétation, le travail de l'intelligence et de compréhension de cette intelligence qui contredira à coup sûr le préjugé ou le primo jugement par l'enrichissement, quand bien même l'on croira confirmer son goût pour cette chose. L'on juge les valeurs morales de l'esthétique des objets et des sujets, c'est-à-dire le type d'intelligence mettant en relation son fond et sa forme. Pour comprendre une chose, on doit la mettre en intelligence avec d'autres afin d'éviter ce qu'aucun esprit ne peut supporter, à savoir l'insensé. Censer une chose, c'est, avec un "c", la cadrer, la placer dans le cadre de critères capables de la catégoriser et c'est, avec un "s", lui donner un sens, une direction, ou pour le dire dans des termes plus journalistiques, lui donner une orientation politique. Pour donner à comprendre un peu plus la teneur de mon type d'intelligence, de mes jugements de valeurs et donc de ma définition singulière du mauvais goût, une série d'études systématiques car systématiques enrichirait mon propos – ce que je projette de faire à propos des affiches du festival OFF d'Avignon, à propos de l'esthétique sportive et en particulier de celles du ping-pong et de l'escalade, ou encore à propos de l'Eurovision.

Le mauvais goût majoritaire, celui que je vois même comme civilisationnellement dominant actuellement, se situe tout simplement au 1^o1/2. Ce 1^o1/2 constitue une communauté esthétique où règne l'ambiguïté, la polyvalence, animée par la conscience d'être en représentation, sans que cette présentation mise en scène ne soit finalisée. Pour se faire comprendre dans cette société réglée sur ce mode au 1^o1/2, l'on peut donc mettre en jeu, à savoir mettre en scène, une mise en scène non finalisée à des fins particulières mais aussi avec une fin épistémologique d'interrogation de ce goût habituel. C'est sans doute là que se joue le 2nd degré, dans le contre-emploi, le détournement. Et conséquemment, l'agencement des signes habituels de cette société des *backsages*, l'éclairage différent des réflexes de cette lucidité avec et par d'autres signes, mais surtout d'autres mises en intelligence, permettrait, par l'ironie par exemple, de transformer le 2nd degré en deuxième puis en troisième degré, ou autrement dit, pour faire physiognomonie vacharde, s'extirper du devenir Priscilla [Au sein de la communauté esthétique du 1^o1/2, il existe une communauté esthétique des prénoms que leur médiatisation anglo-américaine a contraint socio-physiognomiquement, comme les "chargés" Kevin, Jordan, Cindy, ou encore Priscilla. Dans le contexte culturel actuel, le choix de tels prénoms étant, pour chacun d'entre nous, indépendant des choix de son porteur, s'extirper du 1^o1/2 passerait sans doute par une réappropriation consciente de la charge esthétique spécifique de ceux-ci (même si chaque prénom est culturellement signifiant, notre contexte relatif mais fixe actuel fait que certains permettent de "moins nécessaires" repositionnements ; je me risquerais au moins à déclarer que cela peut changer et que personne n'est à l'abri d'une production culturelle et de son partage pouvant transfigurer son prénom)].

Carte Lagunaire de schématique

La légende raconte qu'il existait un abscons office non officiel de détournisme. Dans l'une des chambres de son réseau de bâtiments, installé sur un territoire nommé Déco-Design, il produisait une carte météorologique. Comme ce type de cartes le veut, elle exposait des valeurs, des valeurs de température ou autrement dit des valeurs de mouvement. Sans le cacher, ou plutôt, en le déclarant manifestement, cette cartographie était subjective, ne donnant pas à lire des valeurs mais fabriquant une carte de jugements de valeurs: Discours pour météo.

Les cartographes jugeaient que les arts avaient soufflé bien plus le froid que le chaud au nez et à la barbe des spectateurs; l'art était devenu une chose cool, trop cool, autrement dit, fraîche. Face à cette dépression de fraîcheur imposée par la masse d'air vulgaire culturelle et ses vents dominants au 1^{er} degré, leur projet utopique était de doubler la température d'interprétation spectatorielle. Le désir du Déco-Design était un peu chaud à comprendre, un peu trop chaud, ce qui explique sans doute que les arts aiment cette logique (explicative) aient détruit cette carte légendaire.

Les chaudes températures augmentant le mouvement, la carte avait pour dessin d'inquiéter le spectateur pour qu'il se transforme en juge-baromètre - à penteur évaluant la pression anthropique de la thermodynamique des arts et leur catégorisation non-entropique puisqu'intentionnellement organisée.

De cette carte il ne reste plus qu'une légende au double sens du terme, dont la star est le spectateur pensé comme un maître, traversant les arts de notre temps, laissant une très vive impression, éclatante mais passagère. Un temps de pluie de météores, c'est cela qui est rêvé.

Voici la légende d'une carte à l'adresse de qui voudra exister temporairement comme un météore pour le Déco-Design.

Complètement à l'ouest, c'est le gauche territoire du Déco-Design maladroit qui ouvre la carte.

L'ensemble de ce territoire n'était que construction artificielle. Seulement, aucun des très nombreux bâtiments n'y était visible au moment de la cartographie puisque, comme très souvent, ce territoire était le lieu d'une exposition.

Faisant exception au voyage strictement inter-artistique de rigueur dans cette Venise, ce territoire s'était construit un port, des routes et des chemins puisque l'intérêt ne se trouvait pour lui qu'ailleurs, de là d'où venaient et où allaient les météores.

D'anciens racontent que c'est bien plus souvent des pieds de nez que l'on trouvait comme motif au large du Déco-Design.

Autour de chaque île, les eaux étaient colorées, allant du bleu froid au rouge chaud, dans des ondées chromatiques nuancées donnant la température de ces espaces, comme le font la météo des plages.

L'exposition au sujet de la monstration installée, au moment de cette cartographie était justement une re-présentation de différentes cartographies des arts et des ares.

Plongés dans ce travail, les déco-designers n'avaient pas hésité à affronter les monstrueux abîmes de la mise en abyme. Cette exposition collective proposait de multiples points de vue et modes de représentation que cette carte lagunaire ne saurait re-présenter ici. C'est pourquoi, pour vous donner une mauvaise idée de la chose, une carte au trésor de faible facture a été dessinée...

...et ce, afin d'affirmer qu'ici, toutes les cartes sont "au trésor" que tout projet de Déco-Design est une recherche finalisée!

La vague ondulation parcourant l'ensemble de cette île se transformait autour de l'île du Déco-Design, en motifs. Ici, pour vous donner à comprendre que tout dessin y était dessiné et que toute forme y était construite par des motifs...

Non loin de l'Art Culinaire, de l'autre côté du Rialto, se trouvait le territoire du Cirque. Libre, fougueux, pres que excessif, c'est au 2nd degré qu'était incessamment chauffé ce lieu. Son architecture était faite d'une myriade de tours dont les piliers étaient autant de points d'accroche permettant de tendre les chapiteaux du grand cirque.

De manière spectaculaire, on s'y moquait de tout et de tous!

Clownesque, on y jouait à la performance physique pour se moquer des danseurs.

Ses quartiers ressemblaient à beaucoup d'autres parties des autres îles, poussés à l'excès et au grotesque par la moquerie au 2nd degré.

Grâce à la contemplation, on s'y ouvrait à d'autres mondes par voies interstellaires et autres trous de ver et astrot...

...poétiques, ces voies lactées se faisaient facilement chemins laitieux...

Point de construction, cela aurait été risible. ... mais la vivacité morbide des ronces d'énergiques "murs"!

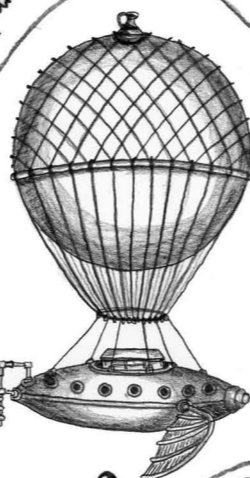
Le Cirque 2nd degré

Sur l'affiche de ce spectacle, un monstre se mirait dans une surface réfléchissante puisque cette exposition avait pour projet de travailler la nécessité de faire beaux...

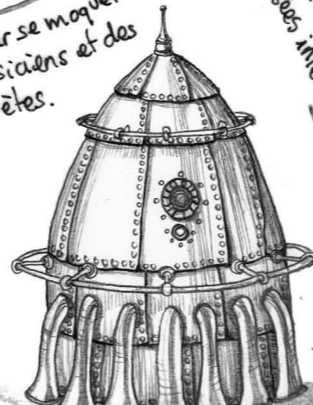
...les monstres montrés au public.

On se déguisait en monstres pour se moquer des monstrueux projets du Déco-Design.

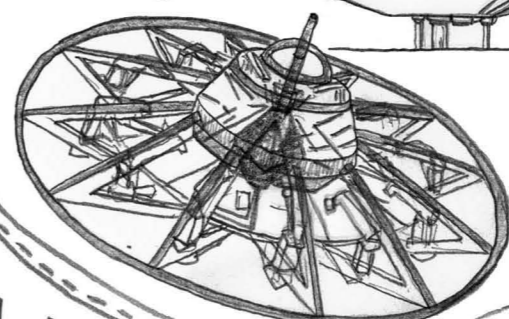
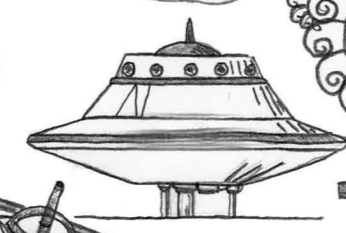
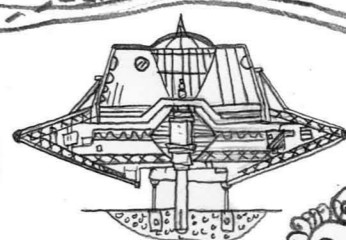
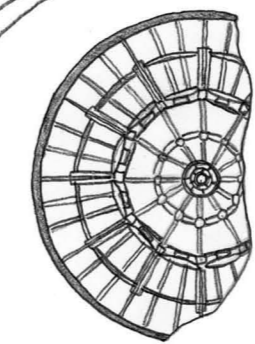
VENETIA FICTIVA



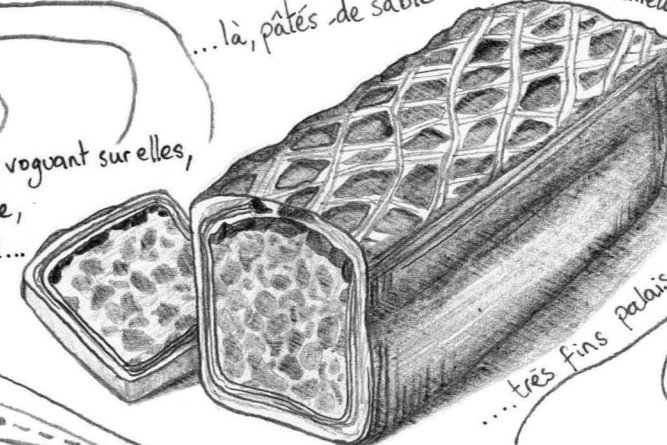
On fabriquait des objets incongrus, des sous-marins, montgolfières ou encore des musiciennes et des poètes.



L'Art Culinaire 1^{er} degré



Ici, les maisons étaient regroupées en pâtés et les murs faits en croûtes... la, pâtés de sable... et ailleurs, partout, palais de sable en croûte, farcis de pâte...



Sur ce territoire, on était gelés, les eaux autour de cette île scintillaient, laissant croire à un ciel étoilé, cosmique.

... maisons en pain d'épices...

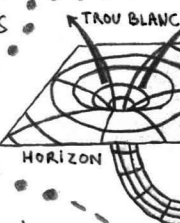
de tout... il en avait pour tous les goûts et les couleurs...

L'Art Culin

La Musique

14159265358919°

La température y était toujours froide car seules les décimales du chiffre intéressaient les extratristes musiciens passionnés et ouverts sur un au-delà tellement lointain que même les météores ne pouvaient les admirer qu'à travers des télescopes.



Sur ce territoire, on était gelés, les eaux autour de cette île scintillaient, laissant croire à un ciel étoilé, cosmique.

Le territoire du Cirque se trouvait dans une position ambiguë puisque pouvant souvent à se faire croire à la projection vers un troisième degré. Conscient du risible de la naturalisation sa géologie était déguisée d'un cornet la transformant en glace.



Le dernier des territoires, celui du Déco-Design était à la fois totalement construit et aux allures de construction. Cette île était une sorte de "plate"-forme en relief que l'on appelait stéréo-forme.

se moquant ainsi des autres sans pour autant oser affirmer finalement son artificialité.



Leur immersion ressemblait à celle d'icebergs, ce qui sous entend que la plus grande partie de leur esthétique n'était pas exposée mais tacite, cachée, non manifeste.

La Poésie le degré 0



Le territoire s'était coupé du monde bien que quel ques gradés respectaient certains dogmes et se sentaient obligés d'être là.

Les petites îles composant cet archipel étaient comme autant de papillons campés de vanté.

C'est l'authenticité de l'absence de distance que l'on croit souvent à tort d'après les poètes être l'appareillage du 1^{er} degré qui faisait l'originalité de cette île: La Vérité est dans la chose elle-même, au degré 0.

La vie et la mort s'y entremêlaient dans une lucidité mélancolique.

L'éphéméride y était la règle: les choses passent, les fleurs fanent, les papillons meurent et la Vie, si puissante, ... s'évanouit.



2.3.3.
Discours pour météores :
légende de la carte
thermodynamique anthropique

constellation du blanc bonnet du chien en laisse et aller de la panthère nébuleuse

L'Alchimie

-273,15°C ou 0°K

le 5^{ème} élément était la nuit de ce territoire pan-bonbonique.

au nord de ce territoire, les frontières entre lui et les éléments, avaient tout simplement disparues.

Les froides températures avaient bleuté cette île plate au nord de Venise, à peu près là où l'on trouve Murano...

...les ateliers de souffleurs de verre y étaient simplement remplacés par de réels trous de verre...

permettant des passages vers l'extra musical ou encore l'intra poétique...

Trou de verre, en verre vert... vers...

"NOTRE" UNIVERS TROU BLANC TRES TROUBLANT

Le Zéro absolu

Le ciel était désigné selon l'air du temps : les regroupements intentionnels d'étoiles, le dessin des constellations était tracé à et par la mode actuelle. Il est pauplé de symboles schtroumpfésques.

On s'y émerveillait des mêmes, des semblables donnés comme visibles par le vrai réel révélé cognitif, l'invisible répétition naturelle et élémentaire y était découverte, entre le schéma d'un planisphère, le dessin d'une plante et le volume aplati d'un caillou...

...c'était la terre de l'élémentaire, et même l'élément-terre.

Le ciel était désigné selon l'air du temps : les regroupements intentionnels d'étoiles, le dessin des constellations était tracé à et par la mode actuelle. Il est pauplé de symboles schtroumpfésques.

Le ou l'on trouve l'arsenal vénitien, la Venetia Futura offrait l'habris aux studios du Cinéma.

Le Cinéma

degré 1

Dans la multitude de petits salons-juifs, un nombre incalculable de données était inventorié, et tel point que presque aucune image de ce territoire n'a pu être ici redessinée.

Ce monde de l'île principale avait presque que des frontières ouvertes, mais bien un art de sauvegarder des images des autres. Il est au degré 1. Il n'est pas les autres arts, il était à la distance la plus réduite d'eux.

Le territoire de la Danse se trouvait en fait très au sud, à l'est de Venise. Très allongé, comme un corps en extension, on se trouvait place à ou l'on trouve ext. L'emplacement géographique de l'île du Lido.

La Danse

37,5° voire 100°

Absolument aucune architecture ne s'y trouvait seulement des corps, des muscles, beaucoup de torsions dans et par l'effort... la sueur donnant alors à l'île sa température...

...bouillonnante.

Le territoire de la Danse se trouvait en fait très au sud, à l'est de Venise. Très allongé, comme un corps en extension, on se trouvait place à ou l'on trouve ext. L'emplacement géographique de l'île du Lido.

Comme pour représenter un territoire un peu trop lointain, la carte légendaire dessinait le territoire de la Danse carné d'un cadre noir pour dire son emplacement géographique impropre.

Au 1^{er}, les serclages et les moules des différentes maisons-parts de gâteaux étaient autant exposés que les résultats, à la manière des cuisines ouvertes sur les salles à manger afin de jouer la transparence avec son public. On y jouait à montrer les coulisses comme l'envers d'un décor de western spaghetti.

Toutes les marbrures des colonnes vénitienne étaient faites en charcuteries. On y retrouvait tous les bâtiments touristiques de Venise, et c'est d'un coup de pinceau de eat art trempé dans du Marc de café goûté que la place principale était bariolée.

L'Art Culinaire

Le lion vénitien y était rôti: 1°½

Chaque quartier était comme une part de pizza. Quatre saisons, quatre vents ou encore hawaïenne, le monde, plat comme une pizza, y était accomodé à la sauce de chacun.

Le palais des Doges y était surmonté d'un slow or fast-food-burger-sushi-ménu.

À bien des endroits, cela ressemblait à un village de schtroumpfs où d'appétissants champignons hallucinogènes pullulaient. Les gentils organisateurs y étaient de petits bonshommes bleus coiffés de chaussettes dégoûtés à l'idée de trouver leurs mots.

Le territoire de la Danse se trouvait en fait très au sud, à l'est de Venise. Très allongé, comme un corps en extension, on se trouvait place à ou l'on trouve ext. L'emplacement géographique de l'île du Lido.

Comme pour représenter un territoire un peu trop lointain, la carte légendaire dessinait le territoire de la Danse carné d'un cadre noir pour dire son emplacement géographique impropre.

La Peinture

1^{er} degré

Ici tout était construit selon les règles d'or naturelles de la composition. Le territoire réservé à la Peinture se trouvait à l'est de l'île principale, sur l'emplacement des Giardini Vénitiens.

Pour les mêmes raisons que la Poésie revendique le degré 0, mais avec la sûre conscience que l'authenticité Nature doit être arrangée par l'œil et la main du peintre pour être vraiment harmonieuse, sur la peinture souffle la douce brise du 1^{er} degré.

Le territoire de la Danse se trouvait en fait très au sud, à l'est de Venise. Très allongé, comme un corps en extension, on se trouvait place à ou l'on trouve ext. L'emplacement géographique de l'île du Lido.

Comme pour représenter un territoire un peu trop lointain, la carte légendaire dessinait le territoire de la Danse carné d'un cadre noir pour dire son emplacement géographique impropre.

Hakuna Matata : une faute de goût au goût du jour que l'on cueille à tout âge.

En mai 2015, dans l'atelier du collectif artistique auquel j'appartiens, Gariste Gatené, dans mon atelier [ainsi, vous comprenez que cette conclusion est, entre autres, l'occasion d'annoncer le troisième et dernier niveau de la Critique où il sera question principalement de ma pratique, de mes projets, ou autrement dit, de propositions singulières de politiques culturelles et artistiques qui, malgré le vocabulaire ici choisi, ne seront en rien des possessions privatives], à l'occasion de ce que l'on appelle des ateliers ouverts, nous exposons notre travail, échantillonné certes, mais dans ses différentes dimensions, à savoir un agencement d'objets dans un espace, mis en relation les uns avec les autres et avec des signes graphiques formant des suites de mots ordonnés en discours, le tout tissant la trame textuelle de notre travail de sculptures installées. Avec moins de précisions, disons qu'en plus de ce que le spectateur aura pour habitude d'identifier comme des productions plastiques, étaient exposés des "textes" se trouvant être ce que l'on pourrait appeler des déclarations d'intentions. Comme à l'habitude dans ce genre d'événements, ce ne sont presque que des compliments que nous avons entendus, mais même s'ils sont nombreux, il faut bien se rappeler que de nombreux spectateurs passant restent muets, comme autant de potentiels rejets gustatifs contenus par politesse. Rarement, mais cela arrive, un spectateur exprime son dégoût. L'un d'entre eux justement, avant de quitter l'atelier, nous confia – sans arrêter sa déambulation vers la sortie afin de nous faire part de son jugement sans désirer en dialoguer – que le travail était intéressant mais que [désignant du doigt les deux affiches typographiées énonçant deux histoires narrant celle de Gariste Gatené] il espérait que "les déclarations d'intentions n'étaient qu'une erreur de jeunesse". Autre erreur de jeunesse sans doute, je n'ai su réagir qu'après sa disparition. Cette personne étant manifestement plus âgée que moi, je ne savais comment esquiver la sanction juvénile et ai alors pensé, dans une confrontation générationnelle des plus statiques, que ce genre de déclarations anti-déclarations, de discours anti-discours, devait être une erreur de vieillesse, un laisser aller, un abandon. La réaction mise à part, entre vieux soit dit, je crois pourtant effectivement, à bien y réfléchir, que déclarer ses intentions a à voir avec une projection dans le temps, avec la réalisation de l'avenir, ou autrement dit, une forme de maturation, voire de vieillesse. Donner une forme choisie à ce que la réduction métonymique culturelle habituelle inflige aux œuvres – où les spectateurs vont boire un verre avant de se faire une toile ou un musée – autant qu'à ce qui se trouverait être alors l'autour de l'œuvre, le para- ou l'hypertexte, travailler l'étoffe habillant toutes les parcelles travaillées pour constituer un costume en plusieurs pièces, une œuvre faite de propositions réalisées, de leur interprétation, de leur dialogue correctif avec

d'autres, etc., tout cela semble être une condition pour transformer le 2nd degré en deuxième, et peut-être alors éviter la digestion du 1^o1/2, angle d'attaque de la *kitschisation* dominante actuelle. La digestion culinaire du 1^o1/2, qu'il faudrait nommer, pour être sur le mode de la *kitschisation* actuelle "gargantuesque", est tout de même capable d'évoquer d'un même coup Schopenhauer et Nietzsche, sans rien dire de plus au sujet de leurs œuvres que de rappeler leur légendaire régime nutritionnel végétarien afin d'en faire littéralement des co-pains, partageant du même coup, et le croûton, et l'idéologie (croit-on) du critique chronique médiatique Aymeric Caron¹. Déclarer ses intentions n'a donc, je crois, rien à voir avec de la jeunesse, mais bien plutôt avec de la postérité, et cette postérité est bien en deux temps, dans un double sens.

Tout producteur culturel est héritier, il est littéralement la postérité, l'avenir manipulant un corpus d'œuvres culturelles que des politiques culturelles, sociales et individuelles auront façonnées. Après la conscience de cette acculturation, sa propre production est bien une réponse à un "Que faire de cette culture ?", autant qu'à un "Comment projeter son inscription poursuivie dans l'histoire, avec quels processus ?". Faire œuvre culturelle nécessite dès lors de se demander ce que nous re-gardons de l'héritage culturel et ce que nous cherchons, de manière primordiale ou même essentielle (au sens distillatoire du terme), à laisser à notre tour en héritage ? Si vous êtes arrivés jusque-là dans ce texte, dans cet assommoir de déclarations d'intentions, passant d'anecdote en anecdote, il est probable que je vous ai parfois saoulés de mots. Vous comprenez alors que pour distiller quelque chose, j'use d'un alambique et qu'alors, bien plus que pour d'autres formes plus linéaires, il me faut souvent longuement prendre position pour éviter les confusions que mes propres vaporisations textuelles sauraient engendrer. Déclarer ses intentions ou interpréter son propre travail et faire l'exposition de cette critique n'est pas une impulsion naïve vers l'autonomie de la *technè* face au *logos*, mais bien plutôt une histoire d'héritage ou de lègue : c'est préparer son testament, à savoir témoigner de ce que, depuis la production, l'œuvre avait pour finalité, et en plus de cette projection singulière, c'est affirmer son positionnement vis-à-vis de quelques autres œuvres culturelles passées ou contemporaines, subjectivement jugées comme primordiales – que leur appréciation soit positive ou négative. Ce lègue que l'on projette – et même bien plutôt que l'on désire fébrilement afin principalement, pour ma part, de déguster la digestion au 1^o1/2 – est donc aussi affaire de collègues partageant littéralement le même lègue. Entre vieux soit dit toujours, rien n'empêchera certains collègues d'opérer en cuisine toutes les réductions qu'ils voudront bien. Mais quitte à passer à la casserole, l'on peut et doit, je crois, travailler dans une complexité contrant toute lecture instantanée, monolithique, et construire une œuvre à-varier [en évitant le sens alimentaire d'avarié signifiant

1 Le journaliste et ancien chroniqueur de l'émission TV « On n'est pas couché » (France 2) est notamment connu pour son militantisme végétarien. Il publie sur ce sujet le livre « No steak » en 2013.

putréfié, gâté] qui, sans variance, sans polyvalence, sera au moins difficile à fermer d'un couvercle.

Cela ne s'invente pas, sans "s" (ou, en termes culinaires, sans crochet de boucher), sans manifestation révolutionnaire mais non sans naïveté et incohérence, à la manière de son quasi homonyme philo-économiste germano-londonien et ami de Marx, « dans un texte aussi drôle que décapant, dans la lignée de sa fameuse *Dispute*, Pascal Engel est revenu récemment sur les grandes tendances qui marquent à son sens la tradition philosophique française »¹. Pascal Engel invoque *kitschement* le kitsch à la manière de l'intelligence actuelle pensant être de bon goût de réduire le terme à cette critique logotypale où l'esthétique de Jeff Koons, celle de McDonald's, celle de Disneyland ou celle d'un feu d'artifice insensé équivaldrait à l'équation de Toto : nulle et strictement égale. Je ne reviendrai pas sur cette utilisation kitsch du kitsch, je vous en ai bien trop parlé. Il écrit en invoquant l'autre poncif diabolique qu'est la postmodernité :

« Or le postmodernisme est kitsch au sens où il recycle des doctrines du passé. Mais pas n'importe quelles sortes de doctrines. Avant tout des doctrines critiques et hypercritiques. Le postmodernisme recycle des thèses nietzschéennes, heideggeriennes, adorniennes, kantiennes et schopenhauriennes, par toutes sortes de démarcages : Deleuze est un Nietzsche sans les moustaches, Lyotard un Freud sans barbe, Derrida un Heidegger sans culottes de peau, Foucault un Adorno sans dialectique négative, Baudrillard un Henri Lefebvre sans le communisme, Michel Serres un Leibniz sans la perruque, Bruno Latour un Michel Serres sans l'accent d'Agen, Badiou un Lacan sans cigare, etc. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, en dépit de leur sérieux, nombre de ces auteurs jouent sur le registre de la parodie et sur l'art du détournement ironique. D'ailleurs l'une des grandes doctrines attachées au postmodernisme est que le réel est une construction, voire une pure fiction. C'était la doctrine de la philosophie du *Als Ob* de Hans Vaihinger, qui a des origines chez Bentham et sa théorie des fictions, mais aussi chez Kant : nous n'avons accès qu'aux phénomènes, auxquels nous appliquons notre pensée au travers de catégorèmes variés. Le postmodernisme est bien souvent un fictionnalisme : la raison, la vérité, la loi, etc. sont des fictions. L'imagination au pouvoir ! Le postmodernisme est encore kitsch au sens où il rejoue des doctrines comme le scepticisme, le nihilisme, le relativisme. Ainsi dans son livre sur Foucault, Paul Veyne nous dit-il que ce serait une erreur de dire que Foucault est un relativiste, qui nous dirait que la réalité est relative à nos *épistèmai*, nos schèmes, nos paradigmes kuhniens. Non, nous dit Veyne, il est un sceptique. Quel progrès ! Deleuze recycle Bergson. Derrida nous parle de différence plutôt que de différence ontologique, de déconstruction là où le penseur de Todtnauberg parlait d'*Abbau*. La caractéristique du kitsch, c'est de ne pas se fatiguer : dans l'art, il prend des formes et des objets connus de l'art de masse, et il les transpose, par citation, citation de citation, auto-citation. Certes on ne peut pas dire que les grands maîtres postmodernes comme Deleuze, Derrida ou Foucault ne se soient pas fatigués. Mais chez leurs disciples on a souvent l'impression que tout est affaire de répétition sans grande différence, et que leurs concepts ressemblent à des chiens en

1 Citation extraite du blog-carnet de recherche en « sociologie, histoire, anthropologie et philosophie des sciences et des techniques » nommé Zinsel, se faisant le relais du texte de Pascal Engel « Le réalisme kitsch » dont une large citation est ici lisible.

plastique de Jeff Koons. »

Voilà un exemple de *kitschisation* actuelle au 1^o½, à savoir une *kitschisation* capable, sans rougir, d'invoquer le kitsch et de le regretter, surtout de le regretter en s'appliquant à suivre sa recette ; coincé entre le 1^{er} et le 2nd degré, rien à faire sinon à être incohérent. Que dire du passage sur les démarquages ? Que signifie un Nietzsche sans moustache, sinon à dire (puisqu'à priori, les moustaches de ce dernier n'ont que peu influencé son écriture) que Gilles n'aurait fait que réécrire la même chose que Friedrich en usant du procédé strictement inverse (et donc similaire) du déguisement en retirant le postiche. Pastiche sans postiche, il semble que Pascal Engel fait œuvre ici de ce fameux « détournement ironique » que les scientifiques socio-philosophes sérieux de nos temps modernes regrettent tellement car camouflant, selon eux, de béantes vacuités. Peut-on réellement envisager que Deleuze et Nietzsche, par la manipulation post-historique du premier, auraient écrit la même chose, presque au poil ? Cela est, à la lettre, de l'idiotie de béotien. Je ne poursuivrai donc pas la litanie d'inepties même si je dois avouer que je ne saurais pas prendre position quant à son rapprochement entre Bruno Latour et Michel Serres et je crois que, vu ce qui a été écrit jusque-là et vu ce qui arrive dans le texte, vous comprendrez mon désarroi quant à la confusion d'entre Foucault et Adorno. Ensuite, Pascal Engel, attiré par les origines de son double moderne allemand, fait une post-citation au *Als Ob* sans même prendre la peine de traduire, "comme si" la compréhension du constructivisme analogique allait de soi. Vous l'aurez compris, dans cet article où Pascal Engel déconstruit, selon lui, la pensée de nouveaux réalistes qui seraient les disciples, d'après lui, des penseurs postmodernes cités plus tôt, celui-ci fait effectivement œuvre de nouveau nouveau réalisme ou de *réalisme* tout court puisque, comme un bon vieux sociologue de droite précédemment rencontré, il se réjouit littéralement ironiquement en déclarant « L'imagination au pouvoir ! ». Effectivement, les constructions intellectuelles sont des fictions, sinon à croire que l'on ne raconte pas des histoires lorsque l'on raconte des histoires, sinon à croire que l'on ne pense pas lorsque l'on pense, sinon à croire que l'on ne tisse pas lorsque l'on écrit un texte. Effectivement, Pascal Engel tisse *kitschement* son kitsch et, toujours sans sourciller, est capable de railler – il semblerait que le détournement ironique regretté fasse recette ici, mais nous ne sommes pas à une incohérence près – Paul Veyne lorsque, d'après l'auteur toujours, il écrirait à propos de Foucault qu'il n'est pas relativiste mais sceptique en concluant par un « Quel progrès ! ». Passant à côté encore également de la nuance, Pascal Engel n'est pas capable de comprendre l'importance de la transformation d'un "e" en "a", il n'est pas capable de voir la différence entre l'ontologie et la construction. Oui, c'est un progrès, un progrès que de faire attention aux mots que l'on utilise et, à part à conseiller avec empressement à cette personne de s'intéresser à la différence abyssale entre scepticisme et relativisme, je passerai là-dessus en schtroumpfant. Les sociologues

du carnet de recherche Zilsel se faisant rapporteurs de cet article décrit comme « incisif mais argumenté » relayent que Engel y souligne « les écueils propres à certaines tendances de la philosophie française des six dernières décennies » et entre autres, le « flou référentiel immunisant ». Qu'écrire sinon cette phrase : « Deleuze recycle Bergson. » et de ponctuer par un "merci", au moins autant au sens de la grâce amnistiante me libérant du supplice que du remerciement me rendant quitte d'argumenter plus avant. Dans l'avant-dernière phrase citée ci-dessus, Engel (toujours sans crochet de boucher, toujours pas révolutionnaire), fait un petit détour révérencieux indiquant en substance "la postmodernité, c'est de la merde, Deleuze, Derrida et Foucault en sont les anneaux géniteurs, mais pourtant, il me faut avouer qu'ils ont quand même bossé...". Sûr de lui, il poursuit alors par une « impression », l'impression qu'après avoir dit "qu'il y en a certains qui sont quand même bien, il y en a un qui est vraiment très très méchant mais je préfère pas dire qui c'est" et qu'il agit, par pastiche-clin d'œil, comme Engel citant l'air de rien un livre de Deleuze, « Différence et répétition ». Flou référentiel immunisant toujours, Engel condamne le mauvais goût kitsch de ces penseurs sans rigueur – qui ne se fatiguent pas – en comparant leurs concepts à « des chiens en plastique de Jeff Koons ». Au su de la propension d'Engel à faire des références clin d'œil à des œuvres majeures, il va sans dire que l'invocation du diable esthétique Jeff Koons passe ici par le chef-d'œuvre du genre « Balloon Dog » qui, malheureusement pour la rigueur d'Engel, n'est pas en plastique mais en métal, et c'est justement en partie grâce à cette transformation matériologique que tient l'emboutissant travail de Koons. Tout le monde ne peut pas être SEB¹, tout le monde ne travaille pas assez pour cela en tout cas, et malheureusement, la casserole dans laquelle Engel essaye de faire réduire le non-*réalisme* – qui, bien qu'il ne le comprendrait pas, est effectivement du réalisme – n'est pas emboutie, n'est pas en trois dimensions, elle n'est qu'une image en papier glacé superficielle. "Comme", comme si (et c'est fort probable), Engel n'avait trouvé intelligent de critiquer Koons que d'après les "fameux on-dit", d'après une observation de magazine sur lequel son regard a glissé, il a vu sur papier glacé la sculpture de Koons, a reconnu l'image des ballons sculptés par les clowns de rue et s'est dit, "il est en plastique"... son analyse est en toc.

Suite à ces différentes analyses catégoriques à propos de l'art et des arts, à ma définition du mauvais goût et de la *kitschisation*, je pourrais me laisser aller à quelques rapprochements aussi laconiques que ceux du philosophe au sujet d'autres de ses collègues en annonçant que la peinture de Joan Miró n'est aujourd'hui plus qu'un script tutoriel pour atelier de loisirs créatifs jeunesse ou initiation d'arts plastiques en maternelles ; que Jennifer Aniston dans les comédies romantiques hollywoodiennes est une sorte de Juliette reterritorisée géo-temporellement et que finalement, à part le contexte historique, je ne vois que peu

1 Société d'Emboutissage de Bourgogne fabriquant, entre autres, des batteries de casseroles que Pascal Engel semble traîner.

de différences entre les textes shakespeariens et les scripts de ces films à l'eau de rose ; que les mugs blancs floqués du mot "café" sont l'accomplissement du travail esthétique de l'art minimal et conceptuel ; que les gravures montées de Max Ernst ne sont pas une citation mais bien une réalisation charnelle lorsqu'elles définissent aujourd'hui un style de tatouages ; ou encore que les graffeurs psychédéliques sont les nouveaux Van Gogh, comme les samples de musique baroque et classique dans le rap sont la continuation de l'œuvre de Mozart, etc., etc. Je ne ferais pas cela et pourtant, alors qu'il m'est impossible de déclarer que Adorno sans la dialectique négative serait encore Adorno, et donc, en plus des mille et autres raisons les rendant différents, Adorno et Foucault ne sont pas confondables, ils ont tous deux suffisamment déclaré leurs intentions. Pourtant confondre le projet artistique de Joan Miró et les prétentions expressives de ateliers de loisirs créatifs pour enfants ne me semble pas *kitschement* outrageant. Si le projet de Shakespeare était de décrire, entre autres, le sentiment amoureux, c'est celui des comédies romantiques également. Il en va de même du rapprochement du projet surréaliste singulier de Max Ernst au moins voisin de celui des artistes tatoueurs pratiquant la gravure sur corps. Et que dire des intentions du projet esthétique de Van Gogh sinon peu de choses comme pour les graffeurs ? Arrêtons-nous là et disons simplement qu'en tant qu'héritier – comme chacun d'entre nous – de ces stars culturelles, je dois dire que de ce co-lègue, j'ai appris qu'il est absolument nécessaire de travailler sa propre *kitschisation*, de travailler sa prise de distance d'avec le reste du monde culturel pour affirmer les fonctions et les pourquoi de sa pratique artistique.

Une marque d'eau minérale portant le nom de Celtic m'exposait sa publicité, un jour, dans les toilettes d'un café. Le texte promotionnel précisait « Idéale pour la préparation des [...] ». Cet Idéal me fit penser, avec sa majuscule à l'Idée platonicienne. À présent que j'ai exposé mon point de vue sur la Critique de la Critique, je veux argumenter l'idée minuscule que tout producteur artistique, tout artiste, doit construire une Critique de la Critique de la Critique afin d'éviter d'être invité au banquet de Platon où l'on sert des eaux Idéales, un banquet prenant des allures de vernissage gargantuesque, kafkaïen et même cornélien, où tout le monde est invité, comme à la fin d'une histoire d'Astérix, mais sans note de bas de page, où aucune précision n'est apportée ; c'est un bal costumé où la moustache est de rigueur (même pour Deleuze) et où l'on confond tout et tout le monde. Avec les productions culturelles et artistiques, comme avec n'importe quelle autre production, je crois avoir essayé d'argumenter et de répéter que si rien n'est singulièrement proposé, cela servira – comme nous l'avons revu avec « No Logo » dans ces dernières pages – de force de confirmation du système déjà en place. À ne pas déclarer ses intentions, l'on peut bien faire ce que l'on veut de vous. Et déclarer l'*artialisation*, c'est bien déclarer que l'œuvre d'art est toujours un exhausteur de goût, c'est-à-dire cette petite épice, ce grain de sel qui pimente pour relever le goût de quelque chose – rien qu'un supplément d'âme –, mais c'est aussi un renfort, une

force de confirmation d'un goût, qui, comme j'ai essayé de vous le démontrer, est construit idéologiquement ; et l'exhausteur alors, en ajoutant beaucoup trop de sel, peut dégoûter, rendre immangeable et même *exhaurire*, à savoir épuiser.

Fictionnaliste comme je suis – selon les mots que Pascal Engel aurait pu me prêter en tant que disciple de je ne sais quoi –, je déclare à nouveau que les producteurs culturels ne peuvent décliner aucune responsabilité car, même quand l'art déclare avoir des volontés de jeu de mimésis, cette nature construite qui fait la vie humaine imite l'art, et non le contraire. L'existentialisme, c'est la mise en jeu consciente de cette représentation non essentielle que le 1^o1/2 voudrait confortablement laisser flottante, voire nier. En 2001, sur la colline de Bellolampo à Palerme, en Sicile, face à une décharge légendairement connue pour être également un lieu de dissimulation corporelle pour des entreprises criminelles nommées Mafia, Maurizio Cattelan installa des lettres blanches formant le mot Hollywood, similaires à celles ornant le paysage californien. La légende de cette œuvre raconte qu'elle fut très mal reçue par les mafiosi en question. Qu'importe la légende, je dirais qu'elle est presque une démonstration du jeu de l'*artialisation* au 2nd degré, en boucle intelligente mais clôturée car non finalisée. Les cinéastes d'origine nationale ou éthique revendiquée comme italienne, exerçant sur le territoire étasunien leurs œuvres durant la seconde moitié du 20^{ème} siècle, ont prétendu témoigner d'un réel faisant des mafieux américano-italiens des anti-héros ambigus au moins un peu glamours. Ces cinéastes ont transformé l'apparence, autrement dit l'existence de ces soi-disant modèles siciliens, et aujourd'hui, en Calabre ou en Sicile par exemple, la mafia rurale qui agissait en brandissant des fusils de chasse à deux coups, ou même des fourches, joue à avoir l'air d'être composée de vrais mafieux, autrement dit de vrais personnages de cinéma hollywoodiens.

Tout cela pour réaffirmer encore et encore qu'il est extrêmement important pour toute production culturelle, pour toute œuvre artistique – philosophie comprise, puisqu'elle n'est qu'une pratique artistique comme les autres – de travailler à la Critique de la Critique de la Critique, c'est-à-dire de tenter de prévenir certaines *kitschisations* et en particulier la réappropriation gustative de mauvais goût qu'est, je crois, le 1^o1/2 culinaire, car la vie, la nature, imite l'art, tout cela n'est qu'affaire de réalités et une réalité dépasse souvent la fiction, car elle n'est jamais qu'une fiction comme les autres. La Critique de la Critique de la Critique, c'est la transformation du 2nd en deuxième degré, c'est aspirer (tel un exhausteur en mécanique) à travailler en laboratoire de collègues, c'est pratiquer l'art de manière universitaire constructive, c'est l'inquiétude, ou autrement dit faire acte d'anti-Hakuna Matata¹ :

« Hakuna Matata,
Mais quelle phrase magnifique.
Hakuna Matata,

1 Expression swahilie signifiant « Il n'y a pas de problème ».

Quel chant fantastique !
Ces mots signifient
Que tu vivras ta vie,
Sans aucun souci,
Philosophie...
Hakuna Matata ! »¹

1 Extraite de la chanson (en version française) « Hakuna Matata » du film d'animation « Le Roi lion » (1994) produit par Walt Disney Pictures.

La Critique de la Critique de la Critique

Les artistes, c'est comme les pandas. Quand vous voulez symboliquement montrer qu'un territoire particulier de votre dominion vous intéresse tout de même alors qu'il est laissé à l'abandon social, rien de tel que d'y envoyer un artiste ou deux afin de recoloniser culturellement l'endroit à moindres frais. Et quoi de mieux pour faire plaisir aux artistes et leur manifester votre intérêt que de leur payer une résidence ? La République Populaire de Chine, depuis ce que la culture occidentale appelle le Moyen-Âge et jusqu'à aujourd'hui, pratique « la diplomatie du panda », c'est-à-dire qu'elle offre, prête, voire loue ce qu'elle appelle son « trésor national », le « chat-ours » ou panda géant, à des pays desquels elle veut marquer son rapprochement. Monnayant de plus en plus fréquemment ce "prix honorifique", l'on pourrait voir le même genre de procédé dans le désir des communes reculées des systèmes métropolitains occidentaux de participer à la vie artistico-culturelle, qu'elles manifestent par leur engagement financier dans les programmes de résidences. Les artistes des "grandes villes" sont envoyés par monts et par vaux, dans les campagnes, comme des présents, tels les pandas de la Chine à d'autres états-clients. Ma légende, cette métaphore pando-artistique (inspirée de celles, nombreuses, entourant le panda géant) raconte que l'*Ailuropoda melanoleuca* – littéralement, patte de chat (*ailuopoda*), noir et blanc (*melanoleuca*) – était jadis un animal naïf et pur, totalement blanc, seulement la Critique, les politiques culturelles, l'ont surexploité, ainsi que tous les chroniqueurs de la Critique de la Critique *kitschisant* l'œuvre de cette espèce jusqu'à ce que près d'un membre sur dix ne disparaisse. Décimés, les sensibles artistes ou pandas – je ne sais plus –, ces gentils nounours blancs, pleurèrent leurs congénères sacrifiés et ce, comme le veut la tradition, en tenant dans leurs mains les cendres des défunts. Ils s'embrassèrent, littéralement, se prirent dans leurs bras, tenant toujours les cendres, s'essuyèrent

leurs larmes mutuellement et essayèrent de se consoler les uns les autres, préservant l'embrassé du bruit passionné émis par les autres sanglots en posant finalement les mains sur ses oreilles. Voilà comment l'animal blanc se retrouva affublé, en mémoire de ses morts, d'yeux "cocardés" de noir, d'oreilles cendrées et de bras sombres.

C'est comme cela que débute la version tragique de la Critique de la Critique de la Critique : une histoire triste, une histoire de mélancolie (d'un *leuca* devenu *melano*, une histoire de noircissement de l'immaculé par « l'humeur noire », ou de pandas, symboles incarnant cette mélancolie, cette humeur). Plein de regrets et de culpabilité, l'UNESCO fit du panda un patrimoine mondial de l'humanité et s'investit énergiquement dans l'acte conservatoire de constitution des « Sanctuaires du grand panda du Sichuan ». L'association emblématique et globale de la lutte caritative et supranationale pour la protection de l'environnement et le fameux développement durable ne s'y est pas trompé et a choisi le panda comme animal logo. Sur les drapeaux de la WWF, du fond mondial pour la nature, est floquée la petite frimousse noire et blanche de l'animal attendrissant auquel aucun cœur ne résiste. Comme le rappellent régulièrement les journaux télévisés en panne de sujet pour les vacances scolaires, la pandamania est un business florissant (sur mugs, gommages, trousse, taille-crayons, peluches, t-shirts, pantoufles ou serre-têtes, le panda, le "vrai", semble bien avoir cet impact esthétique-financier, mais dans mon écrit toujours, il me sert de métaphore pour décrire une version tragique de l'histoire des artistes dans le troisième niveau de la Critique). L'Organisation des Nations-Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture, ou UNESCO d'après l'acronyme anglo-global, a affaire avec la préservation, l'acte conservatoire, et recommande depuis 1980 au sujet de la « condition de l'artiste » à tous ses sociétaires de reconnaître « le rôle essentiel de l'art dans la vie et le développement de la personne et de la société, [les États membres] se doivent en conséquence de protéger, défendre et aider les artistes et leur liberté de création. À cet effet, ils prendront toute mesure utile pour stimuler la création artistique et l'éclosion des talents, notamment par l'adoption de mesures susceptibles d'assurer la liberté de l'artiste, faute de quoi celui-ci ne saurait répondre à sa mission, et de renforcer son statut par la reconnaissance de son droit de jouir du fruit de son travail. Ils s'efforceront par toutes mesures appropriées d'augmenter la participation de l'artiste aux décisions concernant la qualité de la vie. Par tous les moyens dont ils disposent, les États membres devraient démontrer et confirmer que les activités artistiques ont un rôle à jouer dans l'effort de développement global des nations pour constituer une société plus humaine et plus juste et pour parvenir à une vie en commun pacifiée et spirituellement dense. »¹ Je vais continuer ma métaphore mais comprenez bien que la citation précédente n'est en rien humoristique alors même qu'effectivement, cet extrait de la « Recommandation relative à la condition de

1 Extrait de la « Recommandation relative à la condition de l'artiste » adoptée par la Conférence générale (21^{ème} session) à Belgrade, le 27 octobre 1980.

l'artiste » sonne à s'y méprendre comme une déclaration écologiste appelant à la conscientisation de chacun pour la lutte dans la préservation de la nature. Voilà la tragédie de la Critique de la Critique de la Critique conçue dans ce paradigme conservatoire naturalisant humaniste humanitaire caritatif ; dans un feu d'artifice de bons sentiments. Comme un panda, l'artiste doit « jouir du fruit » car il participe à la « qualité de la vie » et comme le panda, il est le symbole de « la vie en commun pacifiée et spirituellement dense ». L'artiste est un animal apaisant, un être produisant la quiétude, un véritable gardien de la paix. Dans un monde moderne au sens de la mode et du mode, réglé normalement sur l'idée qu'il est une nature des choses et que ce naturel est bon pour l'homme, l'on constitue des sanctuaires pour les pandas dans son fameux milieu naturel que l'on essaye de conserver et d'abord de retrouver. L'on conserve comme patrimoine mondial de l'humanité les vieilles pierres dans leur jus et voilà ce que l'on inflige également à l'idée de l'artiste : l'art est naturel, naturellement bon pour l'humanité, alors il faut préserver l'artiste panda en retrouvant son état originel afin de pallier les désastres des deux premières critiques. Seulement, bien sûr, vous l'aurez compris à la lecture de ce texte, je ne saurais croire à quelque essentialité naturelle, ainsi l'UNESCO ou les acteurs de ma métaphore ne le peuvent pas non plus, et dans ce monde moderne, le naturel n'est pas sans conservateur. Mais pour les pandas, les "vrais", cela ne marche pas. Il faut faire acte conservatoire pour maintenir en vie cette espèce, fantasme naturalisant de notre société. Des curateurs zoologues inventent alors des « sexercices » pour stimuler la libido des gros chats-ours fainéants : on muscle ses pattes arrières pour le rendre plus performant durant l'accouplement et, afin qu'il daigne s'accoupler, on le divertit à coup de toboggans, de musique, de jeux, de subterfuges, et même de " pornos ". L'animal panda requiert des soins intensifs et, de ce travail attentionné, découle une multitude d'images que le langage actuel appelle vidéos virales car, quand il éternue on le filme, quand il bouge on le filme, quand il s'accouple on le filme, etc. Les artistes, eux-aussi, attirent les vidéastes, et l'on collecte tout d'eux jusqu'au fantasme découlant de la mauvaise compréhension de l'œuvre de Manzoni laissant penser au conservatoire qu'il est intéressant de collecter de la merde d'artiste. Dans cette vision tragique de la Critique au cube (en boîte ?), dans cette histoire triste d'artiste-panda, tout colle avec la stratégie chinoise, si ce n'est la reproduction.

L'être artiste, lui, est loin d'avoir un problème de sous-population, il paraît même que les artistes pullulent. Par contre, à la manière du panda fainéant, il semblerait que les curateurs soient également nécessaires, car il faut s'occuper des artistes désœuvrés incapables d'organiser leurs propres expositions, ou encore d'écrire eux-mêmes à propos de leurs œuvres. L'UNESCO met en place des sanctuaires, des lieux consacrés, qui, après les différentes définitions religieuses du terme, peuvent être compris dans un sens figuré comme des lieux « d'activités profondément respectées, révérees », idéaux pour ce qu'on appelle un trésor

national. Dans un sens moins "figuré", un sanctuaire est un « lieu où la puissance temporelle de l'État ne s'exerce pas ». L'UNESCO met en place des « conventions », des pactes, contenant des closes afin de sanctuariser, comme le fait le discours politique français revendiqué républicain et laïque lorsqu'il déclare que "l'école doit être sanctuarisée". Sanctuariser signifie donc, comme chez le WWF, comme dans une organisation non gouvernementale, la dépolitisation, la revendication de la prise de distance d'avec des points de vue idéologiques militants au profit de preuves fantasmagoriques. Le politique déclarant l'urgence du retour à la naturalité des politiques culturelles, l'urgence de la mise en place de conservatoires favorisant l'établissement de politiques artistiques, ne peut dès lors qu'exclure ce politique (que s'exclure lui-même) du mécanisme, et fait alors naturellement appel à ce que je nomme une espèce auxiliaire. Dans les réserves du Sichuan, l'on ne trouve pas seulement le grand panda mais une centaine d'autres espèces de mammifères, plus de 300 espèces d'oiseaux, des milliers d'espèces végétales et notamment de nombreuses dites reliques. Dans cette faune à valeur universelle exceptionnelle, l'on trouve notamment un félin appelé panthère nébuleuse. Après avoir écrit en introduction de « La Critique de la Critique » à propos des putois comme métaphore de l'action nébuleuse de certains participants au monde artistique, vous comprendrez aisément pourquoi j'ai attiré cette panthère dans mon piège métaphorique. Métaphoriquement donc, la panthère nébuleuse serait une espèce cousine du panda géant (contrairement à la phylogénie conventionnelle), non plus chat-ours, mais chat-chien. Hybride de ces deux animaux domestiques occidentalement banals, le chat-chien est une sorte d'artiste panda domestique assurant la curation des artistes-pandas sauvages et fainéants. Chats-chiens, nos curateurs assurent la curée, la chasse aux pandas et leur digestion vorace si besoin est. Je dirais qu'au sens actuel qui leur va bien, ces chats-chiens sont cyniques. D'où l'importance pour moi de la Critique de la Critique de la Critique, car j'essayerai de vous y faire lire, après une exposition contre-utopique, mon utopie, mon projet de Déco-Design, à savoir ma proposition de politique artistique où l'histoire triste, où cette histoire de pandas pleurant dans des cendres (cette histoire pathétique de Cendrillon où les artistes-pandas ne sont que des souillons qui, parfois, touchés par une bonne fée, peuvent espérer devenir des princesses, des Jeff Koons... mais cela n'arrive que dans les contes de fées) est remplacé par une histoire drôle, une histoire où l'on rit beaucoup, bruyamment, intentionnellement, cyniquement (mais dans un autre sens).

D'après le magazine de "vulgarisation" scientifique, « Sciences et Avenir » n°793, daté du mois de mars 2013, les ursidés dits pandas sont décrits comme des « champions de l'adaptation ». Fort de cette impulsion métaphorique, je vois dans le Sichuan des artefacts que les tragédiens conservateurs lisent au sens actuellement premier du terme artefact, au sens logisticien naturalisant et *réaliste* d'erreurs, de signes de mesure aberrants : pour le conservatoire, l'artefact est un

effet indésirable, un parasite, un élément défectueux, une altération ou, au mieux, la trace de la perturbation humaine dans la mesure de la nature. Je vois une espèce animale non naturelle dans la réserve des artistes-pandas, un autre type de pandas encore, littéralement artefact, à savoir « fait avec art », construit par la main humaine, en dehors de tout phénomène naturel. Comme une sorte d'autres chats-chiens, ces intrigants troubles-fêtes sont également appelés cyniques mais revendiquent inégalement le sens de ce terme (sans polyvalence mais dans une distance d'avec l'usage actuel du terme). Puisque je ne suis plus à une aberration, à un artefact taxonomique près (ayant appelé chien un félin nébuleux), je dirais que ces autres chiens cyniques stéréotypaux, pris incessamment de fous rires, ont des allures de hyènes (phylogénétiquement féloïde et non canidé). Stéréotypés, ces hyènes sont la *kitschisation* de l'artiste engagé pratiquant l'art politique. La présentation des Sanctuaires du grand panda du Sichuan par l'UNESCO précise, en comparant celui-ci à un bien, que « le bien est l'entière propriété du gouvernement de la République Populaire de Chine ». Voilà ce que cet artiste-panda-artefact, cette hyène, sait prendre en compte, à savoir la situation politique, et ne peut accepter dès lors les pactes avec le moralement condamnable sous prétexte d'archaïcité du territoire dont l'humanité muséoscopique dit ne pas pouvoir se passer voulant dès lors observer sans remarquer les systèmes politiques qui y sont alors à l'œuvre. La hyène, l'artiste engagé, refuse de s'exposer là où le pouvoir temporel n'a pas cours, et, dérangeante, elle dramatise, met en action dans un drame gélotophile, cette fameuse, incroyable, adaptabilité de l'artiste-panda dont elle est un artefact. L'art politique, je le projette dans la Critique de la Critique de la Critique comme constructeur d'un projet de politique artistique mis à l'épreuve dans des Chronobiotrons qui, en contradiction d'avec les habitudes logisticiennes scientifiistes, sont littéralement des lieux-instruments de l'étude de la vie en quatre dimensions, du travail dans l'espace et dans le temps.

« La Curée » sera l'exposition contre-utopique de ce que je vois comme réalisation actuelle dominante de cette Critique au cube répondant dès lors, presque au pied de la lettre, comme une boîte de conserve, à la recommandation de l'UNESCO au sujet de l'artiste. À cela les hyènes et l'art politique proposent une autre réponse, déclarant "merci, mais non merci" à l'UNESCO, voire "merci mon chien". Les bons sentiments de l'UNESCO ont l'air gentil, et au sens barbare où nous avons vu ce terme au chapitre « Catégorique », ce n'est pas gentil du tout. La politique artistique que je veux proposer a des allures réactionnaires dans le processus habituel du genre consistant à se réapproprier l'insulte (et, je l'espère, seulement à ce niveau-là) et déclare que, oui, pour être artiste, ou plutôt pour exister en tant que tel, il suffit de le décider, il suffit de s'auto-nommer. Voilà la difficulté de l'engagement artistique qui, dans le désengagement actuel consistant à se reposer sur l'institutionnalisation – "c'est pas moi mais les autres qui me reconnaîtront en tant qu'artiste si ils le veulent" –, doit affirmer être un art

intéressé, auto-déterminé, ayant le courage de l'autonomie malgré le risque potentiellement gigantesque de l'absence perpétuelle pour l'individu-artiste et son œuvre de toute reconnaissance, voire le risque de disqualification et de déclaration d'interdiction à exister comme tel. Faire la Critique de la Critique de la Critique, c'est pour moi répondre au nivellement *kitschisant* actuel des politiques culturelles en construisant un projet de politique artistique – en transformant ce troisième niveau de la Critique en une Critique au troisième degré –, à savoir une politique ayant conscience de la réduction des détournements de l'action culturelle ou encore que le choix du positionnement entre démocratisation et exigence ne se pose pas. Allant jusqu'à contredire Fleur Pellerin, ministre de la culture, annonçant sûre d'elle, lorsqu'on la questionne à propos de la qualité de certaines œuvres artistiques, invoquant dès lors son jugement de goût : « Vous savez, je suis ne suis pas ministre de Ma culture, mais la ministre de la culture. »¹.

L'introduction de cette troisième partie prend la forme d'un texte pour le moins énigmatique. Le projet est ici littéralement méta-phorique puisque je désire transporter ailleurs la Critique en un lieu utopique que j'aspire à construire de métaphores en métaphores dans ce texte. D'autres relocalisations, d'autres situations, d'autres déterritorialisations vous feront lire cela comme des paraphrases de cette introduction, de longues parenthèses augmentant la panoplie des manières instrumentées pour dire non pas plusieurs fois la même thèse mais une seule fois une thèse que je crois complexe, une multitude à elle seule, à savoir un projet de politique artistique. Dans un mouvement rugbystique que vous comprendrez, je l'espère, plus tard, dans un retour en arrière, peut-être que la relecture de cette introduction vous semblera plus pertinente une fois le chemin arpenté.

1 Répondant alors à Yann Barthès dans l'émission TV « Le Petit Journal » du 8 septembre 2015.

La Curée

Il est tôt. La brume monte du sol. On entend encore le rossignol. Il fait froid en cette matinée de septembre, ce jour d'ouverture de la saison culturelle nouvelle. Rien ne se passe, la vacance habite les bois, ces bois peuplés de pandas que rien ne semble émouvoir au sens même le plus terre à terre du terme : rien n'y bouge. Rien n'est jeté en pâture, la biche la broute simplement parce qu'elle pousse là, tout se passe paisiblement, sans heurt, sans aucune concurrence d'ailleurs puisque rien n'y court, rien n'y a cours. Les pandas, nos artistes-pandas bien sûr, sont en toute quiétude et prêtent à peine attention, d'un vague regard, à la présence des directeurs culturels au loin, vêtus de leur jaquette rouge, pantalon blanc, bottes et bombe vissée sur la tête. Pourtant, une fois à cheval, et donc sans courir et se salir dans cette boue, ils semblent bien se rapprocher accompagnés d'une meute de dizaines de leurs chiens domestiques. Tout semblait se passer pour le mieux dans ce sanctuaire, mais les chevaliers des arts et de la culture se sentaient coupables d'avoir forcé la faune artistique à cette retraite artificielle de conservatoire et de musée. Tout était calme, silencieux, comme dans une médiathèque ou dans une nef, mais les décideurs culturels ont condamné leur Critique et la Critique de la Critique pour redonner du cœur au corps artistique, alors dans un grand fracas, les trompes de chasse orléanaises vrombirent en fanfare pour sonner la curée. À la chasse à courre, les directeurs culturels ne chassent pas, ils contrôlent, ou plutôt suivent et chantent à coups de cor la chasse des chiens domestiques. Cette action, non plus culturelle, mais intentionnellement artistique, se joue à courre, à cor et à cri, à grand bruit des déclarations des chiens curateurs qui n'aboient pas. Ces chiens de chasse crient et ce sont les bêtes traquées que l'on dit aux abois. Quand l'animal poursuivi est acculé, à portée de gueule des chiens domestiques, pour tenir au fait les autres chevaliers, on sonne l'hallali. Effectivement, cela sonne presque comme un "la la la la laire" moqueur faisait la nique à celui qui est pris. La chasse qui a cours dans le milieu artistique est différente de celle à courre me servant de lien métaphorique en cela que, sans cesse, c'est la curée qui est sonnée : toujours les bêtes sont prises, puisqu'elles jouent au même jeu. Dans cette chasse à courre alors, l'on ne traque plus une seule bête à la fois, mais bien plusieurs lièvres, biches, et encore principalement des pandas. Dans la réserve culturelle que les chevaliers ont travaillé à conserver dans un Grand Mix, c'est en termes de richesse et de diversité que l'on peut qualifier sa faune. Alors une fois les chiens lâchés, ces chiens bicolores tachetés semblables aux pandas mais au comportement différent, la curée

chantée haut et fort prend des tournures différentes mais toujours elle est menée de loin par les politiques culturelles en tant qu'une sorte de mise en place de politique artistique où les animaux s'auto-gèrent dans le but de répondre aux recommandations de l'UNESCO. Les curateurs chiens de chasse sont aussi chiens d'aveugle et leur mission est si polyvalente que je ne saurais décrire évidemment s'ils guident les directeurs ou les artistes – peut-être d'ailleurs qu'ils sont deux fois commissionnés. Dans ces bois, les artistes ne sont pas en voie de disparition, mais les définitions de leurs fonctions si. Alors l'espèce protégée par habitude profite des curateurs, de leur nouvelle omniprésence sur le territoire artistique, comme d'une rampe à laquelle on s'accroche dans l'espoir de s'y lancer pour être exposé, monté, diffusé comme l'on fait administrativement appel à un curateur, à un tuteur chargé de prendre soin d'un autre individu majeur déclaré incapable de se gouverner, de diriger ses propres affaires.

Arrêtons une seconde la métaphore et pensons qu'effectivement, actuellement, sous l'influence de l'anglais *curator* et de l'allemand *Kurator*, les sélectionneurs d'artistes organisant des expositions inter-œuvres et inter-disciplinaires le plus souvent, sont de plus en plus nommés des curateurs. Tel le curateur de l'Empire romain, il est un fonctionnaire chargé de gestion. Aujourd'hui, le commissaire d'exposition, celui que l'on a commissionné, à qui l'on a donné la mission de participer à un projet dont il n'est pas le créateur mais dont il assure l'intendance, la reliance, est plus facilement appelé curateur, ce qui n'est pas simplement un synonyme linguistiquement simplifiant et globalisant, mais qui souligne bien l'idée que, dans la préparation d'une exposition, les créateurs, ceux qui auront construit les travaux artistiques, historiques, scientifiques que l'on expose, sont incapables de gérer celle-ci eux-mêmes et doivent être mis sous curatelle. Bien sûr, dans ce jeu de chasse à courre, gentil cache-cache de dupe dans les bois, l'on assume le terme de curateur en affirmant que celui-ci est au service, au seul service des créateurs exposant. À la chasse à courre, la curée est une sorte d'objet offrande, métonymie d'un homonyme moment cérémoniel. La curée, la curée chaude, est la pitance offerte à la meute de chiens après la chasse : les viscères, les abats de la proie. Artiste par procuration, du choix même des artistes ayant signé celle-ci, les curateurs sont des artistes par procuration, au sens psychologique actuel du terme, également et par trop grand appétit des jeux de mots, disons que ces "arrivistes", ces pique-assiettes – qu'à part pour consolider ce champ lexical strictement contextuel je ne voudrais absolument pas attaquer sur ce plan moral mais bien un autre – sont les vrais veneurs (du latin *venator*, « chasseur »), ceux qui viennent d'arriver. Dans un cynisme actuel, en tant que chiens domestiques, c'est à tous les râteliers que l'avidité (que le mot curée désigne également) des curateurs les pousse à se fournir. Ils vont chercher les œuvres que les pandas et leur sixième pouce ont réussi à bricoler, mais aiment particulièrement aussi nourrir leurs expositions de tout ce qui cerf ou servira potentiellement leur projet culturel aux prétentions

artistiques. On y mélange donc des œuvres d'ursidés, des échantillons de cervidés, quelques cygnes et tout ce qui fera chouette sur les murs. Cette Curée aux petits soins, commissionnée comme son ancien nom la désignait explicitement, a des tendances aseptisantes que je dirais conservatoires ; c'est la Conserve.

Dans ce grand jeu de loup glacé, certains pandas cherchent à se faire toucher par la Conserve en réduisant leur esthétique à de l'efficacité tagadélique, exposant en note d'intention artistique comme un nuage de mots-clés quantitativement mesurés, afin de correspondre au format des boîtes de la Conserve. Pour ces artistes-là, les chiens domestiques dominants font acte de ce que la langue française a tiré de la vénerie, à savoir "défendre la curée". Ils défendent la curée, ils tiennent les autres chiens à distance, maniant au besoin le fouet, car tant qu'elle n'est pas sonnée, elle ne doit pas être dévorée. Seulement, par peur de trop d'aseptisation, de transformation des bois en centre thermal pour curistes maniant la cure-môle, les chiens dominants formant la conserve savent "mettre en curée" quand il le faut. La mise en curée, c'est l'excitation des autres veneurs voulant à tout prix "faire curée", ne pas attendre les autres pour dévorer en exclusivité les inédits du bois. Et, savamment dosée par la conserve, cette mise à l'index de certains animaux de l'écosystème artistico-culturel que l'on jette en pâture, que l'on offre à ceux "après à la curée" permet de créer quelques événements attirant les regards sur leur centre sanctuaire artistique. Dans ce monde de la Curée, il est bien question de chasse à courre puisque les animaux que l'on traque laissent des traces olfactives que l'on nomme sentiment. C'est la sensibilité exacerbée, à fleur de peau, d'écorce, ou autrement dit de corps, des artistes "en tout genre et de toute espèce" que les chiens domestiques traquent afin d'en capter un échantillon de parfum pour constituer l'assemblage que sont les expositions de la curée. Bien sûr, certains animaux, chiens domestiques et pandas associés, sont indignés par les pratiques de la chasse à bruit dénonçant zoliennement que ces meutes de curateurs conservateurs jouant de leur index et de leur majeur selon leurs bons plaisirs n'agissent que pour "l'or et la chair"¹. Ils sont réfractaires à la chasse à courre mais agissent selon moi comme les briques du même nom, permettant de garder au chaud l'ensemble du bois, car ils ne proposent pas d'autres activités que celle de la chasse qu'ils préfèrent à tir plutôt qu'à courre. Ces indignés dénoncent en tirant à boulets rouges sur d'autres curateurs dont ils partagent le même terrain de chasse. Dans la forêt de la curée, l'art pousse le long de tuteurs – les curateurs – prenant la forme de treillis. Ces treillis sont des enchevêtrements, des croisillons formant des palissades que mon manque de courage dira seulement d'un "certain goût" (que j'ai nommé mauvais un peu plus tôt). Dans le même goût, la même esthétique, le treillis est le vêtement de tout bon chasseur-cueilleur-pêcheur traditionnel actuel. L'art soumis à la Critique de la Critique de la Critique est, dans le monde de la Curée, réduit au même sort que la culture dont on voulait l'extirper. À l'abri des

1 Selon l'expression utilisée par Émile Zola pour résumer son roman « La Curée », deuxième volume de la série des Rougon-Macquart.

regards, de l'exposition publique, protégé, conservé, l'art pousse au profit d'artistes par procuration. Dans la forêt de la Curée, ce sont les treillis qui restent, les treillis qui sont établis, alors que les fruits qui y poussent, sont récoltés ou pourrissent, tout comme les insectes buzzant, auxiliaires ravageurs de la régulation de la Conserve, et le tout est maintenu au chaud par les briques réfractaires.

Cette description topographique métaphorique se veut être l'énoncé d'un visible sociologique en action que je nommerais presque a-utopique, anti-utopique, mais pas simplement parce que réalisé. Cette Critique de la Critique de la Critique sera donc le lieu de la définition de l'utopie, de la dystopie, de l'anti-utopie et de la contre-utopie, et c'est en cela, en contre, que je voudrais transformer le récit de cette Curée. En cette forêt, certaines bêtes traquées sont à mon sens moins idiotes, répondant avec complexité à la simplicité modale et pratiquant ce que, dans la chasse à courre, l'on appelle l'hourvari. La bête traquée fait l'hourvari lorsqu'elle trace des chemins alambiqués de tours et de détours, prenant soin de faire acte de réflexion, repassant là où elle est déjà allée afin de semer les curateurs-followers. En chasse à courre toujours, l'une des techniques d'esquive de la bête traquée est nommée "donner le change", et cela signifie presque simplement que la bête ruse. Ainsi dans la contre-utopie cynique (domestique) actuelle l'on retrouve les pandas hyénidés présentés en introduction de cette Critique de la Critique de la Critique. À Delphes, l'oracle – qui, ici, métaphoriquement, n'est que l'allégorie d'une affirmation projective et en rien bien sûr de l'abandon à une puissance de divination – n'a pas simplement parlé à Socrate pour le flatter¹. Diogène, le chien de Sinope, figure de l'antique cynisme subvertissant (et non brique réfractaire transgressive) inquiétant les paisibles gardiens de la paix actuelle, comme il inquiétait les penseurs dits philosophes pré-chrétiens platoniciens et peu sophistiqués de l'Antiquité, a lui aussi été conseillé à Delphes : "change la valeur de la monnaie". Je décrirais la contre-utopie qu'est pour moi la Curée comme un jeu monétaire où la Conserve est la face, l'Index le côté pile, et les briques réfractaires la tranche, comme un jeu dont je voudrais être le faussaire, où changer la valeur de la monnaie ne signifie pas simplement y inscrire un autre chiffre, un zéro de plus comme le fait la tranche inflationniste, mais plutôt transfigurer, à savoir frapper à nouveau la pièce de métal afin d'y inscrire de nouvelles figures, un nouveau profil, un nouveau dessin, un *designo*.

1 L'Oracle annonce tout simplement à Socrate qu'il est l'homme le plus sage au monde.

3. 1. 1. La Conserve

« [...] un conservateur n'a pas seulement pour mission de choisir les œuvres ou les artistes qui vont être exposés, mais d'accompagner concrètement les artistes en les conseillant, en réfléchissant à des solutions avec eux : comment les œuvres peuvent-elles être installées dans un espace donné pour être présentées de la meilleure façon possible, comment peuvent-elles être construites ou reconstruites peut-être en partie, car les pièces ne sont pas toutes les mêmes, et, comme aucune exposition ne ressemble à la précédente, il est crucial de collaborer étroitement avec les artistes pour chacune d'entre elle, et c'est là le travail du conservateur. Il n'est pas seulement celui qui sélectionne les œuvres à exposer, mais également l'architecte de l'exposition, celui qui doit tout superviser de façon à mener à bien une exposition. » C'est par ces mots que Bernhard Serexhe, *Hauptkurator* au ZKM¹, explique le rôle qui est le sien à l'occasion d'une émission TV que vous connaissez bien, que nous avons déjà vu, « Tous pour l'art ». Le curateur en chef qui accueille les derniers artistes survivants de l'émission TV d'Arte à but pédagogique doit donc considérer cela comme acquis, comme allant de soi, puisque le programme du discours en question avait évidemment comme finalité le retournement de son titre déjà retourné, à savoir "l'art pour tous", ou la vulgarisation du milieu de l'art et en particulier des us et coutumes de la sélection en art contemporain au sens commun... au sens plasticien. Par vieille habitude légitimiste, la traduction française d'Arte indiquant la fonction de Bernard Serexhe n'indiquait pas commissaire – bien qu'elle l'eut pu –, et pas non plus l'habitude actuelle de la curation, mais celle de conservateur. Bien que je ne prête aucune existence autre que celle confortablement tyrannique aux synonymes, disons qu'ici conservateur, commissaire d'exposition ou curateur désignent la même fonction. D'ailleurs, c'est sans doute de la combinaison des trois termes que l'on comprend symboliquement ce qu'elle engage. J'ai nommé les curateurs – en une simple foulée dans les bois – artistes par procuration. Je veux ré-insister à ce propos en disant qu'effectivement, dans la Curée, ce sont les curateurs qui créent les expositions d'art à partir des productions d'individus encore appelés artistes endossant donc leur rôle par ricochet. La procuration, elle, est – comme nous l'avons vu avec une curatelle – une démarche plus administrative. Elle ressemble à s'y méprendre à la procuration que l'on donne à quelqu'un, que l'on délègue pour une votation ; les artistes par procuration que sont les curateurs ont reçu procuration, ils ont été commissionnés par les artistes eux-mêmes pour faire acte artistique à leur place. Dans cette troisième partie, je peux me laisser allègrement aller à des "comme je vous l'ai déjà dit", "comme nous l'avons vu", au su de l'espace et du temps que je vous ai déjà pris pour en arriver jusqu'ici. Alors, comme nous l'avons vu plus tôt, je

1 *Zentrum für Kunst und Medientechnologie*, ou en français, le Centre d'art et de technologie des médias.

ne saurais décrire l'acte artistique autrement que comme l'expression non triviale d'une idée subjectivement neuve, ce qui en fait un acte initié nécessairement par un choix ; faire art, c'est choisir de faire comme tel. D'après le curateur principal du musée accueillant « Tous pour l'art », le curateur est commissionné pour faire acte de choix et ses choix ne s'arrêtent pas – il insiste là-dessus – au choix des artistes ou des œuvres. Il sera intéressant plus tard, au moment de la proposition d'une politique artistique différente, de s'interroger à propos de qui doit sélectionner les œuvres. Disons en tout cas qu'ici, pour M. Serexhe, il a à choisir, tel un sélectionneur, les membres de son équipe, les artistes et en plus les œuvres que ces artistes exposeront, mais pas seulement. Ensuite, sa définition de l'acte conservatoire (qu'il explique en allemand) s'attache à donner à comprendre le rôle du *Kurator* comme celui qui, littéralement, doit être au service de l'artiste. Il parle d'accompagner, de conseiller ou encore de trouver des solutions dans une collaboration étroite, comme une sorte de régisseur-intendant donnant à comprendre le lieu d'exposition qu'il connaît par habitude aux artistes s'appêtant à y faire acte de création (de choix). La désignation de commissaire disait également cela, cette charge presque tertiaire du fonctionnaire auquel on fait appel pour ses conseils et avis d'expert technique, seulement, même s'il en va de même pour le commissaire de police, ce dernier a eu une plus grande emprise sur le terme que celui chargé de gérer une exposition plutôt qu'un commissariat, et ainsi le terme a recouvert des connotations sans doute trop coercitive pour le milieu artistique. Pourtant, c'est bien de coercition, de correction, dont parle Bernard Serexhe lorsqu'il affirme ce qu'est effectivement son travail – qu'il ne veut pas cantonner à la sélection et au conseil des artistes, mais qu'il veut étendre à la construction et à la reconstruction des œuvres pour que, d'après sa supervision, d'après sa vision au-dessus des choses, enfin, elles puissent mieux fonctionner ensemble et avec son lieu, le lieu qu'il cherche à conserver. Sans grand détour, sans gêne, le curateur du ZKM est des plus honnêtes en décrivant sa fonction comme celle de l'architecte. J'ai décrit plus tôt l'acte artistique comme expressif, ne pouvant alors se réaliser que dans l'exposition. Par ses mots, la Conserve déclare bien que, dans le monde de la Curée, il s'agit bien d'un troisième niveau de la Critique, de politiques culturelles menées par les artistes puisque ceux qui sélectionnent, les curateurs, y sont aussi artistes, étant donné que ce sont eux qui exposent.

Dans ce chapitre à propos de la Conserve, il me faut écarter toute méprise potentielle : je ne crois pas être en train de révéler quoi que ce soit, même pas l'un des secrets du fameux polichinelle, non, je parle d'une chose dont tout le monde a connaissance et que personne d'ailleurs ne semble regretter ou même contester. La conserve, c'est l'érection des curateurs en tant qu'artistes – et presque en tant que seuls artistes – depuis « Quand les attitudes deviennent forme » de 1969 jusque « Quand les attitudes deviennent forme : Berne 1969/Venise 2013 » de 2013, en passant par les « Magiciens de la terre » de 1989. Je vous parlerais donc de

l'exposition de Harald Szeemann de 69 et de son remake vénitien, de celle alter-globaliste du centre Pompidou, de l'inventaire quinquennal documenta et de son édition de 2012 – la dOCUMENTA (13) – ainsi que de la 55^{ème} Biennale de Venise, ou autrement dit, des plus gros événements artistiques institutionnels en arts plastiques contemporains. Des événements où, effectivement, les pandas et leurs bricolages de bambous sélectionnés par les chiens de chasse domestiques sont le plus souvent des stars pouvant se passer de la curatelle, pour enfin en arriver à l'exemple non exemplaire mais bien plutôt commun du fonctionnement de la sélection artistique au CEAAC strasbourgeois. Les artistes d'art contemporain actuels, travaillant grâce au soutien légitime du revirement critique du Grand Mix, aspirant à plus d'art dans la politique culturelle et à ne pas le contaminer par trop d'ingérence, sont les curateurs sélectionnés ou sélectionnables par le CEAAC ; ce sont eux qui font la grande majorité des expositions et qui prennent en charge les curatelles de la grande majorité des pandas, les fameux curateurs en free-lance.

L'histoire de l'art s'évertue à le raconter, l'art contemporain naissant a pris sa place institutionnelle, comme tout bon événement culturel, depuis une inauguration. C'est en ces termes que l'on parle de l'exposition « Live in Your Head : When Attitudes Become Form », comme d'un geste inaugural, et ce geste – dont la traduction française a exclu le titre, gardant « Quand les attitudes deviennent forme » – est attribué, non pas aux 69 artistes, bien que nombre d'entre eux soient des stars de livres d'histoire de l'art, mais au curateur Harald Szeemann. L'on pourrait penser que la traduction française du titre de l'exposition est idiote mais, alors que les œuvres de l'exposition – les fameux objets que les artistes interviewés par la télévision suisse d'alors réclament comme non œuvre d'art – ne comptent pas, le geste inaugural, le geste de Szeemann, est bien celui d'institutionnaliser en tant qu'art le sous-titre « Quand les attitudes deviennent forme ». Le titre, celui invitant à vivre dans sa tête, est idéologiquement bien trop proche de ce que l'on pourrait appeler un résultat, il ressemblait à s'y méprendre à un vieux rêve... on frôlait l'utopie, et donc la construction. Non, les artistes et les œuvres sélectionnées dites de *process, minimal and conceptual arts*, le tout déjà post-, réclamaient déjà la procuration et leur perte d'autonomie comme essai de l'expliquer Lawrence Weiner à la journaliste suisse de l'émission « En marge » : "si pour vous son travail, son idée – le décollement d'un mètre carré parfaitement carré du crépi blanc du mur de la salle d'exposition, un mètre carré décrépi au burin – est intéressante, vous pouvez lui demander de la refaire, vous pouvez la faire, la garder dans votre tête, si pour vous c'est de l'art, alors c'est de l'art, etc., etc." Il dit ne pas vouloir un art qui s'impose, un art convainquant, mais bien plutôt contingent, un art de son époque, à la mode, puisqu'un an plus tôt, le bon gars avait déjà donné sa définition. Faire une œuvre d'art sans la nommer ainsi est une histoire d'attitude et non de forme. Les arts plastiques ne sont plus plastiques et l'attitude créatrice n'en revient plus qu'au curateur face à des artistes ayant

abandonné l'auto-nominalisme ou autrement dit l'indépendance créatrice. Les artistes sont ceux en train de faire dans une certaine attitude, et les œuvres n'existent plus, elles ne sont plus titrées, seul le sous-titre institutionnel compte. Au sein de la Curée, l'art majeur de la Conserve, de celui dont parle Bernard Serexhe, le conservateur consiste à préserver, maintenir la règle dictée en sous-titre à Berne : entretenir la disparition de la forme et berner à coups d'attitudes. Aujourd'hui cette question événementielle, presque accidentelle, contingente, du "Quand ?" disant peut-être qu'il y a art quand les attitudes deviennent forme, quand l'art n'est plus de l'art, ou – comme le rappellent les artistes interviewés (dont le nombre contingent tiré du contingent des artistes ne semble avoir été déterminé que par l'année de l'exposition ; un an plus tôt, Szeemann en aurait certainement sélectionné un de moins, tant pis pour lui, tant pis pour nous, cela n'aurait certainement rien changé) – quand les œuvres d'art ne sont plus « remarquables ». Cette question semble toujours moderne, toujours à la mode, d'une mode des plus chics puisque la fondation Prada installée à Venise dans le palais Ca'Corner della Regina, en 2013, en marge (toujours) de la Biennale s'est tenue « Quand les attitudes deviennent forme : Berne 1969/Venise 2013 ». Ce remake ou – pour utiliser un terme de curateur dans la même langue globalisante – ce *re-enactment* a été mis en scène par Germano Celant avec la participation de l'artiste-photographe-maquettiste des faux-semblants Thomas Demand et Rem Koolhaas, architecte et donc prédisposé à être curateur si l'on en croit la Conserve. Deux ans avant l'exposition d'Harald Szeeman, Germano Celant a inventé le nom d'un mouvement artistique italien, ce qui créa sans doute ce mouvement et le rendit célèbre : l'Arte povera. Le nom de ce groupe-mouvement artistique italien m'a toujours paru énigmatique au su de la diversité des artistes et des œuvres qu'elle nomme. Je comprends ici toute sa portée et la pertinence du choix de Prada : Germano Celant a enfin réalisé l'art pauvre, l'art de la pauvreté de l'imagination. Rien de moins remis en acte que ce *re-enactment* étant donné qu'à part des motivations financières et événementielles, rien n'a été fait pour mettre en lien la décontextualisation géo-temporelle de l'exposition de Berne vers Venise, de 69 à 2013. Germano Celant aurait pu faire son travail n'importe où. C'est cohérent, évidemment, je n'y vois aucun intérêt, sinon néfaste, mais cela était bien son projet. Il colle parfaitement à la prétention repositionnable de Weiner parlant de son mètre carré de crépi décollé. Il aurait pu le faire à Amsterdam, à Berne ou ailleurs, ne pas le faire ou que quelqu'un d'autre le fasse, cela n'aurait rien changé : les formes ne sont plus que des attitudes. Les formes sont déterminées par des contextes, elles transforment les espaces en lieux, elles les habitent et deviennent un accessoire de décor où certaines choses peuvent être mises en acte et pas d'autres pas ; les formes transforment. Ici, Germano Celant a décidé de nier la contextualisation en recréant les murs blancs de la Kunsthalle de Berne et en essayant de récupérer ou recomposer (reconstruire comme dirait Serexhe) les

œuvres, les mêmes œuvres, aux mêmes places qu'à Berne. Le 21 octobre 2015, eurent lieu de nombreux événements culturels prétextes à la fête, car dans le cultissime « Retour vers le futur 2 », c'est à cette date que les héros arrivent dans le futur. À notre époque, à l'époque de la fondation Prada et de l'Arte povera transformé en art pauvre, Walt Disney projette une nouvelle trilogie « Star Wars », Will Smith parle d'un « *reboot* » du « Prince de Bel-Air », on diffuse un « The Prisonnier » en version américaine, les nouveaux James Bond sont des anciens avec des nouveaux acteurs et James MacCartney annonce « The Beatles: the Next Generation », etc. En 1969, à Berne, on projetait de détruire le parvis, on projetait de la matière sur les murs et on projetait les spectateurs dans l'indistinction visuelle propre à cette pratique poïétique non artistique du faire qui, effectivement, accordons lui cela, était en acte. Aujourd'hui, le 5^{ème} acte est largement terminé et les mises en scène de la poïétique institutionnelle sont aussi mornes que les muséographies jadis moquées. Aujourd'hui, le *remake* vénitien est un lieu de recueillement pour la paroisse de l'Ethnographie repositionnable, pour la Conserve de l'art de la Curée. La version 2013 de l'inauguration de l'attitude curatoriale est un hommage révérencieux dans lequel calme, silencieux et émerveillé, on peut entrer grâce à la marque de haute couture Prada, comme lorsque Walt Disney a inventé une partie de son parc nommé Resort afin d'offrir aux télé-spectateurs une plongée dans l'envers du décor, tout aussi pauvre que le décor, évidemment. En plus de cet hommage de mauvais goût au sens subjectif où je l'ai exposé plus tôt, en plus de l'acte au 1^o½ de Germano Celant, dans tous les centres d'art de nos villes occidentales se jouent des hommages à la sélection szeemannienne. Actuellement, à Bâle ou à Zurich, à Berlin ou à Paris, les spectateurs peuvent admirer des affiches au design stupéfiant, listant sur des fonds colorés d'interminables litanies patronymiques où 20, 30, 100 artistes sont mélangés, échantillonnés par un curateur dont le nom est, lui, mis en exergue puisqu'évidemment, contrairement à ce que l'on déclare haut et fort, c'est lui l'artiste, l'échantillonneur qui pratique l'installation comme certains sculpteurs font de l'assemblage. D'ailleurs comme n'importe quel sculpteur, il est difficile de se cantonner à certaines techniques, ainsi la taille, l'évidement vient souvent se combiner à l'assemblage lorsqu'il faut demander à un artiste présentant une série de cinq photographies de bien vouloir en garder deux chez lui par exemple.

Vingt ans après la démission de Szeemann suite à son exposition manifeste et à toutes les critiques négatives incompréhensives qu'il essuya, après donc l'institutionnalisation du curateur, artiste deux fois par procuration (l'une commissionnée et l'autre psychologisante), se tint, au centre Pompidou et dans la grande halle de la Villette, l'exposition « Magiciens de la terre ». Quelques années plus tôt, en 1982, Jean-Hubert Martin, commissaire de ladite exposition de 1989, pris la direction jusqu'en 1985 de la Kunsthalle de Berne où Szeemann instaura la Conserve de la Curée. L'exposition « Magiciens de la terre » est très souvent

présentée comme l'antithèse de « Quand les attitudes deviennent forme », justement puisque un soit-disant retour à l'objet œuvre d'art y est opéré, mais aussi et surtout car, contrairement à l'exposition bernoise d'art post-conceptuel ne regroupant que des européens et des nord-américains, Jean-Hubert Martin invita sur la scène internationale de l'art contemporain des artistes dits non occidentaux. Comme Mario Merz, Giovanni Anselmo ou encore Claes Oldenburg, certains artistes étaient présents dans les deux événements, mais ce qui semblait important ici était, pour caricaturer, de faire côtoyer Buren, Boetti, Boltanski et Bourgeois avec Chéri Samba par exemple, c'est-à-dire des artistes occidentaux pour beaucoup et une ouverture soi-disant pluriculturelle vers un art géographiquement identifié comme exo-occidental, venant d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine (origines auxquelles il faut ajouter une présence inuite et pacifique). Il est convenu de déclarer que cette exposition fut une incroyable remise en question de l'hégémonie artistique occidentale, et même une remise en question du statut et des formes de l'art. En cela, elle était une dérangeante déconstruction de l'acte (vu dès lors comme beaucoup moins subversif) de Szeemann. Les deux expositions que l'on voit donc comme esthétiquement opposées sont pour moi la continuité fonctionnelle de l'Ethnographie repositionnable comme discipline d'un art entre ce que j'ai appelé le Cinéma et l'Alchimie. Nous l'avons vu chez Prada, les attitudes devenues forme ont été fétichisées, les gestes alchimistes des poéticiens empiristes non-artistes sont devenus des reliques *artialisées* et les fameux fétiches d'art soi-disant traditionnel venus d'ailleurs ont suivi la même *artialisation* pour se rencontrer déterritorialisés et dé-gestualisés car morts, car ôtés, échantillonnés dans le geste conservatoire des curateurs remplissant allègrement leurs boîtes de conserve artistiques de terrines de pandas et de pâtés de cerf ; tout peut servir leur projet artistique sans que celui ou ceux des producteurs échantillonnés ne soient autre chose qu'attitudes.

La 55^{ème} exposition internationale d'art au sein de la Biennale de Venise avait pour *curatore* Massimiliano Gioni et s'intitulait, comme vous le savez, « Il Palazzo Enciclopedico ». Dans le pavillon central et dans la majeure partie de l'arsenal, c'est cette exposition par (et je dirais aussi de) Gioni, « Le palais encyclopédique », qui était présentée. Dans le catalogue de l'exposition, Pablo Baratta, président de la fondation nommée La Biennale de Venise, décrit le travail de Gioni comme une « exposition-recherche »¹, qui "ne peut pas ne pas lui faire penser aux « obsessions » d'Harald Szeemann". Le paragraphe suivant permet au président de rappeler que, parmi les 88 palais de cette biennale, dix seront inaugurés : celui de l'Angola, des Bahamas, du Bahreïn, de la Côte d'Ivoire, de la République du Kosovo, du Koweït, des Maldives, du Paraguay et de Tuvalu. Autrement dit, en quelques mots, c'est la combinaison de la curation szeemannienne et des magiciens de la terre alter-globalisant : « Le palais encyclopédique » est un exemple exemplaire de ce que j'appelle l'Ethnographie repositionnable, c'est-à-dire la chasse

1 Catalogue de la 55^{ème} Biennale de Venise, « Il Palazzo Enciclopedico. Biennale Arte 2013 », p. 17.

à courre et à tout va de la Curée mêlant poïétique hermétique et fétichisme touristico-cultivé. Pour cette 55^{ème} biennale, tel un szeemannien qui aura choisi 69 artistes en 1969, Gioni a, d'après lui, réactivé un projet de Mariano Auriti datant en 1955, année où il fut déposé au bureau américain des brevets : un palais encyclopédique. Sur 136 étages, tel un gratte-ciel étasunien, le projet d'Auriti était la concrétisation d'un musée non imaginaire de toutes les connaissances du monde. À propos du projet de cette biennale, un certain Marc Roudier pour le magazine *Inferno* a écrit, en mars 2013, commentant l'inspiration auritienne de Gioni que cette tour serait « une Babel de l'art, en somme, l'utopie parfaite d'un amateur d'art éclairé »¹. Je ne pense pas (mais je ne sais pas) que l'auteur de l'article fasse référence au projet babélien avant l'intervention de dieu, lorsque chacun se comprenait. Il va sans dire que l'éclectisme érudit du projet d'Auriti lui aura fait penser à la tour de Babel dont se sert le langage métaphorique actuel pour dire la grande diversité, mais oubliant – par manque d'érudition sans doute ou par approximation moderne – que dans une tour de Babel, aucun projet n'arrive à son terme puisque personne ne parle la même langue. Alors je considérerai que M. Roudier faisait preuve d'ironie, car effectivement, le projet du palais de Gioni – sans doute comme celui d'Auriti et assurément comme celui de toute l'*Ethnographie repositionnable* – est celui d'une histoire babélienne. Pour Gioni comme pour tout bon curateur de la Conserve, peu importe presque ce que signifie et voulait intentionnellement signifier les objets échantillonnés. Dans le palais vénitien, l'on trouve autant de l'art visionnaire², des collections de minéraux³ que des marines de Thierry De Cordier, une sculpture de John DeAndrea, de Richard Serra ou de Walter de Maria ; dans ce palais encore, à côté d'une sculpture de Duane Hanson, on retrouve par exemple des tentures vaudous haïtiennes. Le lion d'argent récompensant le meilleur jeune artiste de la Biennale a été attribué à Camille Henrot pour sa vidéo intitulée « Grosse Fatigue » qui n'était ni plus ni moins qu'une mise en abyme du projet de palais encyclopédique. Sur un écran noir, sur le néant, jusqu'à saturation, des fenêtres informatiques s'ouvraient et de petites vidéos se jouaient pour raconter l'évolution du monde, de la fantasmagorique nature jusqu'à la culture, comme un échantillonnage accumulateur, autrement dit de l'*Ethnographie repositionnable*. L'artiste écrit une histoire ethnocentrée avec prudence, reconnaissant les dangers de cette subjectivité en affirmant par exemple le statut arbitraire et donc repositionnable des éléments sélectionnés. La présence d'une sculpture de Jimmie Durham, artiste "international-occidental" et figure d'un art ethnique natif américain était tout aussi emblématique, tout comme le travail d'Oliver Croy et Oliver Elser faisant eux-mêmes acte d'échantillonnage avec « Les 387 maisons de Peter Fritz, 1916-1992 » qu'ils réalisèrent entre 1993 et 2008 et qui

1 Citation extraite de l'article « Biennale de Venise : Il Palazzo Enciclopedico, le musée imaginaire de Massimiliano Gioni » publié par Marc Roudier le 31 mai 2013 sur le site internet du magazine *Inferno*.

2 Les œuvres Aleister Crowley et Frieda Harris.

3 La collection de pierres de Roger Caillois.

n'est autre qu'une collection de papercrafts formant leur petit village-collection provenant de modèles prévus à cet usage. Pour présenter son projet, Gioni explique que à « l'Arsenal, l'exposition est organisée comme une progression naturelle à partir des formes artificielles, à la suite de la disposition typique des cabinets de curiosités du 16^{ème} et du 17^{ème} »¹. Il parle de « musées proto-baroques », de « collections visuelles du monde » combinant une « science des affinités électives et des sympathies magiques » et parle encore de « processus associatifs de la connaissance [qui] par son ordre hétérogène d'objets et d'images, établit des parallèles intéressants entre la *Wunderkammer* et la culture actuelle de l'hyperconnectivité ». Dans son palais, tout est mélangé, tout peut bien dialoguer avec n'importe quoi, et il affirme d'ailleurs lui-même que cela se fait dans un rêve ridicule comme celui de la condensation espérée par le projet de la Biennale de Venise. Après presque six mois d'exposition, le pavillon central ressemblait effectivement à un musée d'histoire naturelle vieillissant où la succession des conservateurs non-coordonnés aurait donné lieu à des cohabitations incongrues et cocasses, signifiant principalement le devenir cagibi, lieu de stockage des musées. Au pied d'une sculpture en terracotta de Shinichi Sawada, parmi un nombre d'œuvres et d'artistes se comptant en centaines, avec ses airs de sculpture primitive ou d'Art brut, mon regard découvrit, comme faisant pratiquement partie du décor, des cloportes séchés et recroquevillés, puis, plus loin, dans je ne sais quel sous-verre de cadre, des moucheron écrasés, et finalement, à ne plus faire attention à cette accumulation babélique d'œuvres aux intentions sans doute toute singulière, je faisais plus attention à la poussière, au palais encyclopédique, qu'à son contenu.

L'ethnographie dessine des *ethnos*, des familles, des tribus, elle cadre des paysages et définit des pays, elle regroupe des ethnies ou, comme à Venise, dessine les frontières de nations, mais cette ethnographie babélique donc a cela d'universellement vain qu'elle est repositionnable car tout bêtement contingente. Document de l'histoire des hommes, d'une histoire platonique au sens de la vacance anti-hégélienne que j'ai décrite plus tôt, l'art de la Conserve a également été adoubée par la quinquennale officielle de l'art contemporain : la *documenta* de Kassel. Le nom de la manifestation indique sa volonté, elle est un témoignage documentaire de l'état de l'art contemporain tous les cinq ans. Carolyn Christov-Bakargiev, artiste de nationalité étasunienne et d'origine italo-bulgare, a dirigé artistiquement la manifestation qu'il faut écrire *dOCUMENTA* (13) et a déclaré comme leitmotiv : « la frontière entre ce qui est de l'art et ce qui ne l'est pas devient de moins en moins importante »². Cette *documenta* affirmant son humilité nominative (et donc sa permission à l'indéfinition) en s'affublant d'un petit "d", mineur, est bien le fruit d'une politique artistique puisque le curateur est un artiste.

1 Catalogue de la 55^{ème} Biennale de Venise, « Il Palazzo Enciclopedico. Biennale Arte 2013 », pp. 18-21.

2 Citation reportée dans l'article « *dOCUMENTA* (13) : la puissance illustrée par l'air déplacé » publié par Pascal Thibaud le 13 juin 2012 sur le site internet RFI.

Elle a choisi pour le hall du bâtiment principal de l'exposition, une œuvre de l'artiste Ryan Gander intitulée « I need some meaning I can memorize (The invisible pull) » (« J'ai besoin d'un sens que je peux mémoriser (L'attraction invisible) »). Réappropriation réactionnaire selon moi de l'insulte de Duchamp faite à Venet et que ce dernier n'aura pas compris (« Venet vend du vent »), l'anglais que l'on dit post-conceptuel aura vidé le hall, branché une discrète soufflerie et exposé le courant d'air ainsi produit. Plus loin, comme un rappel toujours réactionnaire du devenir cagibi-cimetière des lieux d'art dont les spectateurs se fichent, l'œuvre de Pratchaya Phinthong intitulée « Sleeping sickness » (« Maladie du sommeil ») prenait la forme d'une grosse vitrine de verre protégeant une plaque de marbre sur laquelle étaient couchés deux insectes morts. Cette œuvre est, semble-t-il, inscrite dans un processus que l'artiste a poursuivi à d'autres endroits (en lien de bon aloi, moderne et transdisciplinaire, avec des scientifiques) à propos de l'épidémie de la maladie du sommeil. Mais l'action de l'Ethnographie repositionnable est telle une mouche tsé-tsé : elle endort tout le monde, tous les spectateurs et toutes les œuvres. Alors, perdues dans cette documenta titrée « Effondrement et Reconstruction » parmi des œuvres dont on pouvait lire bien souvent sur leur cartel, en plus du nom de l'œuvre et celui de l'artiste, durant quelle autre documenta elles avaient été exposées, les mouches sur le marbre pouvaient passer (au mieux) pour de la moquerie. Cette DOCUMENTA (13) était un inventaire des inventaires passés, un hommage à l'acte curatorial inventoriant, prompt à la rétrospective et au remake.

Le centre d'art contemporain strasbourgeois nommé CEAAC, gestionnaire d'œuvres dans l'espace public alsacien comme la "nouille" de Venet, sélectionne aussi chaque année des artistes dans le cadre de ses nombreux partenariats résidentiels. En plus des « Routes de l'art contemporain » et de ses « Projets internationaux » donc, pour lesquels il dispose notamment d'un espace d'exposition dédié, le CEAAC est un lieu d'exposition, un centre d'art « qui accueille chaque année des commissaires invités pour la réalisation de trois expositions »¹. Au CEAAC – comme dans la plupart des centres d'art de nos villes occidentales –, c'est la Conserve qui agit, mettant en boîte la Critique de la Critique de la Critique : les directeurs culturels sélectionnent des sélectionneurs. Ceux dont les centres d'art étudient les projets, les désirs d'exposition, les constructions esthétiques ne sont pas des artistes mais des artistes par procuration, des curateurs candidatant un peu partout pour faire valoir leur ligne artistique. Les *Kunstraum* que gère le *Kunstquartier Bethanien* à Berlin sont des centres d'art et des lieux d'exposition à la tête desquels sont placés, par des sélectionneurs de sélectionneurs, des curateurs, de jeunes artistes par procuration, qui, pour deux ans, partent à la recherche d'échantillons plastiques aux prétentions souvent artistiques pour créer leur propre expression, leur propre art, leur acte d'Ethnographie repositionnable.

1 Comme il est indiqué sur le site internet officiel du CEAAC.

Le travail de ces curateurs-artistes ressemble à s'y méprendre à un effet Kouletchov mis en espace. Leurs œuvres réunies dans un même espace entretiennent ensemble un dialogue, formant pour elles et entre elles des champs et contre-champs réfléchissant. Si, après un visage d'homme, je montre un autre image cadrant un plat de spaghetti, la mise en intelligence de ces deux images permettra au spectateur d'imaginer que l'homme a faim. Si après ce même plan, cette même image du portrait du même homme, je n'agence pas un plat de spaghetti, mais une femme montant dans un train, le spectateur pourra aisément imaginer que ce n'est pas la faim mais la tristesse, la mélancolie ou les prémisses du manque qui se dégage de la première image. C'est littéralement le b.a.-ba de l'intelligence, le b.a.-ba du fonctionnement imaginaire, et c'est ainsi que procède tout agencement d'objets exposés. Dans une exposition où l'on trouve plusieurs objets, c'est le monteur – ici le curateur – qui fait œuvre, puisque c'est lui qui sélectionne les œuvres et qui les scénographie, voire qui les reconstruit en partie. Ainsi, bien que travaillant la plupart du temps avec des objets aux prétentions artistiques, Gioni nous l'a montré, on peut travailler avec des objets non artistiques et réaliser une exposition œuvre d'art.

Dans le domaine de la Conserve, les expositions collectives, notamment celles regroupant un grand nombre d'artistes, sont florissantes mais il y a rarement travail collectif entre et avec les artistes à propos de la sélection et de la scénographie de ces expositions curatées. Je me suis souvent servi de l'Art brut pour exemplifier ce phénomène, alors j'affirme que, dans la Conserve, les curateurs font comme Jean Dubuffet, ce sont eux qui font œuvre d'art, et par là d'ailleurs, les œuvres dites d'art échantillonnées en amont perdent leur dimension artistique singulière. Voilà, un premier mécanisme face auquel je m'insurge. Il ne faudrait surtout pas croire que je refuse à qui que ce soit la qualification de bon goût s'il entreprend d'échantillonner çà et là des objets prétendument artistiques (ou non) pour faire œuvre d'art, cela me semblerait même stupide. Par contre, pour que je ne juge pas de mauvais goût une politique artistique, je crois qu'il est indispensable que les échantillonneurs – que je n'appellerais alors pas curateurs pour ne pas les confondre – affirment le fait qu'ils aient conscience et intention de faire œuvre d'art, de procéder artistiquement, et par là, d'être les auteurs des expositions en question. C'est sur ce premier point que la Conserve me dérange. L'affirmation de cela n'étant quasiment jamais faite ou puisqu'il me semble en tout cas systématique que le doute soit entretenu sur les qualités artistiques singulières des œuvres recombinaées auxquelles on associe des *listing* interminables d'artistes pour prononcer le mot exposition, il n'est plus question de réserve mais bien de distance totale d'avec cette pratique artistique. Le rédhitoire étant annoncé, je surenchéris en observant que cet échantillonnage – que j'ai qualifié maintes fois d'Ethnographie repositionnable – est évidemment lié à une esthétique particulière, celle justement du repositionnable, du presque rien. Puisque, paraît-il d'après ces

curateurs, la distinction entre art et non-art est de moins en moins importante, de plus en plus ténue, puisque ce sont les attitudes qui comptent plus que les formes, et puisque les sous-titres sont plus soutenables que les titres, les intentions affirmées primordiales, alors l'ethnographe du repositionnable aime à piocher dans les tiroirs à dessins préparatoires des peintres ou des sculpteurs en leur laissant entendre que, justement, il est plus intéressant d'exposer ses spasmes poétiques que l'œuvre qu'ils cherchaient à finaliser aux deux sens du terme. Dans les scénographies de cette ethnographie, l'on aime à user de ce ruban adhésif jaunâtre de papier conçu pour protéger les vitres lorsque l'on repeint les huisseries. Avec un tel ruban adhésif de protection, on est à l'abri des traces, on peut, sans risque, coller, décoller et recoller çà et là la même œuvre, le même croquis ou une autre esquisse à la place, d'où le qualificatif de repositionnable de cette ethnographie esthétique. En cela, par cette esthétique du précaire et de l'indéfini, l'Ethnographie repositionnable est bien l'une des trois composantes – celle conservatoire – de la discipline que j'ai appelé catégoriquement plus tôt l'art repositionnable.

La Conserve fait son Cinéma, c'est-à-dire qu'elle aime à se donner pour fonction d'être le témoin du génie culturel humain. La Conserve est savante, elle sait le caractère insurmontable de cette prétention et fait alors acte de relativisme sceptique, de relativisme actuel agissant sans autre fin que celle poétique : la poétique de la curation ou la poétique de la poétique. La Conserve définit donc l'esthétique précaire de la majorité des productions artistiques contemporaines et, brouillant relativement par l'absence de définition la distinction entre art et culture, et donc entre différentes fonctions potentielles dans leur réunion œcuménique magique et non finalisée, son Cinéma est primitivo-essentialiste ou autrement dit platonique. La Conserve, c'est l'exposition de la poétique où l'attitude artistique comme curiosité est, à la manière des musées d'histoire naturelle, laissée un peu à l'abandon. Les expositions d'ethnographie repositionnable ont l'arrière-goût des fameux cabinets de curiosités que les curateurs aiment tant, mêlant prétentions scientifiques grâce à des esthétiques scientifiées et mystères magiques en recouvrant l'intentionnelle absence de finalité par un peu de poussière. C'est la mystérieuse œuvre d'un Cinéma Alchimiste témoignant sans définition et sans distinction de l'exotique et de l'endémique, de la culture et de l'art, du contemporain et de l'ancestral. Dans cette conciliation mystérieuse de tout et son contraire, sous couvert de témoignage humain, l'art de la Conserve déclare tout en même temps l'universalité de son œuvre et sa nécessaire vanité : c'est cela son acte conservatoire. En cherchant à combiner des photographies de peintures rupestres, des peintures caillouteuses d'Anselme Kiefer, deux gros rochers humoristiquement empilés par Fischli et Weiss, des lithogravures d'illustrations publicitaires et le rocailleux de toute expression esthétique rococo, et surtout en faisant cela comme de la présentation Cinématographique, documentaire, témoignante, l'aspiration idéologique de cela

est bien celle de la Conserve, du Conservatoire, proche de la révélation primitiviste universelle de l'Art brut de Dubuffet confondant tout plasticien avec un platonicien. À la manière des deux Oliver cités plus tôt et de leurs 387 papercrafts conçus par Fritz, les œuvres des artistes-pandas sélectionnées sont également volontaires pour mimer l'acte conservatoire des curateurs en opérant des auto-ethnographies. Ces pandas jouent aussi à être des témoins du monde, se donnant alors pour rôle d'arpenter et d'inventorier les formes non artistiques de l'universel créateur qui s'ignore pour le remettre en jeu dans l'institution – d'où l'explosion ou plutôt la ré-explosion des pratiques "pratiques" pour l'ethnographie, telles la photographie et la vidéographie. Chez ces artistes, artistes par procuration et artistes associés, on voit, on ne regarde plus. On laisse cela aux grandes personnes, aux majeurs, aux curateurs. Voilà mon problème principal avec la Conserve. Une fois de plus, ce que je veux contester aux curateurs-artistes, c'est leur manque d'affirmation d'acte artistique les acquittant d'un projet esthétique singulier intentionnel et affirmé – ce qui conduit à la Conserve, au jeu interminable du repositionnement des infra-productions, des spasmes les plus actuels avec les reliques du passé qui, pour l'éternité, existeront dans ces deux temporalités : présent instantané et passé lointain. Ce que je déplore donc bien plus, c'est l'abandon par les artistes de leur autonomie. Cette dernière s'est imposée à l'acte artistique devenu nécessairement engagement à la fin du 19^{ème} siècle. Ainsi, l'art moderne semble avoir voulu se préserver de toutes potentielles réappropriations en tentant d'extraire ou d'abstraire l'art de la société. Au contraire, les premières années de l'art contemporain ont été le lieu de tentatives de réengagements, de "l'art dans la vie". Seulement la période post-moderne, celle de la Critique de la Critique, jusqu'à la crise de l'art contemporain, du consensus du jugement excrémental associé à une attirance pour l'humble et lucide témoignage documentaire, ont poussé le monde artistique majoritaire à déclarer que l'engagement politique de l'art était intellectuellement causé par une minorité intellectuelle, une naïveté doublée d'une faiblesse. Ce que dit presque au mot près Dominique Baqué dans son ouvrage stupéfiant d'absence de réflexivité au sens strict du miroir puisque « Pour un nouvel art politique » est composé de deux parties en miroir, une première dénonçant les faiblesses idéologiques d'un art qui se dit politique et une seconde encensant le documentaire engagé auquel elle aurait dû, strictement, prêter les mêmes intentions et faire les mêmes reproches qu'à tout autre montage esthétique volontaire et singulier, mais où elle préfère le naïf fantasme de l'objectivité. Dans la forêt de la Curée, l'idée que l'art aux prétentions politiques troublé par son incroyable naïveté a vite été épandu et, puisque toute caricature est également restrictive et permissive, les artistes-pandas de ces bois ont sauté sur l'occasion, ils ont déclaré leur aboulie et ont signé procuration aux curateurs architectes pour n'être que sa main d'œuvre. Ces artistes sont alors autant des créateurs regroupés en collectifs contingents, en orchestres, que les différents interprètes d'un

philharmonique ou d'une fanfare de village (selon le prestige de l'institution ayant sélectionné le sélectionneur), et celui que l'on applaudit, c'est bien le chef d'orchestre. Les curateurs sont les chefs d'orchestres et ont réussi à reléguer à l'arrière plan les compositeurs. D'ailleurs repositionnable, cette ethnographie semble être un concert d'improvisation orchestré.

3. 1. 2. L'Index... ou le majeur

Sur le côté pile de la pièce, l'on trouve le chiffre donnant la valeur d'échange monétaire. Ce côté pile est le côté argent comptant, monnaie sonnante et trébuchante. Je l'ai exprimé dans l'introduction à propos de la Curée, la Conserve met ponctuellement en scène le sacrifice de certaines images, de certaines œuvres et même de certaines figures artistiques, elle les offre à ceux âpres à la curée, elle les jette en pâture comme une pitance concédée à l'avidité destructrice des anti-art contemporain, du fameux Grand Public réfractaire, des critiques d'art, des journalistes, etc. J'ai évoqué leurs noms plusieurs fois dans ce texte, mais disons que des figures telles que celles de Paul McCarthy, Larry Clark, Damien Hirst, Takashi Murakami, Jeff Koons, Wim Delvoye ou encore Maurizio Cattelan se retrouvent presque unanimement listées à l'*Index prohibitorum* du puritanisme réactionnaire de notre temps mais aussi à celui de la Conserve. À partir du 16^{ème} siècle et jusqu'à 1966, l'église catholique romaine indexait des ouvrages prohibés pour ses fidèles car elle les jugeait immoraux et contraires à la foi. Cet Index existe toujours, mais Vatican II a supprimé son caractère obligatoire. Aujourd'hui, l'expression "être mis à l'Index" signifie, par extension, être exclu. L'index vient du latin *indico* signifiant indiquer, ainsi, l'index, le deuxième doigt de la main situé entre le pouce et le majeur, est le doigt qui sert à pointer dans une direction. Montrer du doigt, c'est montrer de l'index et c'est aussi, métaphoriquement, dénoncer, être le témoin à charge, le délateur d'une mauvaise action. L'index, c'est l'indice, le signe au sens plutôt inquiétant de symptôme. Un index, c'est également un inventaire, une liste, un catalogue enregistrant des entrées linguistiques faisant titres voire étiquettes. Vous l'avez sans doute vécu comme moi, lorsque l'on entend parler d'art contemporain dans un milieu auto-déterminé comme étranger à celui-ci, l'on entend parler pour le théâtre contemporain par exemple de Roméo Castellucci et du caca que nous avons vu au chapitre « Les Permittivistes » ou de Yann Fabre, de l'urine et de la nudité insensée, et pour les arts plastiques contemporains, des artistes évoqués plus tôt et de leurs outrages vécus comme vulgaires d'après la soi-disant majorité. Je ne dirais que très peu de choses à ce sujet tant cela me semble vide et commun. Il en est un autre outrageant, en littérature cette fois, qui partage l'idiotie au sujet des autres expressions artistiques contemporaines : Michel Houellebecq. Il nous dit, avec simplicité idéologique et raffinement stylistique, en introduction de « La carte et le territoire » : Jeff Koons et Damien Hirst se partagent le gâteau, se partagent le marché, tous ces vulgaires idiots et méchants "font un fric monstre avec leurs atrocités insensées". Je crois que cette face de la Curée est un instrument que l'on agite facilement, il est celui de l'accident, du banalement surprenant fonctionnant à chaque coup (comme l'est un carambolage routier incroyablement banal et systématiquement "impactant"),

comme un accident, il est furtif, transitoire ; l'Index est ce que j'appelle le scandale transitoire, il est un instrument de la Conserve. Ce qui est mis à l'Index, c'est ce qui est censuré au sens strict de ce qui est mesuré. Pour se mesurer, l'on compare. Cela fait un pouce ou un pied, il faut un étalon pour cela, un comparatif. C'est à cela que sert la face de la pièce floquée d'un nombre : à mesurer l'autre face, ou plutôt à donner toute sa mesure, toute sa grandeur, comparativement à l'immondice du scandale transitoire. Le côté pile permet à l'autre côté de garder la face.

C'est un lieu commun, tout le monde dénigre les productions de l'Index, et dans le milieu de l'art de la Curée, la Conserve se sert de son majeur pour faire signe à ceux qu'elle a mis à l'Index. Comme Alain Finkielkraut ou Élisabeth Lévy, les curateurs-chiens domestiques de la Conserve n'aiment pas ce qui est mis à l'Index : les outrageants capitalises décorateurs de la laideur démagogique. En même temps, simuler une curée sacrificielle est un bon moyen pour la Conserve de faire vibrer les cymbales des insectes, de manifester à chacun qu'elle a le bourdon face à ce que le monde prend pour ses congénères – les fameuses stars outrageantes – et donc de se laisser aller au jeu du buzz en faisant monter la sauce, en mettant en curée (c'est-à-dire en excitant). Tout l'art contemporain le sait, tout le monde le sait, le côté pile est le côté le plus rentable financièrement, et même s'il est salissant, de foirade en foirade, cet art que l'on peut dire allègrement d'enfoirés est celui qui réussit à faire venir du monde dans les foires où la Conserve aussi joue sa rentabilité économique. Une petite exposition "*borderline*", des histoires de plastination¹ ou encore la pauvreté esthétique et idéologique d'un Larry Clark réussissant pourtant à intéresser les médias grâce à un vocabulaire de CSA² est bien plus efficace qu'un événement Facebook ou même les affiches des 4 par 3 très coûteuses que toutes les campagnes de pub' paisibles utilisent pour "faire vivre" l'art contemporain. L'Index pointant le côté pile est donc bien celui de la Conserve formant alors une communauté avec la majorité des jugements esthétiques actuels. L'art contemporain crée des événements qui, la plupart du temps, n'intéressent que bien peu de monde, car dans cette société post-société du spectacle, toute expression artistique est présumée anodine, "présumée innocente"³. Alors quand "une mouette" ou "les amoureux de Versailles"⁴ s'entichent de l'idée de s'offusquer, cela rejaillit sur l'ensemble du milieu oublié par le fameux Grand Public. Chacun le sait, chacun répète que chacun le sait, ainsi tout le monde doit s'en satisfaire. « Tree » de Paul McCarthy exposé en 2014 place Vendôme qui, des mots mêmes du vieil artiste transgressif jouant les fausses ingénues, serait un plug anal géant – ou en

1 L'exposition anatomique « Our Body, à corps ouvert » présentant 17 corps d'écorchés mis en scène, a par ainsi été interdite le 21 avril 2009 par le tribunal de grande instance de Paris alors qu'elle était exposée à l'Espace 12 et qu'elle avait déjà été exposée à Lyon et à Marseille.

2 « Interdit aux moins de 18 ans. »

3 Pour l'association du sud-ouest français, La Mouette, s'étant donné pour mission de protéger l'enfance, l'exposition bordelaise « Présumés Innocents, l'art contemporain et l'enfance » (2001) ne le fut pas pour cette association puisqu'elle entama une procédure judiciaire à l'encontre des organisateurs qui aboutira, en 2011, à un rejet par les instances judiciaires.

4 Versailles mon amour est une association d'activistes réactionnaires (selon moi) militant avec systématisme contre l'art contemporain au Château de Versailles.

tout cas, cela y ressemblait – fut un événement publicitaire tridimensionnel pour son autre exposition chocolatée¹ et ne put vraiment fonctionner qu'une fois vandalisée, une fois dégonflée. En l'exposant place Vendôme, c'était pour ainsi dire lui rendre justice². L'art contemporain a également besoin, ou plutôt peut également facilement se servir de la bêtise des béotiens, ce qui rend forcément facilement intelligent comparativement. Les expositions d'art contemporain à Versailles initiées par M. Hayagon ont fait scandales au moment de Jeff Koons, lorsque Takashi Murakami était là ou encore Joanna Vasconcelos. Par contre, le scandale transitoire a fait au moins un petit flop lorsque Bernard Venet ou Xavier Veilland furent exposés. Alain Finkielkraut ou Raphaël Enthoven l'ont mal compris (très étrangement) mais, comme pour l'art qu'ils disent aimer, pour que le public prenne position – même soi-disant émotionnelle –, il faut qu'ils reconnaissent quelque chose dans l'œuvre et pour reconnaître quelque chose, il faut déjà en connaître une version. Conséquemment, il est plus facile pour un art figuratif d'engager des réponses, même horripilantes. Ainsi Anish Kapoor a failli passer inaperçu dans les jardins du château de Versailles. Le designer mystique peut facilement susciter l'indifférence tant il est aussi figuratif qu'un bouquet de fleurs aromatiques ou un lichen accroché à la vasque d'une fontaine. Fort heureusement pour le buzz, il a eu le bon goût de surnommer l'une de ses sculptures « Le vagin de la reine ». Cela a relancé l'exposition, les médias télévisuels en tout genre s'y sont intéressés et, cela n'a pas manqué, des béotiens aussi, pour y écrire ce que l'on pourrait nommer des ignominies, des abjections, et qui ne sont finalement que la triste manifestation de la seule potentialité en ce qui concerne l'égalité des intelligences, mais aussi que cette potentialité est extrêmement difficile à solliciter.

Je ne dirais rien du travail de Damien Hirst, ce plasticien connu pour le fantasme monétaire que son crâne serti de diamants a entretenu pour l'image de l'art contemporain dans l'inconscient collectif, rien, sinon de dire que ceux qui le traitent de cynique capitaliste n'ont évidemment rien compris au cynisme, certainement rien non plus au capitalisme, et absolument rien à son travail qui pourtant fait preuve d'assez peu de complexité. Je dirais seulement que, comme Anish Kapoor, c'est "essentiellement" l'œuvre d'un idéaliste mystique fétichiste – non pas hindou-indo-bouddhiste comme Anish Kapoor mais plato-judéo-chrétien. Même si je comprends parfois quelque chose de la transgression de McCarthy ou de Murakami, je ne dirais rien de plus à leur sujet en pensant qu'évidemment la transgression n'est qu'un faire-valoir, une force de confirmation du système dont elle est l'anti-thèse. J'ajouterais peut-être que dans sa pratique commerciale de l'objet d'art associée à la pratique "yoga zen" qu'il propose à ses employés-collaborateurs, Takashi Murakami n'est probablement qu'un artiste à la mode

1 Son exposition « Chocolate Factory » ayant pris place à la Monnaie de Paris, du 25 octobre 2014 au 15 janvier 2015.

2 Le ministère de la justice, installé à l'hôtel de Bourvallais, au n°13 de la place Vendôme, est justement surnommé, par métonymie, "la place Vendôme".

majoritaire actuelle, à la mode extra-artistique, "un mec comme tout le monde", un idéaliste platonicien des plus communs qui, comme le capitalisme actuel, a trouvé sa concrétisation dans ce qu'il appelle le matérialisme. Murakami décore des sacs Louis Vuitton sans plus de contradiction que Coca Cola s'engage dans le développement durable.

Je voudrais par contre en dire un peu plus à propos de trois grands méchants loups emblématiques de cet Index : Jeff Koons, Wim Delvoye et Maurizio Cattelan. Il me semble extrêmement étrange d'entendre systématiquement à leur rencontre qu'ils ne produiraient pas de l'art sous-prétexte qu'ils ne fabriquent pas "eux-mêmes", avec leurs petites mains, leurs œuvres. Je crois d'abord que, pour déclarer cela, il faut ne pas avoir essayé, même un instant, de comprendre leurs travaux. Ils créent des imaginaires matériels ayant pour fonction de représenter d'autres images provenant, elles, dans leur grande majorité, de la production d'objets manufacturés au sens paradoxal d'usinés. Peut-on reprocher à un artiste de Land art symbiotique de ne pas fabriquer ses œuvres avec ses petits doigts d'or ? Qu'il en soit autrement serait contradictoire d'avec son esthétique, c'est-à-dire avec la mise en lien intentionnelle du fond et de la forme. Chacun comprend que la manière, la façon, font partie de la forme. J'arrête là la démonstration. Ce qui est d'autant plus étrange, c'est d'entendre les brandisseurs d'index juger incomparables en valeur les productions mercantiles de ces trois grands méchants loups et l'art d'un Michel-Ange par exemple, peignant à la main le doigt divin touchant l'homme de sa grâce au plafond de la chapelle Sixtine. Cela est étonnant puisque, justement, l'expression de ces trois artistes contemporains est esthétiquement et donc procéduralement des plus archaïques. Leurs productions figuratives à la symbolique digne d'analyses sémiologiques de retables ou de fresques plafonnantes sont réalisées en ateliers, comme les fameux maîtres d'antan pratiquaient leur art, à savoir comme l'on faisait de l'art avant que les artistes n'existent, avant l'engagement artistique, l'autonomie. Il serait vraiment benêt de déclarer que tous ces artisans-artistes de la Renaissance avaient si peu d'imagination qu'ils remettaient en figuration et en scène sans cesse la même visitation ou la même Cène. Évidemment non, comme les stars dites mercantiles de cet art mis à l'Index, ils étaient commerçants et, pour répondre à la demande, ils employaient des assistants, voire des disciples, et se contentaient souvent de ne faire que diriger et signer les travaux. Leur pratique est donc aussi archaïque que l'art que les plus réactionnaires des indexeurs déclarent apprécier positivement. Ils font preuve du même genre de symbolisme, sinon un peu plus complexe, et se démarquent des maîtres adorés d'antan en cela que eux, au moins, choisissent leurs sujets. L'imprécision langagière et idéologique de notre époque actuelle fait dire à la plupart des journalistes se sentant intellectuels aujourd'hui, un mot qui semble avoir autant de sens que schtroumpf : démagogie. Comme le pédagogue guide l'enfant par la main, la démagogie est l'art de mener le peuple. Un démagogue

guide le peuple ou guide de manière populaire. Avec une telle définition, il est difficile de le distinguer d'un démocrate. Ce qui est démagogique, c'est ce qui affirme défendre les intérêts du peuple afin d'être soutenu par lui. Encore une fois, si l'on ne dit pas vouloir défendre les intérêts du peuple, je crois que l'on ne peut être démocrate. Le sens actuel péjoratif de la démagogie signifierait jouer avec les émotions du peuple afin de le dominer, de le manipuler contre ses intérêts. En cela effectivement, je pourrais dire que les détracteurs de l'art contemporain agitant les emblèmes figurés par les noms que j'ai cités plus tôt, regrettent l'art démagogique qui, d'après eux, n'est pas intelligible mais émotionnel. Effectivement, les trois figures dont je vous parle sont sans doute, si l'on fait l'effort de la compréhension, des noms liés à des œuvres ayant contribué à construire une histoire de l'art en ce sens non démagogique. Ces trois producteurs de ce que je pourrais appeler du Design artistique agencé à du Déco-Design pratiquent, je crois, de l'art conceptuel au sens non vacant et désintellectualisant de la revendication à l'insignifiance, à la dénotation sans connotation, du mouvement artistique s'étant approprié le terme.

Jeff Koons, l'américain, est le diable pour qui déteste la caricature de l'art contemporain actuel. Il ne partage en rien l'esthétique de la Conserve et, en cela, n'a rien d'un représentant de l'art actuel ; il est archaïque, dépassé, mais les critiques négatives adressées à l'art contemporain le sont aussi, ce ne sera donc pas pour les gêner. La légende de ce lucifer, raconte qu'il aurait été étudiant en art et, afin de financer ses productions, aurait fait un pacte avec le diable en travaillant en tant que courtier, en tant que trader de l'économie financiarisée, actuelle cliente caricaturale de l'art contemporain et ennemie concrète et pragmatique des rêveurs artistiques. Légende toujours, pour se faire connaître, Jeff Koons s'offre des encarts publicitaires dans des magazines d'art contemporain. Toutes les plus courtes de ses biographies disponibles sur internet précisent que ses œuvres sont réalisées par des centaines d'assistants. Pour ses œuvres peintes, avant les vernissages, devant des journalistes et des caméras, Koons, pour faire vivre son mythe, surenchérit et se munit d'un pinceau et d'un verre d'eau qu'il fait tenir par un assistant pour faire "quelques retouches" bénies afin d'énerver les réactionnaires. Comme dans la description d'une carte à jouer d'un personnage maléfique de jeu de rôle, la fiche Wikipédia de Jeff Koons annonce « mais c'est surtout un artiste cultivant le kitsch très apprécié par des milliardaires nouveaux riches – c'est l'artiste favori du financier et escroc américain Bernard Madoff ». Toujours souriant, en costume-cravate et sans excentricité capillaire, tel un assureur, un banquier ou un vendeur de voiture, il est évident – ou plutôt extrêmement visible – que Jeff Koons est un personnage faisant partie de son œuvre au même titre que ses sculptures et ses expositions. Beaucoup de ses œuvres sculpturales photographiques mettent d'ailleurs en scène sa propre image. Il est souvent décrit comme l'un des seuls artistes déclaré comme néo-libéral. Je crois que cela est idiot, sinon à comprendre que le personnage Jeff Koons est déclaré

comme tel, comme un personnage. De nombreux artistes déclarant d'autres propensions idéologiques et économiques sont peut-être effectivement néolibéraux, seulement Jeff Koons n'est pas une personne mais un personnage. Cela équivaldrait à déclarer que Picaso est un néo-conservateur. Comme un super-méchant dans James Bond, le personnage Jeff Koons fait tout pour être détesté par la morale normale majoritaire et surtout normalement déclarée comme majoritaire. En réaction, une minorité d'individus (bien qu'importante) aime à déclarer qu'ils aiment ce que les autres détestent : voilà le public de Jeff Koons. Alors que "le business" de la pornographie est statistiquement comparable à quelque chose d'astronomique, sa manifestation dénote toujours de la vulgarité absolue que l'exposition sociale normale rejette de manière puritaine. Alors évidemment, le personnage Jeff Koons s'est marié avec une actrice dite de porno' et a fait réaliser des mises en scène photographiques et sculpturales littéralement pornographiques, à savoir exposant des actes sexuels. Si l'on considère ses œuvres pré-1985 (c'est-à-dire avant sa première exposition personnelle) comme des prémisses, des essais, des pastiches de Pop art, je pourrais dire – comme pour les deux autres artistes et contrairement à ce dans quoi l'on classe le travail de Koons – que son œuvre est de l'anti-Pop art. Je l'ai répété plusieurs fois dans cette thèse, le Pop art est un art sans distance, sans sublimation ni dénigrement, un art de la présentation. Dès 1986, Koons a commencé à réaliser ses sculptures en métal mimant de la baudruche gonflée. En 1985 déjà, dans sa première exposition personnelle intitulée « Equilibrium », il jouait de points de rupture matériologique (des accessoires marins coulés en bronze, empêchant donc toute flottaison) et de visibles "surréalismes" dérangeants (des ballons de basket semi ou totalement immergés dans des aquariums, exposés sans être figés ni flottants dans une sorte de mise en scène banale, mais que l'attention nous fait comprendre comme habituellement impossible). En transformant les tailles, adoptant de plus en plus le gigantisme, en transformant les matériaux, en pratiquant l'agencement d'iconographies différentes dans des techniques similaires pour former des séries, Jeff Koons cherche à signifier des choses à son public, il cherche à exprimer des jugements de valeur par son langage plastique. Si l'on met sa notoriété de grand méchant, ou autrement dit son jeu contre-utopique, son 2nd degré qu'une grande partie du public a du mal à saisir (puisqu'branché sur le mode du 1^o1/2), si l'on met cela en relation avec ses points de rupture, ironies et détournements plastiques, il faut comprendre son travail comme anti populaire car œuvrant par mises à distance. Invoquer Koons, c'est invoquer l'esthétique kitsch au sens actuel réduit (donc *kitschisé*) du terme, c'est invoquer le mauvais goût convenu, et comment croire que le producteur d'une telle œuvre n'a pas compris cela. Même si kitsch ne signifie pas grand-chose sous la plume ou dans la bouche de ses détracteurs, Koons sait que l'iconographie qu'il aborde, que tout ce qu'il touche sera changé en kitsch au sens du mauvais goût moral actuel. Je crois que Lady Gaga ne l'a pas compris

avant de lui demander de la sculpter, ou alors si, mais en tout cas, comme il l'a fait avec Mickael Jackson et son chimpanzé, elle s'y est laissée aller. Ses sculptures ne sont pas sublimentes, pas mélioratrices, elles sont moqueuses et dénigrantes. Le Jeff Koons que je comprends agit au 2nd degré, ironiquement, ou par contre-utopie, c'est-à-dire par antiphrase, anti-geste.

Wim Delvoye procède également par 2nd degré, idéologiquement distinct certes, mais surtout iconologiquement différent. Ainsi, ce qu'il représente n'a pas pour conséquence de dévaluer l'objet référent, mais au contraire de le raffiner. C'est ainsi que sont traités planches à repasser, pelles, véhicules de BTP et même excréments et charcuteries. Sa série « Étui » datant de 2004 en est une représentation didactique : il avait alors fabriqué pour des objets de gros travaux, ordinaires, pénibles, prolétaires, des étuis d'instruments pour virtuoses symphoniques. Wim Delvoye ouvrage des bétonnières car cet outil de la construction urbaine actuelle doit être digne des plus élégants ornements ; les excavatrices et tractopelles sont structurés par une sorte de dentelle métallique gothique à l'image des monumentales (au sens mémoriel) cathédrales occidentales ; les bouteilles de gaz comme les scies circulaires prennent la valeur d'objets de collection grâce à leurs décorations d'amphores grecques ou encore de faïences flamandes. Évidemment, comme pour Jeff Koons, il serait idiot de faire remarquer comme un jugement négatif qu'il fait élever ses cochons en République Démocratique de Chine et qu'il les fait tatouer par des chinois. Évidemment, quand ceux-là tatouent des faux motifs Louis Vuitton par exemple, l'on comprend que la manière, que la singerie industrielle, fait partie de la forme. Son œuvre emblématique intitulée « Cloaca » (une gigantesque machine digestive transformant inmanquablement les aliments en excréments ; une sculpture "machine à caca") est pour moi l'affirmation de son 2nd degré, tout comme sa série « Toilette » où de délicates torsions d'étrons posées sur des carreaux émaillés dessinent de jolis motifs. Le jugement le plus courant, le plus coulant, sur et envers l'art contemporain est le jugement excrémental. Wim Delvoye se l'approprie afin de déclarer manifestement qu'il le sait et qu'en produisant, littéralement, de la merde, il fait bien autre chose.

Après la mise à distance dévaluante, puis la mise à distance raffinante, l'œuvre de Maurizio Cattelan – qui semble pop' puisque utilisant des images logo' telles que celles de Pinocchio, du pape Jean-Paul II, d'un majeur dressé en insulte ou d'une équipe de foot' avec ses objets dérivés – fait également œuvre d'anti-pop', d'art prenant ses distances en jouant, lui, littéralement, à mettre en jeu de manière incongrue ces logotypes connus et reconnus. L'art de Maurizio Cattelan est celui de la narration. L'on pourrait croire que ses images sont justes drôles. Son projet « A.C. Furniture Sud » (1991) pourrait passer pour insignifiant, pour n'être que de petites images photographiques ou de l'art social relationnel puisque, pour ce travail, l'artiste a composé une équipe de football avec des travailleurs sénégalais immigrés en Italie et les a fait jouer dans des championnats régionaux tout en leur

produisant vêtements, fanions, photos et "fournitures" dérivées afin de produire, dans ce contexte social politique particulier, une œuvre que je ne saurais appeler autrement que d'art politique. Sur les t-shirts de ces joueurs que l'habitude occidentale actuelle pourrait voir comme ordinaires d'après "leur taux de mélanine", il était inscrit « dehors » en allemand : *rauss*, et bien sûr, cela a d'autant plus de pertinence politique que cette équipe a effectivement joué dans des championnats sportifs et en Italie où le racisme "anti-noir" est extrêmement répandu (ce sont les "supporters" racistes italiens qui ont instauré les bien trop fameux cris de singe accompagnant le jeu de ceux que l'on dit de peau noire). En 2010, sur la Piazza Affari, la place des affaires, devant la façade de la bourse de Milan, Cattelan installa une sculpture nommée « L.O.V.E. » de 11 mètres de haut, composée d'une pièce en marbre de Carrare surmontant un socle et représentant une main géante dans un style classique mimant une sculpture romaine antique. Comme un marbre antique qui se casse, laissant apparaître une tranche nette, quatre des doigts de cette main géante semblent avoir été brisés par les outrages du temps. Malheureux hasard signifiant, cette main, que la Bourse semble dresser à la face du monde, ne présente plus qu'un seul doigt en érection, et ce n'est pas l'index mais bien le majeur. Paul McCarthy peut et veut poser ses étrons gonflables géants et autres plugs anaux, indistinctement, partout dans le monde, alors que Maurizio Cattelan (pourtant confondu dans un même panier, dans une même chasse curatrice et évacuatrice) est un artiste travaillant avec la contextualisation, la situation, pour que ses narrations soient des fables signifiantes. Ses narrations nécessitent de la mise en intelligence : il choisit le marbre de Carrare, des sculptures de la Rome antique et de la Haute Renaissance italienne artistique, le tout dans un style rappelant nécessairement doublement, et l'empire romain, et le néo-classicisme esthétique du fascisme (du "vrai" fascisme, de celui mussolinien). En disposant la paume face à la Bourse, il n'adresse pas le doigt à celle-ci mais bien à nous et, dans un langage martial indiquant le jugement de valeur de l'artiste, il s'agit bien d'un doigt d'honneur, tels les doigts des archers médiévaux faisant la nique. Comprendons peut-être alors que si c'est ce que l'on désire, il faut encore agir pour finir de priver cette main de son dernier doigt.

3. 1. 3. Les briques réfractaires

En 2011 naissait *Occupy movement*, un mouvement altermondialiste au sens banalement normal du terme que l'on peut assimiler à un mouvement nommé Les Indignés qui aura lu ce que le logotypage actuel a appelé le Printemps arabe¹ comme une stimulante source d'inspiration, puisant aussi ses sources et son nom dans le best-seller « Indignez-vous » de Stéphane Hessel et qui aura décidé de créer des campements, des *sit-in* tenus en places publiques et, principalement pour les occupations spécifiques d'Occupy, face à des lieux de pouvoir symboliques du capitalisme telle la banque centrale européenne ou Wall Street. En ces différents lieux de rassemblements créés par ces mouvements, l'on retrouve plastiquement, spatialement, vestimentairement, accessoirement, des signes communs, autrement dit une esthétique. Ce qui fait l'esthétique commune de ces espaces mis en action pourrait être paradoxalement défini par son apparente désorganisation, son hétérogénéité. On y porte sweat-shirts et pantalons à poches, accompagnés de vestes légères à capuche, baskets ou rangers aux pieds (parmi 1001 autres exemples). Avant tout, chacun s'y habille comme il veut, ou comme il peut, même si une option semble être mise sur ce qui est pratique. Les tentes sont présentes et ce, la plupart du temps, dans les formes et coloris de celles proposées au meilleur marché (capitaliste), telles les fameuses tentes Quechua « 2 seconds easy » commercialisées par Décathlon. Les banderoles confectionnées sur de grands draps blancs, les rouleaux de tissu, les plaques de carton, les palettes de récupération, les chiffons faits drapeaux sont également "monnaie courante". En plus des pots et des bombes de peinture, l'un des accessoires esthétiques reconnaissables retrouvés souvent, ou même systématiquement, parmi les déguisements choisis par ces groupes est un masque, un masque que les connaisseurs savent être le dessin caricatural d'un portrait de Guy Fawkes, matérialisation extraite (à la manière de « Mickey au musée » par Bertrand Lavier) de la bande dessinée et du film « V pour Vendetta » que le héros révolutionnaire, personnage principal de la fiction de Alan Moore et David Lloyd, porte toujours. Pour que vous compreniez pourquoi je vous parle de cela ici, et que ce passage vous ne l'entendiez pas comme une redite de mon "indignation" face aux idioties du monde moderne actuel résumable par l'expression "c'est moche mais c'est pratique", même si ma critique esthétique ressemblera à celle que j'ai portée à l'endroit du choix du nom Molotov ou Shaddock un peu plus tôt dans ce texte², je dois dévoiler instamment ce qu'est la troisième face de la pièce de l'art repositionnable, cette tranche des briques réfractaires. Après l'Ethnographie repositionnable et le scandale transitoire, voici l'indignation

1 Les mouvements insurrectionnels des révolutionnaires de Libye, de Tunisie et d'Égypte ayant entamé des changements gouvernementaux en 2011.

2 Dans les chapitres « Les Amateurs d'art. Qui bene amat bene castigat. » et « Physiognomie sociale ».

non positionnée, force vive de la Curée agissant comme une aération, ou plutôt comme l'une de ces fameuses VMC, très moches mais bien pratiques. Les briques réfractaires climatisent, réchauffent et aèrent le sous-bois de la Curée, engageant son action en termes de préservation de cet environnement.

Alors avant de reprendre cette parenthèse d'analyse esthétique du masque de la vengeance à la mode et pour vous rassurer sur le chemin que le texte prendra, je voudrais signaler que l'exposition d'Art action « dOCCUPY » tenue durant la dOCUMENTA (13) de Kassel, face au Fridericianum, mettait en scène nombre de ces masques. Parmi les indignés de la société globalisée actuelle (de notre civilisation), l'on retrouve, par ce signe, quelques slogans et un nom-enseigne : celui du mouvement « hacktiviste » Anonymous (la contraction de hacker et de activiste rappelle leur filiation aux pirates informatiques, mais *hack* peut être traduit littéralement par bidouiller, et il est bien question de bidouillage politique). Anonymous – ou en français, dans une transparence linguistique et avec la même opacité définitionnelle, les Anonymes – sont des activistes altermondialistes où alter, l'autre, désigne principalement l'attaque de l'autre, sa dénonciation anonyme ou sa destruction depuis une singularité, une intentionnalité tout aussi cachée, car dans le monde des Anonymous défilant pancarte à la main et masque sur le visage ou agissant par écrans interposés, piratant ou "révélant", le mot d'ordre est la vengeance. Face à l'oppression du capitalisme sauvage globalisé principalement (même si certains des Anonymes ont "juré" de venger Charlie Hebdo en s'attaquant à Daesh et au terrorisme appelé islamiste alors que ces derniers déclarent aussi vouloir détruire ce même système néo-conservateur), face à ces ennemis, les anonymes déclarent très simplement, idiotement, "fascisme !", du même vocable que celui utilisé par leur héros-logo. Ces défenseurs de la liberté individuelle, assez semblables finalement au rêve du Tea Party étasunien anarchiste libéral, ont une devise qui me fait très peur : « Nous sommes Anonymous. Nous sommes Légion. Nous ne pardonnons pas. Nous n'oublions pas. Redoutez-nous. » Comme souvent après les monstrueuses citations dans ce texte, je serais tenté d'écrire "tout est dit". Leur mot d'ordre est simple : ils veulent défendre sur internet, et aujourd'hui partout en dehors, leur sacro-sainte liberté d'expression. Cela est sans doute idiot de ma part mais j'avais cru que la liberté d'expression était une revendication singulière et individuelle et que donc sa jouissance nécessitait l'affirmation de l'identité de l'émetteur. Seulement ce collectif, Anonymous, appelé aussi Communauté, n'a pas simplement choisi un pseudonyme afin de parler d'une seule voix, ce qui serait par ailleurs tout à fait intelligent et cohérent avec la liberté d'expression. Non, les membres se revendiquant de ce groupe ont choisi de ne pas se constituer, de cacher d'où ils parlent et souvent de pour quoi ils parlent, en se contentant de déclarer contre quoi et en affirmant leur anonymat. L'un de leur logo, outre celui représentant le masque de Guy Fawkes, est une sorte de pastiche de celui des Nations Unies : couronne de laurier et planisphère devant lequel se

tient un costume, un costume-cravate noir et blanc devant sans doute signifier l'homme politique ou d'affaire, et ce sans tête qu'ils auront remplacée par un point d'interrogation. Je ne sais qui a dessiné cet emblème, ni comment il aura été validé par le groupe, car de groupe constitué il n'en est pas, mais puisque la page Wikipédia portant le nom des Anonymes le présente comme emblème et que la principale activité de ses membres est de répondre par le *hacking* à ce qui leur déplaît, je crois que l'on peut considérer que cet emblème leur plaît. À essayer d'interpréter ce logo', je le comprends, idéologiquement parlant, de manière ambivalente, à l'image de ce groupe. Dans un premier temps, mis en relation avec leur devise digne d'une réplique d'un héros de « Game of Thrones » ou du « Seigneur des anneaux », digne d'un jeu où la vengeance comme moteur est jugée de bon goût, je peux comprendre qu'ils aspirent à enfiler ce costume : ils sont anonymes, ils sont ce point d'interrogation et, tel l'Homme-mystère, super méchant dans « Batman », il me semble bien que leur discours a des accents de revendication suprématiste anarchiste ; ils veulent le pouvoir et rêvent de domination. Dans un second temps, en portant quelque crédit à leur discours anti-fasciste, tel leur grand frère WikiLeaks dont ils ont repris le flambeau, l'emblème questionnant la nature identitaire de l'homme politique dirigeant le monde dessine peut-être leur aspiration bourdieusienne à la révélation : "ne soyez pas dupes, regardez nos signaux d'alarme, voilà ceux qui dirigent le monde, combattons-les".

En 2011 justement, au moment où naît Occupy, WikiLeaks, défini comme un « site web lanceur d'alertes » affirmant « nous dérivons [nos] principes de la déclaration universelle des droits de l'homme », suspend ses activités de "révélation". Selon Julian Assange, porte-parole de WikiLeaks à partir de 2007, l'objectif du site était de devenir « l'organe de renseignement le plus puissant du monde ». Leur action se définit en des termes comme divulgation, anonymat et témoignage, leur militantisme consiste à relater et révéler ce qui est caché, aspirant à la transparence par l'analyse communautaire des informations du monde. WikiLeaks disait exploiter les fuites d'un système oppressif que l'on ne pourrait détruire qu'en profitant des quelques rares failles. Je n'irai pas plus loin au sujet de l'interprétation de leur action sinon de dire que, comme les Anonymous, ils ont dû, pour construire leur identité visuelle, procéder du même mode "c'est moche mais c'est pratique". Aspirant à être un site collaboratif, le nom choisi fait précéder *leaks* (fuites) de *wiki*, puisque à l'époque (et cela était bien pratique), la Wikimedia Foundation était déjà bien établie et l'on reconnaissait le wiki pour dire "projet collaboratif". Seulement, comme je l'ai déjà écrit ici, le wiki que l'on doit à Ward Cunningham signifie « rapide », "vite fait". Et voilà comment ont dû procéder les créateurs-baptiseurs d'un site qui, pourtant, aspirait à contrer la course à l'intox' générale. Je crois que c'est ce même vite fait, ce même "c'est moche mais c'est pratique" qui a fait du masque aux traits de Guy Fawkes l'emblème de la rébellion altermondialiste gauchiste et anti-"fondamentalisme" religieux de nos "jeunes" du

monde entier.

Savoir pourquoi les auteurs de la bande dessinée originelle ont fait déclarer cela à leur personnage principal nommé V restera ici une énigme, disons simplement que ce héros déclare qu'il a choisi de se masquer du visage d'un homme prêt à mourir pour ses idées. Dans une Angleterre décrite comme devenue fasciste, un personnage qui veut rester anonyme et qui choisit l'initiale V – comme le dit le titre, pour vendetta, pour vengeance – se grime des traits de ce qu'il appelle un défenseur des libertés, prêt au sacrifice pour cette cause. Les Anonymous ont dû quelque part – qui sait ? et qui saura jamais – aimer la bande dessinée et/ou le film, et ce masque est devenu, littéralement, l'icône de leur lutte pour la liberté d'expression. Mais qui est ce Guy Fawkes ? Qui est ce personnage moustachu à l'expression souriante ? Ayant vécu entre 1570 et 1606, entre l'Angleterre et l'Espagne, Guy Fawkes est un combattant catholique. De famille protestante, il se convertit au catholicisme et quitte donc l'Angleterre anglicane pour rejoindre l'armée espagnole combattant les réformateurs protestants flamands. C'est depuis ce combat religieux qu'il constitue un groupe conspirationniste catholique anglais projetant l'assassinat du roi Jacques I^{er} d'Angleterre afin de restaurer une monarchie catholique en Grande-Bretagne. Le 5 novembre 1605, Guy Fawkes est retrouvé sous la chambre des Lords gardant la poudre à canon qui devait servir à l'attentat. L'action est alors nommée pour l'histoire « Conspiration des poudres ». Ce que l'on pourrait appeler le terroriste catholique Guy Fawkes avait été, d'après la légende, dénoncé par une lettre anonyme (peut-être qu'une consultation *wikiwiki* d'informations à propos de Guy Fawkes a induit en erreur un Anonymous amoureux de cette aberration en termes de liberté d'expression qu'est l'anonymat...). Le gardien des explosifs est alors torturé dans la tour de Londres et finit par délivrer le nom de ses complices. Le 31 janvier 1606, montant sur l'échafaud où il devait être pendu, le courageux Guy Fawkes sauta de l'estrade et se brisa le cou, comme dans un dernier geste digne d'un vidéo gag macabre. La dernière précision à propos de la mort du personnage légendaire n'est peut-être qu'une moquerie anglaise, puisque le 5 novembre de chaque année, l'on fête depuis l'échec de la Conspiration des poudres, fête durant laquelle on brûle des poupées à l'effigie du conspirationniste et on lance quelques feux d'artifices. Alors effectivement, ces aspirants criminels religieux projetaient d'assassiner d'autres religieux responsables de crimes – non officiellement désignés comme tels dans une monarchie – et ce animés par une vendetta, un désir de vengeance, comme la devise des Anonymous extraite du film. L'identification doit sans doute s'arrêter là, car le projet de Guy Fawkes n'était en rien l'anarchisme ou même la démocratie mais bien le remplacement d'une monarchie théocrate par une autre. Certes, les Anonymous semblent aspirer à être éternellement inconstitutionnels, et même anti-constitutionnels, combattant les systèmes politiques dominants en place, mais bien que sans porte-parole, les actions des Anonymous sont toutes dites de gauche,

libertaires et anti-cléricales. En 2008, les premières actions ayant fait connaître le groupe de vengeurs masqués étaient justement l'attaque d'une église, en l'occurrence, celle de scientologie (la cool attitude, les ados et les médias auraient-ils tous été dupés et fallait-il comprendre que ce *hacking* était le fait d'intégristes catholiques combattant une église concurrente ?). La reprise esthétique du masque de « V pour Vendetta » ne semblait alors que la manifestation du mode sur lequel s'aligne le groupe, à savoir "c'est moche mais c'est pratique" : c'est facile, c'est *wikiwiki*, ça a l'air d'être cool et de fonctionner, alors on ne se prend pas la tête. Lorsque sur l'internet, haut-lieu de la couardise injurieuse, on laisse un commentaire sans se nommer, même par son pseudonyme rigolo floqué du nombre de son département, par défaut, il est d'usage que le site note "anonymous", à la manière du réflexe muséographique titrant "untitled" les œuvres sans titre. L'analyse du nom du mouvement par l'encyclopédie participative Wikipédia note que cette mention "anonymous" est un « même internet », et c'est justement ainsi, par même, par imitation et réplique non intentionnelle mais pratique, qu'opère toutes les modes de l'art repositionnable de la Curée. Ce terme de même trouve son origine dans la théorie de l'évolutionniste Richard Dawkins où le même a le même fonctionnement que le gène : il est transmis, on le réplique en tant que comportement culturel pour les mêmes fins évolutionnistes, à savoir l'efficacité dans la reproduction et la survie.

La tranche des briques réfractaires en a assez des jeux de mise à l'Index par la Conserve, des outrages de luxe et de luxure que l'art contemporain capitaliste véhicule. L'"art action" est la réaction de ces réactionnaires ne supportant plus la jolie esthétisation produite par les artistes et aspire à l'efficacité politique de leur manifestation, quitte à ce que ce soit moche mais pratique. Dans l'urgence de la nécessité activiste, la couche des briques réfractaires semble avoir, dans les années 10 de notre ère, imité les *Indignados*. En espagnol, en anglais, en français, lu en toutes les langues, le texte de Stéphane Hessel « Indignez-vous » a fait recette, mais surtout a séduit. Il a été capable de fédérer des groupes aussi nébuleux que les Anonymous, Occupy ou les Indignés, branchés sur le même mode de la mondialisation que ces mêmes altermondialistes dénoncent, justement car ce court texte n'est qu'amorçant et ne propose rien sinon une posture face à l'ignoble consensuellement reconnu. Pour tirer à boulets rouges sur ce jeu de dupe de la Curée, entre pile et face, la tranche réfractaire aura décidé d'agir comme des anonymes, cachés, mais surtout comme des Anonymous, vengeurs, en légion, ne pardonnant pas, ou autrement dit agissant comme des chasseurs, comme les chasseurs qu'ils exècrent et dénoncent, mais sans le faire à courre, sans le faire à grand bruit. Ils croient chasser les chasseurs en étant animés comme le plus normal et commun des héros de la culture de masse hollywoodienne qu'ils dénigrent pourtant, animés par la vengeance. Seulement ces anonymes croient duper leur monde en chassant à la hutte. La chasse à la hutte, celle consistant à planter sa

tente quelque part et à y rester caché afin de chasser ce qui passe, est aussi appelée chasse à la pipée. À la pipée, l'on use d'un pipeau afin de contrefaire le cri de sa proie. Au sens figuré, piper signifie tromper, tricher, ne pas jouer le jeu de manière digne, ou autrement dit honnêtement. La chasse à la hutte est une chasse à tir, discrète, le but du jeu étant que la proie ne vous voit pas. Le mouvement Occupy pratique esthétiquement, selon moi, cette chasse à la hutte, cette piperie de révolution où l'indignation non positionnée, cette indignation pas même capable d'identifier idéologiquement son masque, trouve sa réalisation dans la manifestation de l'indignation jusqu'à l'imitation manifeste de l'indignation.

En 2012, pour la 7^{ème} biennale d'art contemporain de Berlin, l'*Institute for Contemporary Art KW* (*Kunst-Werke*, « œuvre d'art »), le centre d'art contemporain public officiel le plus important de la ville, présentait la transformation de son espace d'exposition en appendice d'Occupy où, sans 2nd degré apparent et encore moins revendiqué, des artistes regroupés souvent sans dire leur nom installèrent leurs huttes. Au rez-de-chaussé, l'espace principal avait tous les airs, toute l'esthétique, tous les accessoires et la typographie de ce genre d'architecture esthétique, moche et pratique, manifestement indignée et manifestement non positionnée. Ce grand espace était floqué de slogans rédigés la plupart du temps en anglais : de larges lettres aux polices non normalisées, dégoulinantes de peinture, en blanc sur noir tracées par de larges pinceaux, ou au contraire, de froides et anonymes typographies bombées à l'aide de pochoirs. Les pochoirs sont très prisés par cette esthétique car ils permettent facilement le même des mêmes. Des artistes y ont installé des tréteaux, des plans de travail et des chaises pliables car c'est pratique, c'est modulable, la précarité désirée les a fait installer des tentes et tendre des fils à linge, laissant voyant, toujours, des escabeaux et des échelles, des inscriptions à la craie, des mots partout et, en guise de cartel, un grand tableau titré « Agenda » laissant lire les horaires et les sujets des débats-rencontres, objectifs fantasmés de cet improductif art relationnel. À l'aide de ruban adhésif repositionnable (que l'on appelle facilement "scotch" car c'est plus facile même si c'est une marque commerciale), quelques semblants de sculptures et d'installations naissent çà et là, notamment un jeu d'échec de bouteilles de soda en plastique où les contenants sont les mêmes et seuls les contenus changent : les blancs clairs d'un côté, et les marrons-coca de l'autre, comme pour dire "bonnet blanc et blanc bonnet, ce monde est un échec", alors qu'effectivement, bonnet blanc et blanc bonnet ne me semble pas signifier la même chose... mais nous verrons cela plus tard. Le couloir d'entrée dans l'espace d'exposition était sans doute encore plus exemplaire. L'œuvre était nommée sobrement « Stéphane Hessel » et, sur les murs blancs de l'ancien *white cube* que les rebelles ont occupé après appel à projet administratif, ils ont tout simplement réécrit le texte en rouge sur blanc, au pinceau dégoulinant, le fameux texte du livre « Indignez-vous » mettant en exergue « créer, c'est résister », le tout en anglais,

c'est plus global. Ayant été enfant dans les années 90, j'avais cru voir du 2nd degré dans la reprise du motif de la salamandre déposé au pochoir sur ce même mur, motif que la cool attitude de l'époque avait en emblème, mais non, cela était très sérieux, presque révérencieux. Surmontant le couloir, un morceau de mur était floqué du mot révolution et, suivant le "R", les quatre lettres "EVOL" étaient écrites en miroir et dans une autre couleur afin de laisser apparaître au sein de la révolution le mot "LOVE" pour manifester le feu d'artifice de bons sentiments motivant la tranche de la Curée. Une radio émettait pour l'occasion. En allemand, elle s'appelait tout simplement « Radio 99 Prozent » puisque, évidemment, ces indignés parlent au nom de la majorité. Un peu partout, comme dans les toilettes d'un bar, l'on pouvait retrouver des petits stickers que les artistes avaient sérieusement collés çà et là pour donner des airs de spontanéité à cette piperie. L'un d'eux était l'immanquable portrait d'un Anonymous, c'est-à-dire d'un masque de Guy Fawkes porté par un individu encapuchonné dans son sweat-shirt, sous-titré « OCCUPY ».

Vous connaissez sans doute cette image car elle reprend l'effet esthétique stencil, comme l'on reprend celui du traitement photographique du Che, mais cette fois en bleu, blanc, rouge, comme la transformation par le street artiste rebelle démocrate (au sens institutionnel étasunien) Shepard Fairey d'un portrait de Barack Obama floqué d'un « HOPE » et ce durant la fameuse campagne « Yes, We Can ». Le travail de ce mutin de panurge (selon des termes que j'emprunte à Philippe Muray) n'était pas une commande d'Obama mais a été adoubé et a fait de lui une star, au point de vendre son image au « Time » pour l'une de ses couvertures. Avec leur nez creux habituel, Occupy et Anonymous ont fait leur cette transformation, transformant simplement le pins démocrate en y ajoutant « We are 99% ». Le street artiste adressant en plus un message au président en intégrant "hope" à la phrase « Mr president we hope you're on our side », à savoir, adressé au président des États-Unis d'Amérique, un simple « Mr le président nous espérons que vous êtes de notre côté ». Voilà l'espoir de ce rebelle anti-constitutionnel : espérer que le président des USA est un gentil... Durant le mouvement Occupy Wall Street, Shepard Fairey produisit cette version de la figure d'Anonymous maintenant indissociable d'Obama. Dans les versions auto-collées des Anonymous suivants, la référence à Obama disparue puisque Shepard Fairey n'était plus anonyme et que, tout de même, il était trop facile de voir que cela pouvait entrer en contradiction avec l'aspiration autonomiste du mouvement. Shepard Fairey est un grand utilisateur du pochoir et de la synthèse stylistique stencil. Cela est plus pratique pour faire en nombre et rapidement des images. Dans ce grand pragmatisme, même s'il produit de jolies images (trouvant de nombreux clients les décalquant sur des t-shirts, des sweats à capuche et des casquettes), il utilise les mêmes procédés esthétiques pour mettre en valeur positivement ou dénoncer. Il fait comme ça vient, comme il sait faire, sans mettre en relation le fond et la forme.

Ainsi, lorsqu'il veut rendre hommage à « THE LADY », la femme, Aung San Suu Kyi, il utilise des signes esthétiques qui lui plaisent sans s'interroger sur leur signification, comme les bandes graphiques rayonnantes propres à l'imagerie propagandiste réaliste de la Chine communiste. Il utilise le même procédé esthétique pour figurer Obama, son héros, et George W. Bush qu'il sous-titre « ONE HELL OF A LEADER ». Son travail a été connu grâce à sa reprise de la graphie « OBEY » qu'il accompagna du portrait d'un catcheur nommé André le géant, reprise d'un film de John Carpenter sorti en 1988 appelé « They live » (et, pour sa traduction française, « Invasion Los Angeles »). Dans ce film, grâce à des lunettes confectionnées par des résistants, l'on peut lire ce qui est vraiment écrit sur les panneaux publicitaires ou sur les billets de monnaie ; le dollar laisse apparaître « THIS IS YOUR GOD » (« c'est votre dieu ») et les messages publicitaires disent « CONSUME », « CONFORM » ou encore « OBEY » (« consommez », « conformez-vous », « obéissez »). Shepard Fairey, anti-capitaliste, repris en hommage et par accointance politique le message révélé « OBEY ». Sauf que finalement, ce message est devenu son logo. Il a déposé la marque et en a fait des objets dérivés aussi stupéfiants que l'accès payant à la tombe londonienne de Karl Marx. Avec la même typographie et les mêmes chromatismes, Shepard Fairey est capable d'écrire "obey" ou "hope". L'une des références artistiques de cet artiste-rebelle est une autre figure du genre : Barbara Kruger. Sous couvert de la dénonciation des messages publicitaires, elle aussi est capable, en rouge, noir et blanc, floqué ou non sur des images prélevées dans les médias, d'écrire ce qu'elle désire, ce en quoi elle croit ou de procéder par ironie, sans comprendre que l'utilisation de la même signature esthétique nivelle et rend polyvalent son discours intentionnellement présenté comme politiquement militant.

Reprenons la visite du KW. À l'étage, plus loin, parmi une multitude d'œuvres, je veux vous décrire en quelques mots celle de Khaled Jarrar intitulée « State of Palestine » usant magistralement de l'esthétique du "c'est moche mais c'est pratique".. Le travail de Jarrar a consisté à fabriquer un faux tampon de l'état de Palestine afin de manifester son envie que cet état existe – tampon qu'il aura appliqué sur de vrais passeports de militants n'ayant pas froid aux yeux, ce qu'il aura pris en photo, tirées et disposées sur quelques planches de bois surélevées par des tréteaux, comme un adolescent accrochant de travers ses posters dans sa chambre pour nous faire croire qu'il n'y a pas vraiment fait attention, qu'il ne veut pas faire joli. C'est moche mais c'est pratique : toute cette exposition, toute cette esthétique, toute cette tranche scénographie et compose ses installations comme un décorateur d'intérieur spécialisé en fêtes de mariage dispose quelques cailloux de verre en chemin de table dans une fausse spontanéité pour avoir l'air de ne pas y toucher. Voilà ce qu'est cette esthétique : les briques réfractaires sont des sainte-nitouche, aussi puritains et désengagés qu'un mix entre Guy Fawkes et Stéphane

Hessel. Parce que vraiment, Jarrar est un rebelle qui se fiche de la joliesse, il a même tamponné la table et cadré ses photos avec autant d'attention pour la composition qu'un touriste maniant un appareil jetable.

En 2012, durant la documenta, la curatrice Carolyn Christov-Bakargiev nous l'avait annoncé : la différence entre art et non-art est de moins en moins importante. Je crois qu'effectivement, cela est certain pour l'art repositionnable de la Curée, entre les productions de la Conserve et celles des briques réfractaires, il y a autant de différences, comme nous l'ont expliqué les Inconnus dans leur sketch sur les chasseurs, qu'entre les bons et les mauvais chasseurs. Ici, les bons chasseurs chassent et les mauvais chasseurs chassent, alors les chasseurs à courre ont accepté que, sur la pelouse du Fridericianum, les tentes d'Occupy s'installent. Le mouvement d'Occupy à Kassel était devenu « DOCCUPY Kassel », avec le même jeu typographique que l'événement parasité, sous-titré évidemment « We are the 99% ». Évidemment les masques d'Anonymous y étaient Légion, les tentes moches mais pratiques des équipementiers globalisants ayant pour slogan le gain de temps et la facilité étaient présentes, tout comme les banderoles et surtout la grande manifestation des sainte-nitouche esthétiques, à savoir essayant de faire moche, de ne faire pas joli pour ne pas esthétiser et faire plus authentique. Sur l'une des tentes, on pouvait lire, en anglais bien sûr, « l'urgence doit remplacer le contemporain » en référence à l'art contemporain qui devrait laisser sa place à l'urgence. Une autre face de cette même tente expliquait, toujours dans la langue globaliste, « le contemporain est toujours trop tard, jamais dans le temps ». Les tags expliquaient encore que « la prochaine documenta devrait être curatée par ATANK » (un autre WikiLeaks). Évidemment, le "a" de "camp" pour « occupy camp » était écrit à la manière du logo anarchiste, et encore, l'on trouvait des banderoles affichant la nature du combat : « fight capitalism ». Bref, au mot près, à la tenture près, c'était la répétition du même. Il est pour moi tout à fait intéressant de remarquer que l'œuvre¹ de Ida Applebroog exposée à l'intérieur du Fridericianum constituée d'affiches couplées par des sangles pour être utilisées tel un homme-sandwich militant ou disponibles en poster à emporter pour afficher partout, notamment dans son salon, les phrases-slogans qui y étaient inscrites. Posées à même le sol, ou dans une accumulation de cartons simplement stockés là, l'installation d'Applebroog procédait tout simplement de la même esthétique post-Barbara Kruger, post-manif, aspirant à se donner des airs de ne pas en être. Chasse à la hutte toujours, dans le parc de Kassel accueillant les œuvres les plus politiques puisque exposées dans l'espace public, l'on pouvait retrouver l'œuvre de Julieta Aranda et Anton Vidokle, intitulée « Time/Bank », ce que la langue globalisée appelle un « hut », une petite maison ou une hutte, dans laquelle, en groupe, ils s'étaient retrouvés et où l'on pouvait se retrouver à notre tour pour élaborer un nouveau projet d'échanges économiques évidemment anti-capitaliste. Michael

1 Dont le titre est introuvable (sans doute par absence) dans la salle d'exposition comme sur internet, ce qui vaut peut-être mieux qu'un « Untitled » curatif.

Werner, présenté comme un artiste conceptuel, proposa durant cette 13^{ème} documenta une manifestation performative appelée « Protest for Ai Weiwei's freedom » ; il faut se passer de traduire puisqu'elle se veut communicationnelle et donc instantanément compréhensible par tous. À la manière de la reprise du visage de Guy Fawkes mixée au réflexe esthétique des manifestations post-mortuaires où l'on brandit le portrait des victimes, les manifestants-acteurs-public étaient invités à porter le visage d'Ai Weiwei devant le leur, sur une simple page A4, son visage simplement détourné, le plus mal et le plus rapidement possible, sans cou mais avec la lisière blanche apparente du détournage, sur un fond rouge pour manifester l'urgence, le tout dans un cadre blanc, marge confortable pour l'impression à bas coût et de basse qualité... c'est moche mais c'est pratique. Bien sûr, ici, il me faudrait continuer en vous rappelant l'exposition « Think global, Act local » que j'ai critiquée bien plus tôt¹, une exposition au CEAAC de Strasbourg, en 2015, s'étant tenue en trois volets, dont le premier au moins intitulé « Systémique », m'est apparu comme l'un des ricochets de la perpétuation de cette esthétique des indignations non-positionnées. J'aurais pu aussi nourrir ce corpus d'exemples esthétiques en écrivant à propos de l'œuvre de Barbara Kruger visible à la station de tram sous la gare de Strasbourg et de l'effet « No logo » – d'après le titre et la première de couverture du livre de Naomi Klein – rappelant l'inévitable digestion de la rébellion par le système capitaliste dominant. Si Ray-ban, la marque de lunettes, aussi indignée que John Carpenter et ses verres révélateurs, peut aujourd'hui proposer à ses clients d'imprimer des slogans² sur des t-shirts tels que "les rêveurs vivent, et de jour, et de nuit", c'est tout simplement car ils sont sur le même mode que les briques réfractaires, ou plutôt que les briques réfractaires jouent dans le même bois au jeu de la chasse et qu'effectivement, cela ne fait, par jeu de transgression, qu'enfler le territoire de l'admissible normal.

Dans son ouvrage « Pour un nouvel art politique », dont elle déclare la fin dans son sous-titre, désirant le passage de relais « De l'art contemporain au documentaire », Dominique Baqué écrit en guise de conclusion, dans un chapitre intitulé « Au-delà de la représentation, ce qui se peut dire, *in memoriam* » : « De l'art politique, on l'aura compris, l'hypothèse génératrice de cet essai aura tenté de montrer qu'il se condamne lui-même aux injonctions sans réponse [elle aura, croit-elle, déconstruit plus tôt l'esthétique de Barbara Kruger par exemple], aux dérives caritatives [c'est ici l'exemple de Lucy Orta qu'elle a choisi en écrivant à propos des « dérives caritatives de l'art engagé »], aux relations volatiles et déjà formatées par les habitus sociaux [pour se faire, elle aura choisi de critiquer l'esthétique relationnelle théorisée par Nicolas Bourriaud]. Et c'est lorsqu'il opère dans le retrait, l'ellipse ou le silence qu'il s'avère le plus estimable – à défaut d'être efficace, porteur d'effets politiques. Et du documentaire, entre vérité et fiction, réel et mise

1 Dans le chapitre « Le Grand Mix ».

2 Pour l'une des campagnes publicitaires de la marque de 2014 nommée Speak the truth, #Campaign4Change.

en situation, on a fait le pari de penser qu'il pouvait, en cet extrême contemporain d'une Histoire éclatée, prendre le relais. "Passer le témoin" : pour libérer la parole et la faire circuler, pour mettre au jour les dysfonctionnements d'une société malade, éveiller les consciences et construire le témoignage. Construire, peut-être, dans ces moments de grâce, de l'"être-avec". »¹ Son éditeur écrit : « Ce livre se veut, au final, un hommage rendu à la modestie lucide du documentaire, au travail du temps, à la parole incarnée, à l'écart des bruyantes imageries post-modernes. »² Ces mots disent bien la position de la tranche en opposition avec les deux autres faces de la Curée et comment ne pas comprendre le dénigrement porté à l'encontre de l'esthétique relationnelle ; comment ne pas comprendre la défiance envers certaines ambiguïtés dialogiques manifestes d'un art convenu comme politique ; et comment ne pas se moquer de la dérive caritative de certaines productions artistiques devenues action sociale ? Dominique Baqué fait le choix électif de ce qu'elle appelle le documentaire engagé photographique et surtout cinématographique. D'abord parce que son engagement sait que le photo-journalisme n'a rien à voir avec de la véracité et que le documentaire, lui, semble exempt de la compromission par le divertissement et le marché auquel l'art est soumis. Ce qui me semble tout à coup bien moins intelligible, c'est sa "révélation" de l'alter-puissance du documentaire engagé. Elle reconnaît à celui-ci, dans une opposition d'avec la production artistique, un immense travail d'enquête « assumant sa subjectivité »³. Je ne comprends bien sûr absolument pas comment elle s'est mise à penser que les œuvres d'art ne s'exposaient pas à la première personne et ne le revendiquaient pas, et j'entends bien par sa critique qu'elle est motivée par les réflexes des amateurs d'art contemporain focalisés sur le poids financier de certaines des stars de ce milieu et considérant que l'on n'y retrouve aucun « travail du temps ». Dominique Baqué se rit de l'esthétique relationnelle et de sa « convivialité de bon aloi », de l'art contemporain « naïf, idéologiquement faible, encore pétri d'illusions humanistes », et pourtant, tout ce qu'elle aime dans le documentaire engagé, c'est justement que ces réalisateurs filment ce qu'ils aiment, ce qui les touche "humainement", et que, partant à la rencontre d'autres et d'ailleurs, ils filment la parole incarnée, ils témoignent et nous permettent peut-être de toucher du doigt l'être-avec dans une autre forme de rencontre... cela sonne très relationnel. Avant sa conclusion-ouverture à propos de l'extermination du peuple juif durant la seconde guerre mondiale, événement sur lequel l'art aurait buté, sans doute elle-même pétrie d'habitudes universitaires l'ayant fait entendre trop souvent les mots de Georges Didi-Huberman et d'autres à propos de la fin de la représentation qu'a engendré ce génocide, elle déclare par-là cette naïveté commune à la tranche de la Curée, à savoir sa volonté de retrouver une fantasmagorique présentation sans le dire. Son avant-dernier chapitre, apologie du

1 Baqué, « Pour un nouvel art politique », p. 281.

2 "Au même endroit", 4^{ème} de couverture.

3 "Au même endroit", p. 279.

documentaire, se nomme « Le documentaire et la grâce ». L'un des deux « moments de grâce », l'une des « deux rencontres »¹ est sa découverte du documentaire « Massoud l'Afghan » réalisé par Christophe de Ponfilly. Il est intéressant de rappeler que la documenta de Carolyn Christov-Bakargiev a décidé de s'ouvrir sur le monde, sur le vrai monde, en sortant du Kassel trop convenu pour aller jusqu'au Canada en passant par l'Égypte, mais surtout par l'Afghanistan. L'on comprend aisément que la mise en jeu de l'Égypte, tout juste post-révolutionnaire, et l'Afghanistan, perpétuellement en guerre, était plus symbolique qu'artistique. Le site internet officiel de la documenta note d'ailleurs que cela s'est fait « hors public ». À propos de « Massoud l'Afghan », Dominique Baqué écrit : « Ponctué par la musique de Scarlatti, Pergolèse et Chostakovitch, d'une beauté plastique qui jamais ne s'égaré dans un vain formalisme [...] »². C'est l'évidence pour nous je l'espère maintenant, et sinon, ma déclaration sera la confirmation du besoin de débat : un vain formalisme ne signifie strictement rien. Et pourtant, c'est cela qu'agite la tranche des indignations non-positionnées. Comme l'écrit l'éditeur en choisissant l'expression « modestie lucide », la documenta s'écrit en minuscule puisque évidemment, celle-ci fait preuve d'humilité documentaire. La 13^{ème} a dû choisir une esthétique particulière pour nommer son numéro (comme pour chacune des éditions) et, après les chiffres arabes, ceux romains, ou encore la graphie du décompte pénitentiaire, elle a choisi, elle, humblement, de s'écrire entre parenthèses. Voilà ce qui est systémique pour ce nouvel art politique que constitue la couche des briques réfractaires absorbante, chasseurs à la hutte : l'esthétique de la non-esthétisation.

En quelques mots, mais sans m'y étendre car je crois que la chose est entendue, je voudrais affirmer combien il est aisé de lister les tics, réflexes et critères esthétiques du style documentaire. Jarrar nous l'a montré, cette esthétique a des cadrages particuliers, l'on y porte sa caméra au point, l'on sous-titre parfois les interviews (même lorsque l'interlocuteur s'exprime dans la langue du téléspectateur) pour marquer combien l'important n'est pas la forme mais le fond, bêtement compris comme le texte, etc., etc. Tous ces paramètres esthétiques définissent un régime, comme pour n'importe quelle esthétique, et ici, le terme "régime" signifie bien que l'on a essayé de maintenir une diète restrictive à ce niveau, même si bien sûr, cela n'est qu'apparence. Rhétorique platonicienne, apologie socratique de la vérité toute nue, celle de l'Idée, cette esthétique s'affirme anti-sophistication, essayant de montrer qu'elle refuse de faire joli afin de raconter et même de montrer, de présenter, de révéler les vraies choses. Elle veut nous faire croire qu'elle n'est pas formaliste, comprenez qu'elle ne croit pas en la forme, et conséquemment, qu'elle pourrait croire en une dissociabilité du fond et de la forme. Sauf que, bien sûr, tous ces humbles documentalistes artistes non-artistes sont des formalistes comme les autres, c'est-à-dire qu'ils savent très bien que, pour

1 "Au même endroit", pp. 273-279.

2 "Au même endroit", p. 279.

exprimer leur fameuse authenticité, leur sincérité documentaire, il faut que leur production ressemble à une production documentaire. Des réalisations cinématographiques fictionnelles non documentaires aussi diverses que « District 9 », « Le projet Blair Witch », « Les clés de bagnole », « Surnatural » ou « Dogville », comme des centaines d'autres, nous ont montré que l'on peut rejouer les codes formels du documentaire. À l'inverse, l'on peut filmer et monter des documents-images de telle manière qu'ils n'aient pas l'air documentaire alors qu'évidemment, mis en scène ou non, ils sont toujours documentaires de quelque chose. Bref, l'on comprend vite la stupidité d'une telle distinction fond/forme, et bien sûr, il est nécessaire de définir que, toujours, il est question de régimes esthétiques et de symboles culturels contextuels. Si l'esthétisation est la mise en action de l'esthétique ou, terme à terme, la mise en relation entre le fond et la forme, entre un fond intentionnel et une forme choisie, nécessairement en dialogue simultané, le rejet de l'esthétisation est idiotement absurde. À présent que j'ai déclaré que le jugement de goût, de beau ou de laid, de moche ou de joli, a à voir avec un jugement moral, je ne peux que penser que la mise en scène volontaire de la précarité, moche mais pratique, de la piperie de l'art action est de mauvais goût, et cela justement parce qu'elle est mue par un pragmatisme esthétique, une répétition aberrante des codes caricaturaux de la manifestation à propos de tout et de n'importe quoi et du rejet de la sophistication formaliste. Partout dans le monde occidental – ou autrement dit dans le monde globalisé ayant planétairement tourné à l'ouest –, pour manifester son indignation, on se regroupe, on fait fi des nuances idéologiques nous distinguant, on écrit l'essentiel en des phrases simples et courtes, on choisit la capitale, les grands lieux et les grandes lettres, et on bariole des étendards pour afficher ses nouvelles appartenances, et ce, que l'on revendique une indépendance territoriale, le retrait de portiques d'écotaxes ou l'augmentation d'un quelconque salaire. De plus, le régime esthétique de la non-esthétisation engage des formes de précarité et je ne sais comprendre cela autrement que comme l'impossibilité de donner à voir des aspirations constructivistes. Cette esthétique n'est pas projective, elle est immédiate, dans l'urgence, comme l'écrivait dOCCUPY sur ses tentes, dans le temps présent, sans aucune vision à long terme. Cette esthétique est littéralement celle du recyclage, elle paraît ainsi plus authentique, plus vraie, car elle n'offre aucun divertissement enjolivé au spectateur. Mais en rejetant par habitude la manifestation des choix et du soin esthétique singulier du côté de la mode, de la publicité et de la décoration, je crois simplement que ces idiotes réflexions n'ont rien compris au mot mode, ni à l'exposition publique que peut être la publicité, et encore moins de choses à propos de l'architecture constructiviste projective qu'est un décor décoré. Cette esthétique du *hacking* est un bidouillage, un recyclage ne vivant que comme un punk, à savoir aux dépens de la société dans laquelle il veut jouer le rôle de marge.

Pour finir d'exemplifier cette aberration anti-esthétique de l'esthétique de cette

couche réfractaire, je voudrais rappeler les choix plastiques de l'artiste Thomas Hirschhorn, en particulier dans son projet de musée précaire Albinet. À remplacer le contemporain par l'urgence, cette esthétique se contente, elle fait avec ce qui est le plus accessible, et, à construire avec des tasseaux de sapin à bas coût, des morceaux de carton et des palettes – objets symboliques indissociables du transport globalisé de l'économie de marché –, Hirschhorn a construit un musée qui ressemble à des modules "Algeco". Je vous ai déjà parlé longuement de ce projet¹ et de ses conséquences idéologiques confirmatoires en rien subvertissantes, mais je voudrais seulement porter à votre attention ici l'esthétique de la note d'intention² rédigée d'une main énergique par Hirschhorn pour défendre ce projet. C'est d'ailleurs à ce sujet que je me bats avec mes étudiants de première année d'arts plastiques à l'université de Strasbourg, à savoir leur faire comprendre que lorsqu'on énonce, l'on rend visible, et donc qu'un énoncé est du visible, tout comme le visible énonce. J'essaye de leur faire comprendre que, bien que l'histoire mythologique semble être la même, la mise en page, les choix typographiques, la qualité du papier, le format, la reliure, etc., différenciant une bible à la couverture de cuir et à la tranche dorée d'une bible bande-dessinée dite pour enfant ou encore d'une bible éditée en format poche, transfigurent, transforment l'histoire racontée. Si ces étudiants veulent donner à comprendre par de l'énoncé typographique leur projet pictural d'expression lyrique et qu'ils utilisent pour cela leur écriture de d'habitude, en forme de pattes de mouche maladroites, leur lecteur passera à côté de leur projet. Hirschhorn l'a bien compris, je pense, ou alors c'est simplement par hasard, par chance, qu'il met en relation ses manières d'écrire, le dessin, le vocabulaire et les idées de ses expressions. Hirschhorn a une écriture précaire, il rature violemment, il se fiche de la syntaxe et de l'orthographe, il affirme l'urgence de son action mue par une passion telle que la forme s'expose comme brouillonne et en dehors de toute sophistication artificielle ou encore froide. Cette esthétique pare au plus pressé et, par manque de temps, de réflexion, de retour sur elle-même, elle use du plus pratique, elle est pragmatique. Je l'ai déjà écrit plusieurs fois, c'est idiot, mais ce qui est le plus pratique, c'est ce qui est le plus habituel, le plus normé, ce qui ne nécessite pas l'effort de l'élaboration singulière et rend surtout quitte du long travail de mise en intelligence d'une forme constructive, agissant d'abord par déconstruction normale qu'il faut nécessairement donner à comprendre. Ainsi, agir dans l'urgence en réalisant au plus pratique, c'est immanquablement agir comme une force de confirmation. En cela, les briques réfractaires confirmatoires agissent pour le même conservatoire central que la Conserve pour la Curée. Parer au plus pressé, dans l'urgence, c'est préférer occuper un terrain déjà balisé, et donc faire preuve d'une fainéantise de l'imagination, de la production d'images. Comme un carnaval ou les bouffons du roi, cette tranche marginale n'agit que par

1 Dans le chapitre « Les Culturistes ».

2 Cette note d'intention est reproduite au début de l'ouvrage coécrit avec Yvane Chapuis « Musée Précaire Albinet » (2005).

transgression circassienne. Je l'ai écrit à propos du Cirque, que la curatrice de la 13^{ème} documenta accepte l'occupation de la Friedrichsplatz est la confirmation de la thèse de Naomi Klein selon laquelle tout ce qui est sans logo, anonyme, non élaboré esthétiquement, est comme une médecine déjà accompagnée d'un morceau de sucre, facile à couler, à ingérer pour le système dominant. Les anonymes non affirmationnistes sont pré-mâchés, comme leur esthétique de pré-fabriqués. La marge, la périphérie qu'ils représentent, fait partie du système central auquel ils offrent justement la chaude protection de briques réfractaires, de briques conservant la chaleur dégagée par les outrages du centre. Les bouffons servent le système monarchique central, ils le gardent au chaud, et même parfois, l'aident à faire grandir son aire territoriale par leurs actes de transgression faisant gonfler la quadrature du normalement acceptable. Ce qui est réfractaire engage des réfractions, des répercussions, et cette matière résistante protège ce qu'elle entoure. Réfractaire qualifie par exemple les briques construisant les parois d'un four à céramique car elles résistent aux fortes températures ; elles isolent et permettent la cuisson, à point. Et tout en même temps, un réfractaire est, dans le langage militaire, un fameux synonyme d'objecteur de conscience ou encore de pacifiste.

Kitschisation de l'artiste engagé

Je n'ai pas de « projet originel » ! Sans tomber dans les faciles "bourdieuseries", je pense, je veux croire qu'aucun artiste n'est mû par un projet originel au sens sartrien du terme, ou peut-être plus précisément, au sens où Bourdieu l'a lu, outré, chez Sartre lisant lui-même Flaubert. Dans « Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire » publié en 1992, à propos de la vision idéale (quasi platonicienne) de l'art et de l'artiste par Sartre que Bourdieu juge sacralisante (habituellement sacralisante peut-être) et que je nommerais sa désacralisation du mythe du créateur incréé, il exprime que, d'après lui : « Sartre [...] a produit la forme la plus accomplie du mythe fondateur du créateur incréé avec la notion de projet originel qui est à la notion d'habitus ce que le mythe de la Genèse est à la théorie de l'évolution ». Osant affirmer que mon étude diacritique de l'art et de la culture est sociologique, animé par le constructivisme, je ne peux rien concéder à la vision non existentialiste de l'existentialiste Sartre à propos du créateur. Je veux essayer de donner à comprendre ce qui définit, d'après moi, l'art et, dans les trois prochains chapitres en particulier, ce qu'est l'art politique, l'artiste engagé, ou, puisque je me définis comme tel et comme pratiquant cela, quelle est singulièrement mon esthétique, son éthique, son langage, sa terminologie, et surtout à quelles fins j'élabore cela. Conséquemment, cela constitue une sorte de sociologie de la production artistique, dont je ne pourrais me contenter mais que je dois faire malgré le risque épistémologisant. Ainsi, je l'agencerais à ma sociologie de la réception. Je ne conçois pas du tout que les artistes soient inspirés originellement et que, impuissants face à leur nature de créateur, ils exercent une toute puissance démiurgique presque malgré eux et sans maîtrise consciente – et qui engagerait en plus, d'après le mythe, l'impossibilité de les comprendre "vraiment", complètement, même par l'étude à distance. Je veux donner à comprendre mon entreprise artistique, ses choix gustatifs, fonctionnels, et son (mon) projet.

Dimanche 24 janvier 2015, par les canaux TV de la Radio Télévision Suisse, Manuel Valls, en tant que 1^{er} ministre de la République française, a exprimé l'habitude statutaire symbolique de l'artiste au micro de Darius Rochebin, lors de l'émission au nom si ambivalent et tellement approprié ici, « Pardonnez-moi » : « [...] mon père était un artiste peintre, tourmenté, comme tout artiste. » Pardonnez-le, c'est la normalisation qui parle, l'habitude, sans doute rien de plus. Certains artistes, depuis leur propre univers et selon leur discipline combinant bien

souvent plusieurs des "premières" fonctions de l'art précédemment exposées, ont sans doute besoin de donner à savoir leur vie intime, leurs souffrances amoureuses, leurs jeux sexuels, leur mal-être familial ou que sais-je encore. Selon mon choix de discipline artistique, selon ma pratique d'un art politique, je veux "sortir de mon univers", ainsi, je ne vous parlerai pas ici des fameux tourments que l'on dit si communs aux artistes. Mais cela ne vaut que, justement, fonction de ma discipline. J'estime que c'est ce que je vais exposer qui doit l'être, et juger que "le reste" ne devait pas être publié puisque cela ne construit pas pertinemment ma démarche.

Le 1^{er} mai 2010, Fabienne Pascaud a publié sur le site internet de Télérama « Le génie littéraire est-il un homme comme les autres ? », un dialogue avec Bernard Lahire. Interrogé justement à propos des « Règles de l'art » de Bourdieu, Lahire conteste la sociologie bourdieusienne de l'étude de l'artiste comme "un joueur", "un combattant" concourant sur un « champ social », celui artistique et même littéraire en l'occurrence. Il répond que : « selon [Bourdieu], on ne peut comprendre une œuvre littéraire qu'en étudiant précisément la position de son auteur dans le champ littéraire. Pourtant, on ne naît pas dans un champ littéraire ! ». Lahire ne veut pas réduire l'artiste et limiter son étude à "sa vie artistique" ; avant, ailleurs, la vie, l'intimité même d'un artiste construit selon lui l'œuvre de celui-ci. « Bourdieu a eu tort [...] » à ce propos, selon lui, car il pêchait par réduction. Les bourdieuseries comme les bondieuseries ne motivent pas ma sociologie. Alors, je dirais que, à de multiples endroits, malgré mon accord avec son désaccord sartrien, "Bourdieu a eu tort". Je comprends les positions de la sociologie de Lahire, mais, selon moi, elles ne valent pas systématiquement. Plus tard, dans cette *kitschisation* de l'artiste engagé, il sera question de métaphoriser les mécanismes de pensée (et donc de création) comme un jeu combatif de rugby, le tout sur un terrain particulier que j'aurais pu qualifier de « champ », avec ses « violences symboliques » et ses « rapports de domination ». Mais point de cela. Foin de bourdieuseries et de leur vocabulaire, point d'habitus ; aucun déterminisme ou propension à cela ne devra être toléré ici. De plus, la création et même la fonction de démiurge y seront défendues, et, à l'habitus sclérosant, je préférerais le jeu de la Critique de la Critique de la Critique à l'adresse des poly-tics, un jeu habile de critique avec les réflexes de l'art politique afin de construire les règles singulières de mon jeu créatif.

3. 2. 1. Faire œuvre de palinodie

L'artiste engagé est celui qui, par son engagement même, se met au service d'une cause. Il semble donc pris ou plutôt s'être mis dans une position telle qu'il l'envisage comme potentiellement agissante politiquement ; j'entends, de manière à agir sur une partie de *l'ensemble des affaires publiques*. Ainsi, en citant approximativement Herbert Marcuse, on peut affirmer que l'artiste engagé veut faire œuvre qui saura, non pas changer le monde, mais avoir un effet sur les hommes et les femmes qui, eux, peuvent le changer. Le totalitarisme peut être défini ainsi : à distance d'un système autoritaire "classique" où l'usage de la violence et de la terreur a pour but de contrôler les activités des personnes physiques pour conserver le pouvoir (bien qu'en tant que système arbitraire, une tyrannie par exemple peut engendrer une utilisation de la violence et de la terreur sans ou pour d'autres "raisons"), le totalitarisme, une fois stable et installé, cherche à contrôler la sphère intime de ses sujets assujettis ou peut-être, autrement dit, essaye de « changer la conscience et les pulsions des hommes et des femmes »¹ – et voilà cette fois les mots exacts d'Herbert Marcuse dont la citation est ici tronquée. L'art politique, pratiqué par l'artiste engagé voulant exercer une puissance politique, semble également être celui qui veut avoir une réelle action, voire une utilité sur "la vie de tous les jours" et qui devient militant, porte-voix ou étendard d'une cause sociale en actionnant les deux leviers cruciaux de ce type d'engagement, à savoir dénoncer et sensibiliser les peuples et leurs dirigeants. D'où finalement cette caricature qui colle à la peau de l'artiste engagé et de sa pratique : l'art politique, des "nazis aux enfoirés", une existence impossible entre sentence et dénigrement, entre le totalitaire et l'humanitaire. Mais ce qui colle à la peau de l'art politique ne sont bien que des oripeaux, certes clinquants et voyants, mais de simples guenilles de pacotille frappant d'anathème une pratique dont la finalité est à la lettre subversive ; l'art politique est mis au ban de la culture actuelle grâce au spectre diabolique du totalitarisme et aux angélismes du caritatif ou l'art politique comme différent de l'orthodoxie culturelle actuelle. Alors, c'est par la plus idiote des problématisations que nous allons poursuivre : comment tendre à « changer la conscience et les pulsions [...] » etc., comment faire un art politique sans qu'il ne soit ni totalitaire, ni humanitaire ? La "réponse" se trouve évidemment à la fois dans le titre de cette partie et dans le titre de ce chapitre, mais tentons une argumentation.

R.I.S. Police scientifique (ou, si l'on traduit l'acronyme de façon quelque peu redondante : Recherche et Investigation Scientifique Police Scientifique) est une série TV mettant en scène des crimes et une équipe d'enquêteurs les résolvant depuis leur labo' en analysant des empreintes, de l'ADN et en faisant, en fait, le

1 Marcuse, « La dimension esthétique », p. 45.

travail de ceux qui, il y a quelques années encore, étaient joués par des figurants ou tout au plus des acteurs récurrents pour seconder les héros ; le laboratoire scientifique, à qui on passait un "coup de fil" pour connaître les résultats balistiques, est devenu un vivier de héros objectifs, rigoureux et implacables mais cela est une autre histoire [même si on peut noter qu'esthétiquement, contrairement aux joies télévisuelles, dans la police technique et scientifique française, on porte encore à ce jour ces innombrables gilets multipoches gris clair, taillés et aussi ajustés qu'un gilet jaune de sécurité routière (« gilets de haute de visibilité »), moche mais pratique, encore une histoire d'esthétique...]. Ce programme télévisuel, « TF1 production », est bien entendu diffusé sur la première chaîne du PAF et c'est tout aussi naturellement que celle-ci propose ponctuellement des bandes-annonces de ses programmes. Vous l'aurez compris, un jour, je "tombe" sur l'un d'entre eux, et j'apprends, à la vue du spot publicitaire annonçant l'entreprise partenaire du programme à la fin du *teaser* – car, en plus d'être entrecoupés de publicités, les programmes TV sont sponsorisés ou plutôt « vous sont proposés par » – que cette fiction où il est question de meurtres à tous les coups nous est présentée par, tenez-vous bien : « Le choix funéraire », réseau de pompes funèbres dont le slogan n'est rien d'autre que « Le choix de la vie », mais bon, bref. Les "voies" esthétiques de la culture télévisuelle me sont décidément impénétrables. « Le choix funéraire, notre choix : respectez le vôtre », et ce jeu d'associations macabres me fait penser au cercueil de Kasimir Malevitch et à son choix funéraire.

En effet, lorsque le fondateur du suprématisme apprit en 1934 qu'il était atteint d'un cancer, alors en disgrâce dans sa "patrie maternelle", il décida de planifier ses funérailles et dessina son futur cercueil. En 1935, il sera mis en bière dans un cercueil au design suprématisiste fait de lignes géométriques orthogonales et affublé des motifs d'un cercle, d'un « quadrangle » et d'une croix. C'est comme un suprématisiste qu'il fut vêtu : une chemise blanche, un pantalon noir et des chaussures rouges. Peu importe si cela est exact, peu importe si les autorités bolcheviques ont retiré les motifs en forme de croix, en tout cas, c'est ce qui fait la légende de cet artiste et c'est sûrement en partie ce qui fait de cet artiste un artiste politique. Moi-même engagé dans une pratique collective d'art politique, on m'a confié, au détour d'une discussion au sujet de l'engagement politique de l'art, qu'heureusement, nous n'étions pas affiliés à un parti politique et qu'effectivement, un artiste perd de sa crédibilité et de sa subjectivité artistique lorsqu'on le voit accompagner un "homme politique". Je pense qu'il est bien seulement question d'un accompagnement "dans ce sens là" car sinon, inévitablement, des hommes politiques accompagnent ponctuellement les artistes qui s'exposent en dehors de leur atelier ou des lieux exclusivement réservés à l'art ; quand on s'expose au Grand Public, sur une photo ou pour un discours, l'artiste est parfois accompagné par un homme politique, par celui qui est, par exemple, en charge de l'espace accueillant

l'exposition artistique. On m'expliqua donc que s'afficher comme accompagnant un parti politique (par le truchement d'une femme ou d'un homme), équivalait, sinon à déclarer que sa production a une fonction de propagande, au moins que les idées du parti subordonnent celles de la création et que donc elle est prosélyte et fait œuvre de prosélytisme. N'est-ce pas là une conception tout à fait actuelle que de considérer que l'engagement politique clair et affirmé d'un art ne doit pas s'institutionnaliser au risque de perdre son efficacité ou son appellation même d'art ? Peut-être pas. Peut-être qu'effectivement, l'institutionnalisation de l'engagement politique d'un art ou d'une production artistique disqualifie l'œuvre en question et que cela n'est pas propre à notre époque.

En 1917, après la Révolution d'Octobre, les mouvements artistiques russes dits d'avant-garde choisirent de soutenir ce qui s'annonçait comme une révolution des idées. Le suprématisme comme le cubo-futurisme russe, le constructivisme et même l'abstraction lyrique en la personne de Vassili Kandinsky rejoignirent les rangs bolchéviques dans la perspective d'un développement de la politique culturelle russe. Kandinsky donc, par exemple, après son expérience allemande du Blaue Reiter, retourna en Russie au début de la première guerre mondiale, et dès 1918, le peintre abstrait eut en charge des responsabilités culturelles et pédagogiques dans le système bolchévique. Le révolutionnaire esthétique se mit au service de la révolution politique et fut missionné par le régime. En 1921, il est d'ailleurs mandaté comme "émissaire ambassadeur" auprès du Bauhaus de Weimar. Un an plus tard, en 1922, au moment de l'avènement de l'URSS, les soviétiques, pour qui il travaillait, condamnaient toute forme d'art abstrait qui, en tant qu'idéalisme, fut officiellement jugé comme nocif au regard des "idéaux" matérialistes. C'est d'ailleurs dès 1920, l'année même de la parution du manifeste du constructivisme par les frères Pevsner¹, que l'art contemporain (de l'époque, donc moderne) commence à essuyer les critiques convenues face à l'expérimentation artistique : les tenants de l'art prolétarien jugent les productions de l'avant-garde russe incompréhensibles pour les gens ordinaires et contraires à l'intérêt du public². Pourtant, Vladimir Tatline – en témoigne son fameux « Monument à la troisième Internationale » (1919-1920), qui, réalisé, aurait été destiné à abriter le Komintern³ à Petrograd – et Kasimir Malevitch occupèrent des postes officiels importants tels que celui de professeur à l'académie de Moscou. Le fondateur du suprématisme est même député au Soviet de Moscou, il est engagé

1 « Manifeste Réaliste » est un ouvrage de 1920 cosigné par les frères Pevsner, de leur nom d'artiste Anton (Antoine) Pevsner et Naum Gabo. Sans doute que le choix du mot "réaliste" pour nommer ce manifeste constructiviste répond à leur idée de l'art "dans la vie", dans la vie de tous les jours, sur l'établi du travailleur jusque dans la salle à manger, en passant par le bureau, et non plus seulement dans les musées ou les salons bourgeois, sans doute.

2 Une telle affirmation mériterait certainement des références. Seulement ici, je ne référencerai pas les "faits historiques encyclopédiques" car il me semble sans intérêt pour la compréhension que de citer des "livres d'histoires". Il me faut juste rappeler l'évidence : j'ai échantillonné des histoires pour raconter la mienne – ici, en essayant de prêter mon attention aux "on-dit".

3 Abréviation d'après le nom russe de "l'Internationale communiste"; "association non gouvernementale" regroupant les partis communistes soviétiques...

institutionnellement dans la révolution, mais après 1920, Malevitch est contraint d'antidater certaines de ses toiles antérieures à sa période abstraite pour faire croire au régime qu'il ne s'est jamais complètement éloigné de la figuration. Il a "accompagné" un parti politique pour reprendre l'expression ici choisie, et cela l'a mené jusqu'à l'absurde situation où le parti unique qu'il soutenait l'a (dis)qualifié de "subjectivisme" et de "rêverie philosophique", ce qui lui valut d'être attaqué par la presse officielle, d'être emprisonné et torturé. Malevitch s'engagea institutionnellement et l'année de sa "disparition", le régime condamna son œuvre ainsi que le suprématisme à l'oubli par la proscription. Entre 1917 et 1921, on peut considérer que le constructivisme et le cubo-futurisme jouèrent le rôle d'art officiel de la révolution russe et ainsi, l'œuvre de Vladimir Tatline ou encore celle de Vladimir Maïakovski (adhérant au parti social-démocrate bolchévique en 1905, auteur du poème panégyrique « Lénine » et qualifié de "poète de la révolution" par le "récupérateur" Staline) souffrent souvent de la qualification de propagande qui, en vertu de son appropriation revendiquée par les régimes totalitaires avec leur Ministère de la Propagande et autre Département pour l'Agitation et la Propagande, est communément considérée comme péjorative. Que dire des rapports entre Bertolt Brecht et le stalinisme ? Certes, ici, le catalogue des "accompagnements d'hommes politiques" par l'art engagé n'est pas exhaustif et surtout ne prétend à aucun projet encyclopédique délivrant des informations historiques. Mais il semble qu'il existe effectivement des "on-dit" et c'est presque seulement à ce niveau que veut rester ce parcours grossier de l'histoire. Il est bien question de "on-dit" et de "qu'en dira-t-on". Alors bien qu'il soit clair que les rapports entre Brecht et le régime soviétique ainsi que ses soutiens au gouvernement de RDA ne soient pour le moins pas clairs, malgré la complexité de l'engagement politique du dramaturge et les réelles distances critiques ponctuelles qu'il a prises avec l'autorité communiste, l'ambiguïté fait planer sur son œuvre l'ombre de l'instrumentalisation politique, de surcroît totalitaire. Son « amitié indestructible avec l'Union Soviétique », sa « solidarité avec le Parti Socialiste Unifié d'Allemagne » qu'il exprima par exemple dans sa lettre¹ à Walter Ulbricht, alors premier secrétaire du SED², suite aux "événements" du 17 juin 1953³, ou le fait qu'il fut, de gré ou de force, érigé en figure officielle de la culture de la RDA et du stalinisme en étant entre autres honoré en 1955, un an avant sa mort, par le « prix Staline International pour la Paix » ; c'est ce qui fonde le *souçon de la propagande*. En France, à la fin des années 20, d'ex-dadaïstes regroupés dans le

- 1 Il faut préciser que cette lettre n'est publiée qu'en partie, qu'en "morceaux choisis" par les autorités gouvernementales. On dit d'ailleurs que Brecht garda ensuite longtemps un exemplaire complet de sa lettre pour prouver à qui voulait bien le croire, qu'il n'était pas "à la botte" de la RDA.
- 2 Parti Socialiste Unifié d'Allemagne, l'acronyme revoyant aux mots allemands. Parti au pouvoir en République Démocratique Allemande de 1946 à 1990. Walter Ulbricht fut son premier président, et donc le dirigeant de la RDA de 1950 à 1971.
- 3 En juin 1953, Berlin-Est connaît son premier grand mouvement insurrectionnel associant manifestations et grèves. Ce soulèvement est violemment réprimé et mis en échec par l'autorité soviétique. Ce 17 juin donne aujourd'hui son nom à l'avenue traversant le Tiergarten berlinois et est aussi fêté comme le « jour de l'unité allemande » en hommage à ces "événements".

mouvement surréaliste étaient également engagés politiquement et certains d'entre eux décidèrent d'adhérer au Parti Communiste Français, comme leur chef de file, André Breton. Et même si avec Breton, il s'avérera qu'il existe effectivement une incompatibilité entre la création artistique et l'asservissement volontaire pour un groupe, un parti, une file, un rang, aujourd'hui encore, "on dit" que le surréalisme peut être affilié à une mouvance – pour rester vague – anarcho-communiste. De plus, il existe au sein de l'école, de la chapelle¹ surréaliste « l'Affaire Aragon »². En effet, selon les mots de Breton, Aragon avait accepté le « reniement de presque toutes les positions que nous [les surréalistes] avions tenues jusqu'alors »³. À son retour du Congrès des écrivains révolutionnaires de Khardov, en 1930, où il représentait les surréalistes, Aragon déclara à Breton « [qu'] ils devaient prendre l'engagement de soumettre leur activité littéraire "à la discipline et au contrôle" du parti communiste »⁴. L'auteur du poème « Front Rouge »⁵ est alors passé, "dit-on", de l'art engagé au militantisme, ce qui – jugement des choix idéologiques d'Aragon mis à part – semble être une réduction éthique, une disqualification qualitative ; le *soupçon de la propagande*.

Propagande est une adaptation du latin moderne *propaganda* introduite par l'expression religieuse « *congregatio de propaganda fide* » utilisée pour nommer la congrégation de la curie romaine, de l'église catholique romaine de droit canon en charge des œuvres missionnaires, comprenez, en charge de la propagation de la religion catholique, d'où son nom : « Congrégation pour propager la foi ». Ainsi, littéralement, *propaganda* signifie « qui doit être propagé », ce qui ne revêt donc pas intrinsèquement une connotation totalitaire et par là condamnable. Bien sûr, c'est la fondation en 1622 de cette association monothéiste qui introduit ce terme dans les langues modernes, ce qui le lie à une forme de pensée peu encline à la critique et au débat ; la propagande est bien originellement la propagation d'une doctrine universaliste religieuse et hiérarchique à l'ambition globalisante, mais l'on ne peut (au su de la brièveté de l'analyse ici effleurée) qu'affirmer que cette doctrine ne peut être nommée totalitarisme – bien que de nombreux systèmes autoritaires se soient servis du catholicisme pour régner. En tous les cas, cette dénomination de « pour la propagation de la foi » a été abandonnée en 1982 par l'église catholique au prétexte, justement, de la trop grande connotation négative du terme propagande... Et elle a opté pour « Congrégation pour l'évangélisation des

1 « Le dadaïsme traversera le monde entier. Précisément parce qu'il n'est pas centralisé. Et qu'est-ce que fait André Breton ? [...] Il remet de l'ordre. [...] Et il établit ses tribunaux, et il lance ses excommunications, et il mettra tout le monde au travail forcé à savoir les pages d'écriture automatique et les petits jeux débiles » : le surréalisme est une école et a donc un chef sous ses allures libertaires... en tout cas d'après Gilles Deleuze (« Foucault – Le pouvoir », cours à l'université de Vincennes, 7 janvier 1986, disponible sur le site internet de Paris 8).

2 Janvier 1932, titre d'un article/tract cosigné à 12 (dont André Breton, René Char et Paul Eluard), dénonçant l'inculpation judiciaire d'Aragon pour la parution de son poème « Front Rouge ».

3 Breton, extrait de « Paillasse ! (fin de l'Affaire Aragon) », dans ses « Œuvres complètes » publiées par Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, Paris, p. 534.

4 "Au même endroit".

5 Poème extrait du recueil « Persécuté persécuteur » publié en 1931.

peuples ». Si même l'évangélisation est plus convenable, plus acceptable voire plus politiquement correcte, si la « bonne nouvelle »¹, au nom de laquelle on a exproprié et exterminé, est plus facile à assumer que la propagande, il est fort à penser que cette dernière est plus qu'embarrassante si elle qualifie votre travail artistique. Il est convenu de nommer "propagande" les communications politiques des régimes totalitaires et c'est par "communications politiques" que l'on nomme dès lors les actions de publicité visant à influencer les pensées et les actes de son public par les régimes politiques non autoritaires. Et encore, on utilise "publicité" pour nommer la propagande moderne visant à manipuler émotionnellement un public à des fins commerciales. En 1951, Hannah Arendt² publie « Origines du Totalitarisme » où elle définit l'Allemagne soumise au nazisme et l'URSS de Staline comme les deux véritables totalitarismes que le monde ait connus. Pour asseoir sa domination non tant sur ses ennemis extérieurs que sur sa population, les totalitarismes utilisent la propagande et conséquemment, ce que l'on peut nommer leur politique culturelle devient propagandiste : les totalitarismes se servent de la culture. Si l'on fait entorse à la règle faisant autorité à propos de ce que sont les régimes totalitaires, on peut rappeler, pour illustrer la revendication du recours à la propagande par les systèmes autoritaires, que la diffusion des idées marxistes léninistes à la période soviétique pré-stalinienne était à la charge du Département pour l'Agitation et la Propagande, organe du parti unique, ou usuellement « l'AgitProp ». De l'explication idéologique à la pédagogie institutionnelle, en passant par l'instruction civique et hygiénique (avec, par exemple, des affiches à propos de l'hygiène capillaire pour combattre les épidémies de poux ou celles contre l'alcoolisme), la Rosta³, l'agence télégraphique russe, ou autrement dit l'agence de communication du parti communiste russe de 1918 à 1925, a fait produire des affiches d'AgitProp. Ces affiches appelées également « Fenêtres Rosta » – car ces lithographies étaient placardées telles de "petites fenêtres rectangulaires ouvertes sur le matérialisme historique"⁴ dans toute la ville (parce que diffusées principalement dans Moscou) – ont une esthétique très reconnaissable, liée à des noms que j'ai cité plus haut. Elles ont un "arrière-goût d'avant-garde" russe, de futurisme et de constructivisme. Vladimir Maïakovski, par exemple, est l'un des concepteurs de ces affiches de propagande. La question est alors : puisque esthétiquement, il n'y a effectivement

1 *Euangelion*, « bonne nouvelle » dont dérive évangéliser, « convertir à la bonne nouvelle ».

2 Selon les "règles" de la *kitschisation* dominante, je ne peux pas ne pas citer Hannah Arendt si je veux parler de totalitarisme.

3 Acronyme composé d'après le nom russe "latinisé" de l'agence télégraphique : ROSSIYSKOYE Telegrafnoye Agentstvo.

4 Définition de la représentation bidimensionnelle comme fenêtre symbolique qui n'est pas sans rappeler celle célébrissime de la peinture ou du tableau peint par Alberti comme "une fenêtre ouverte sur l'histoire" – définition faisant, je crois, toujours communément et vulgairement autorité lorsqu'il s'agit d'aborder la représentation 2D. Il semble bien qu'il soit question d'ouverture sur l'histoire et non sur le monde ou la nature comme on peut le lire souvent, ce qui rapproche la conception de la représentation des avant-gardistes-"tablerasistes", adeptes du "matérialisme historique", de celle de la Renaissance italienne... ("fenêtre ouverte sur l'histoire" est une citation *kitschisée* de Leon Battista Alberti, échantillonnée depuis « De Pictura », 1435, un traité sur la peinture).

pas rupture entre la production artistique et cette production publicitaire, la propagande est-elle réalisable par des artistes ? Est-ce de la publicité, une pratique spécifique ou bien ses affiches sont-elles des œuvres d'art et surtout des œuvres d'art politique ? Vladimir Vladimirovitch Maïakovski est-il "artiste" ou "poète, dramaturge, scénariste, dessinateur" et à côté "propagandiste" ? En tout cas, on peut considérer que celui-ci, voulant révolutionner la création artistique, a choisi d'accompagner, de soutenir et de mettre son esthétique au service de la propagande d'un parti politique. Conséquemment, son œuvre frappée du sceau du totalitarisme en pâtit, tout comme l'autonomie et la liberté subjective de ses positionnements politiques. Aujourd'hui on ne peut pas lire, ou plutôt si l'on se renseigne une seconde au sujet du contexte de production de ses œuvres, il est difficile d'imaginer une lecture de Maïakovski qui ne serait pas obscurcie par l'ombre du totalitaire ; le *soupçon de la propagande*.

Le futurisme italien connaît sans doute le même amalgame, puis qu'effectivement le premier de ses théoriciens, voire idéologue, est Filippo Tommaso Marinetti qui, à l'instar sûrement des cubo-futuristes russes et de tous les avant-gardistes que j'ai évoqués, vit dans les révolutions politiques l'opportunité d'une révolution esthétique. Par contre lui, Marinetti, était animé par cette sorte de darwinisme social lui faisant considérer la guerre comme la seule hygiène du monde¹ et l'ayant fait adhérer au fascisme italien. De l'exaltation de la modernité, de l'urbain, de la machine et de la vitesse, l'histoire de l'art vue par l'histoire et soumise à la durée a réduit le mouvement futuriste au dynamisme de la violence et de l'agressivité du bruit pour considérer que le mouvement dans son ensemble fut l'art officiel de la première partie du régime fasciste italien. Face à cet amalgame, des historiens veulent rappeler qu'il existe des textes futuristes italiens se réclamant du marxisme et du socialisme², mais quand bien même, cela ne change peut-être pas grand-chose ici où il est question de comprendre les accompagnements nuisibles à la construction d'un art politique. Ainsi, de nombreuses œuvres d'avant-garde souffrent de leur rapprochement historique effectif, supposé, probable, fantasmé ou soupçonné d'avec des régimes politiques autoritaires. Il semblerait – et ce qui importe sans doute c'est que c'est ce que "on dit" – que Adolf Hitler dans son ouvrage « Mein Kampf » se définisse comme un artiste, « un artiste-peintre ». On connaît tous cette histoire d'artiste frustré qui voudrait donner une explication partielle de l'œuvre criminelle du peintre néo-romantique autrichien. Il est convenu de considérer que celui qui, par deux fois, fut recalé au concours d'entrée à l'Académie des beaux-arts de Vienne, en 1907 et 1908, est un peintre médiocre voire raté. Cela étant dit, on constate également qu'avec ses peintures de paysages bucoliques et d'architecture, Hitler réussit à

1 « Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde – le militarisme, le patriotisme [...] », extrait du « Manifeste du Futurisme » écrit par Marinetti et publié en 1909, en France, dans Le Figaro.

2 Dans son essai, « Art et politique : le futurisme de gauche », 1980 (non traduit en français), Giovanni Lista affirme entre autre la différence entre le "futurisme" et le "marinettisme"...

gagner sa vie jusqu'en 1914. En représailles de son éviction du monde de l'art ou par convictions esthétiques, Hitler définit dans "son combat" ce qui est un art valide et ce qui ne l'est pas. À l'époque où l'expression picturale a déjà comme héritage Cézanne et un traitement de la nature par le cylindre, la sphère et le cône, le cubisme analytique et synthétique, la rupture avec le ton local, le fauvisme, les nabis, Dada, etc., etc., l'aquarelliste conservateur qu'est ce critique d'art en herbe et ce tyran en devenir déclare que sa vision de l'art et donc sa politique culturelle sont fondées sur le sens commun ! Sans équivoque et soutenu d'après lui par le bon sens populaire, un artiste qui peint de l'herbe en bleu est un menteur¹. Il n'est pas question ici de faire l'analyse de l'esthétique de l'idéologie du national-socialisme mais bien de rappeler que ce goût se veut populaire, Grand Public, et que la politique culturelle qui en découle est dans l'intérêt du peuple-public. Dès 1933, le régime nazi s'occupe de culture et met en place la Reichskulturkammer, la « chambre de la culture de l'empire », avec à sa tête Goebbels, ministre de la propagande. En 1937, le régime nazi inaugura une grande exposition d'art allemand (« Die Grosse Deutsche Kunstausstellung »), exposition visant à présenter ce qui était le vrai art, l'art valide et donc l'art nazi². Cet art donc devait représenter les valeurs "allemandes éternelles" s'articulant autour de conceptions traditionnelles (fondées sur le fantasme du passé, un conservatisme hétéropatriarcal) de la famille, du travail, de la patrie et de l'héroïsme. En même temps, les nazis, par la voix d'Adolf Ziegler, directeur des beaux-arts du Reich inspiré par son Führer, déclaraient « *Kubismus, Dadaismus, Futurismus, Impressionismus, Expressionismus, alles völlig wertlos für das deutsche Volk* »³, ainsi les avant-gardes artistiques sont jugées complètement sans valeur pour le peuple allemand. Des œuvres de ces arts dits « dégénérés » (*entartete Kunst*) sont exposées dans le cadre d'une lecture croisée, comparative, avec les œuvres valides. Mais dans un souci de préservation d'une partie du public, motivé par la prétention populaire de l'art totalitaire ou des politiques culturelles totalitaires, l'exposition « d'art dégénéré » fut interdite aux mineurs et ces productions furent ensuite détruites ou vendues... Par l'art, le régime nazi veut propager ses valeurs pseudo traditionnelles et essentialistes pour et au nom de son peuple. En 1934, l'un des dirigeants culturels de l'URSS, Jdanov, au congrès littéraire pan-soviétique, érige enfin officiellement le réalisme socialiste soviétique en régime esthétique d'État, alors que ce style avait déjà réussi à s'imposer comme plus vertueux, plus populaire ou en tout cas plus adéquat aux intérêts révolutionnaires du Grand Public face aux effervescences expérimentales et contradictoires car plurielles des avant-gardes

1 Cet exemple herbacé et bleu de la "dégénérescence" pour Hitler n'est pas référencé mais ce qui compte pour moi ici, c'est bien qu'elle soit partagée et qu'elle illustre effectivement mon histoire.

2 On pourra citer Richard Wagner, Arno Brecker, Anton Bruckner, Albert Speer, Leni Riefenstahl ou Adolf Ziegler, non comme artistes nazis, mais comme artistes dont les productions sont approuvées par le régime nazi. Non pas artistes nazis, même si c'est le cas pour certains d'entre eux, malgré les tentatives de désengagement et la déresponsabilisation parfois entreprise à leur égard par des esthéticiens "a-politiques", notamment au sujet de Riefenstahl.

3 Phrase d'ouverture du discours inaugural de l'exposition « Art dégénéré », Munich, 1937.

artistiques. La politique culturelle de l'URSS fait donc le choix d'évincer les révolutions esthétiques perpétuelles – la création artistique pour ainsi dire – qu'engage l'existence de mouvements artistiques critiques au profit d'un régime esthétique officiel, d'un académisme soviétique, sorte de "figuration idéalisée" où les portraits reconnaissables des figures du parti sont accompagnés par des archétypes de la femme et de l'homme modernes à la fois ouvriers et soldats de la révolution productiviste, une sorte d'art pompier où les courbes sensuelles sont remplacées par des reliquats géométriques orthogonaux de cubo-futurisme, comme pour encadrer les figures aux musculations hypertrophiées dans le carcan autoritaire de l'élan "révolutionnaire conservateur". Le régime proscrit l'art expérimental et "tout ce que l'on ne comprend pas immédiatement", c'est-à-dire tout ce que l'on ne reconnaît pas, qui ne fonctionne finalement pas instantanément à la manière de la publicité, de la propagande pour tous¹. Le choix de la figuration communicationnelle ainsi que le goût pour la sculpture monumentale, la peinture et l'architecture sont le signe d'une volonté d'académisme de la politique culturelle totalitaire soviétique ; signe d'une volonté d'inscription dans l'histoire classique, mais paradoxalement, pour un pan-soviétisme, cette inscription académique dans l'histoire classique est européenne. C'est dans la lignée de la Grande Culture officielle des régimes despotiques européens que le réalisme socialiste soviétique prend place. Il en va de même pour l'art totalitaire de la Chine maoïste. Le parti communiste chinois adopte et adapte l'esthétique de la "figuration idéalisée" du réalisme socialiste soviétique et s'affilie alors à l'archaïsme moderne mixant l'identifiable et rassurante figuration aux stratégies de communication de la publicité propagande. Le régime communiste chinois et sa « Grande Révolution Culturelle Proletarienne » fit effectivement le choix du classicisme esthétique, mais pas celui de la tradition de son pays. L'établissement de l'académisme de l'art totalitaire conservateur se fait en Chine en réaction destructrice aux « quatre vieilleries » – idées, culture, coutumes, habitudes. L'art totalitaire maoïste est conservateur, mais conservateur de l'esthétique propre à propager l'idéologie permettant son maintien et donc anti sino-culture, "anti-chinoiserie et nouveauté"... nouveauté censurée, évidemment. Le parti communiste chinois met en place une politique culturelle visant à sélectionner, dans un premier temps, les meilleurs artistes. Ces "meilleurs" sont littéralement affectés à des tâches esthétiques spécifiques, à savoir la production d'affiches et de bandes dessinées, toutes deux de propagande. Ces deux média (au sens du médium, de la technique ou du moyen utilisé) sont, d'après le régime, ceux du peuple, ceux au goût du Grand Public ainsi que ceux offrant la plus aisée médiatisation ; des media médiatiques bons médiums (voyants prophétiques et surtout prédicateurs) de la révolution établie. Les artistes de seconde zone sont, eux, cantonnés (sans rire jaune, sans mauvais jeu de mots) à la sculpture et à la peinture d'ornementation,

1 L'utilisation des images était aussi une manière de toucher les publics exclus par l'analphabétisme sur lesquels aucun tract, aucun texte ne pouvait "marcher".

d'apparat et de décoration. L'Italie fasciste a marqué de son sceau totalitaire le futurisme à cause – ou en vertu – de l'indéfectible soutien du poète et précurseur de ce mouvement artistique Marinetti. Ainsi, l'artiste fasciste entra à l'Académie d'Italie, mais le régime fasciste estime tout de même que l'art expérimental que cet artiste défend est un art dégénéré dans la même optique que le nazisme. Dès lors, on peut considérer que l'art officiel fasciste, que l'art totalitaire de l'Italie de Mussolini est le début du mouvement Novecento. Les spécialistes de ce mouvement, comme sans doute ceux des autres mouvements ou faits historiques relatés succinctement ici s'insurgeront sans doute. Il semble en effet que ce mouvement, le Novecento, recèle une incroyable variété expérimentale esthétique. Mais comme avec Brecht, le constructivisme et les autres esthétiques caricaturées ici, il est question de comprendre les glissements contemporains que la *kitschisation* opère entre art totalitaire et art politique. Alors, il me faut révéler que ce mouvement au nom paradoxal, le dix-neuf cents (le 20^{ème} siècle, selon le décompte linguistique italien), ce mouvement ancré dans son temps, dans sa contemporanéité, prône par la dévotion envers la suprématie de l'Antiquité romaine classique (haute), un retour à l'essence des valeurs latines, ce qui, pour propager l'idéologie d'un régime totalitaire dont le nom dérive d'un objet correctionnel et symbolique¹ de la république romaine antique, tombe à *pilum*. L'art totalitaire ou les arts totalitaires découlent de politiques culturelles que l'on peut nommer régimes, régimes esthétiques conservateurs et anti-expérimentaux. Le besoin de régime, de *regimen* et donc de gouvernement, la volonté des totalitarismes de régir, de diriger la création artistique en lui imposant un régime au sens restrictif et alimentaire, de celui qui empêche les écarts, les excès, les expérimentations, les détournements propres à la création et contraint à une alimentation pauvre en saveurs et riche en conservateurs, est un aveu de la puissance *subvertissante* de l'art. Cela laisse à penser que l'art politique, en tant qu'efficace outil de propagande, peut être efficient politiquement.

Seulement, il semble que l'art politique, en s'engageant hors de son terrain exclusif, risque d'être taxé de totalitarisme. Ainsi, l'art effectivement politique, c'est-à-dire visant à avoir un impact sur une partie de "l'ensemble des affaires publiques", choisit parfois par tactique, stratégie et radicalisme politique de ne pas se présenter comme engagé politiquement. André Breton écrit par exemple que l'engagement est une « Servilité. L'ignoble mot d'engagement qui a pris cours depuis la guerre, sue une servilité dont la poésie et l'art ont horreur »². En tant qu'avant-garde, les mouvements artistiques ayant comme volonté de révolutionner

1 Les faisceaux italiens de combat et le fascisme tirent leur nom des "faisceaux du licteurs" escortant les magistrats ayant le pouvoir de punir et de contraindre. Ces faisceaux combinaient deux armes, les faisceaux de verges pour la flagellation et la hache pour la peine de mort. Objet potentiellement coercitif, il était surtout symbole de ce pouvoir, pouvoir de l'Imperium.

2 Citation reportée dans l'ouvrage de Henri Behar (avec la collaboration de Maryvonne Barbé et de Roland Fournier) « Les Pensées d'André Breton - Guide alphabétique », Bibliothèque Mélusine, 1988, p. 134.

autant la forme que le fond de la société peuvent nominalement être confondues avec la « partie d'une armée qui marche en avant du gros des troupes ». Face aux totalitarismes violents et belliqueux, les polémiques avant-gardes font aussi la guerre mais, comme Breton, dans un engagement "anti-engagement institutionnel", anti-militaire ; motivées, animées par des volontés de transformation qui pourraient sembler parentes de celles de leurs ennemis, pour ne pas se laisser réapproprier, pour que les utopies¹ révolutionnaires esthétiques ne se fassent pas annexer par le totalitarisme, elles doivent exprimer avec force leurs différends. Face au conservatisme esthétique des régimes totalitaires, les avant-gardes affirment leur volonté impérieuse de faire table rase. Faire table rase ou *tabula rasa* comme pour accentuer un peu plus le paradoxe voire l'anachronisme consistant à utiliser une expression latine académique pour signifier le fait de vouloir faire fi, de vouloir effacer de la tablette de cire de l'histoire tout ce qui a déjà été écrit. Les surréalistes, engagés politiquement, faisaient usage artistique d'au moins deux outils politiques traditionnels à savoir le manifeste et le tract. Dans l'un de leurs tracts intitulé « La Révolution d'abord et toujours », il est écrit : « Nous n'acceptons pas les lois de l'Économie ou de l'Échange, nous n'acceptons pas l'esclavage du travail, et dans un domaine encore plus large, nous nous déclarons en insurrection contre l'Histoire »². Chez les surréalistes, tout en se défendant d'être les chantres de la modernité comme les futuristes par exemple, l'engagement anti conformiste et anti-normalisation affirme son anti-traditionalisme. Les avant-gardes dressant des herses face aux valeurs héroïques des patries en guerre sont les hérauts, les messagers-défenseurs, à l'avant-garde, en première ligne au front d'un combat pour transformer les sociétés, l'homme et le monde. « La révolution... La révolution... Le réalisme c'est émonder les arbres, le surréalisme c'est émonder la vie »³. Avec des groupes comme Zaoum, les cubo-futuristes et les constructivistes russes sont également animés par ce désir de transformer la société en transformant l'expression artistique, ce qui conséquemment devrait transformer sa réception spectatorielle et par là, transformer les spectateurs... qui eux peuvent transformer...

En 1912, Khlebnikov, Bourliouk, Livchits et Maïakovski rédigèrent en guise de manifeste « Gifle au goût du public » et, plus tôt, les poètes avant-gardistes russes publièrent « Gifle au goût social ». En plus de vouloir transformer les sociétés, les arts politiques veulent faire par et pour les publics. Il y a clairement considération du public et donc interrogation sur les politiques culturelles à mettre en place. Les

1 Comme un "vrai groupe d'utopistes", les surréalistes refusent d'être considérés par ce qualificatif qu'ils jugent modulateur, modérateur, minorant : « Nous ne sommes pas des utopistes ; cette Révolution nous la concevons que sous sa forme sociale », extrait du point n°5 de « La Révolution d'abord et toujours ! » Dans « La Révolution Surréaliste », août 1925, cosigné par 50 surréalistes dont Louis Aragon, Antonin Artaud, André Breton, Robert Desnos, Paul Eluard, Max Ernst, André Masson, Raymond Queneau, etc.

2 "Au même endroit"

3 Boffard, Eluard et Vitrac, « La Révolution Surréaliste n°1 », 1er décembre 1924, extrait de la préface.

avant-gardes considèrent que l'art du passé est bourgeois, qu'il sert à divertir cette classe, alors avec une grande exigence et même un certain dédain pour le goût du public, une méfiance envers le jugement du Grand Public, l'art engagé des avant-gardes du début du 20^{ème} siècle se veut anti bourgeois et donc populaire. Mais rappelons-nous que l'art totalitaire se veut également populaire. Mao Zedong met en place des assemblées populaires chargées de dicter aux artistes rééduqués ce qu'ils doivent "exécuter". Le Proletkoul est peut-être un objet limite permettant une différenciation éthique entre le populaire du totalitaire et le populaire de l'art engagé. Le Proletkoul ou « culture du prolétariat » est une organisation culturo-artistique soviétique qui avait pour ambition claire de devenir l'organe permettant de définir l'art officiel de l'URSS et par là, le vrai art prolétarien enfin totalement détaché de l'art bourgeois – contrairement, d'après l'organisation, aux avant-gardes russes. Le Proletkoul voulait institutionnellement prendre en charge la vie culturelle des soviétiques et enfin réaliser l'existence d'un art prolétarien, il désirait un art tellement engagé politiquement, qu'en dehors de toute réappropriation malencontreuse, l'art serait, devrait être, totalitaire. "Heureusement", Trotski refusa l'idée de l'existence d'une culture prolétarienne spécifique en rappelant que la dictature du prolétariat ne devait être qu'une étape, que la fin était la disparition même des classes sociales et que donc, il fallait viser l'avènement d'une culture aux formes artistiques universelles. Dès lors, temporairement, seule l'idée d'un art de la révolution était acceptable mais certainement celle d'une forme particulière d'un art prolétaire, antithétique d'avec les positions marxistes. "Malheureusement", ces prises de positions n'ont pas survécu à la prise de pouvoir de Staline, et voilà un exemple de culture et d'art totalitaire volontaire : le Proletkoul.

Il semble que l'on peut affirmer maintenant, au regard de ces différents exemples de l'histoire de la première moitié (et des poussières) du 20^{ème} siècle, que le "on-dit" se révélant est effectivement qu'un art politique perd son qualificatif d'artistique en flirtant avec la politique institutionnelle ; l'art politique cesse d'être de l'art lorsqu'il fait de la politique et devient dès lors de l'activisme. "On dit" que l'art politique a un projet politique, c'est le design¹ de la projection d'une nouvelle ou autre société, d'une architecture singulière, d'une pratique spectatorielle différente. L'art politique, l'art qui veut transformer une partie de l'ensemble des affaires publiques, peut impulser, amorcer des transformations depuis l'art en exposant des projets et non en agissant directement comme homme politique – bien sûr nous verrons plus avant la différence entre artistes engagés, artistes politiques et hommes politiques. Dans la perspective – la projection – d'une proposition de transformation de la société, l'art politique se doit de construire son projet de manière systémique et c'est à la fois ce qui fait de sa production une

1 Nous l'avons vu au moment de la présentation de la fonction de l'art nommée Déco-Design, ce terme anglais trouve ses origines dans la langue française et le mot "dessein" signifiant, jusqu'au 17^{ème} siècle, à la fois "dessin" et "but". Le "design" peut donc être compris comme "le dessin d'un dessein", la formalisation d'un projet.

œuvre d'art et ce qui le condamne à risquer d'être qualifié de totalitarisme. En effet, si l'art politique se contente d'une approche et d'un projet parcellaire, fragmentaire alors soit il engage l'indifférence, soit il invite à la réalisation stricte du point de vue développé dans sa proposition et mène donc une action politique – de la politique et non du politique ; à un engagement parcellaire réagissent des réformes. À contrario, une approche systémique permet la construction d'un projet complexe qui ne saurait être satisfait, en réaction positive, par des mesures, des réformes politiques. Le projet de l'art politique est systémique et n'a pour finalité que la réponse qu'offre le débat. L'œuvre d'art politique est totale, d'où la confusion possible, à la faveur d'une réelle adhésion de l'art en question à une politique institutionnalisée ou par une plus ou moins habile entreprise d'amalgames, de l'art total et de l'art totalitaire. Il existe une réelle frontière entre le total et le totalitaire, seulement il semble que l'histoire ou même plutôt la géopolitique et la tectonique des notions sociales et des fonctions politiques ait effectivement tracé une frontière entre ces deux territoires, ces deux mondes ou ces deux créateurs – générateurs ? – de monde et que donc, puisque séparés par une frontière, ils sont contigus. Le tenu de cette impossible confusion entre ces deux territoires tient peut-être à un autre glissement linguistique où l'art total serait populaire et l'art totalitaire serait populiste. Dans un des chapitres suivant, « Populaire, Populaire et Populaire ont une relation non platonique », ces termes seront bien entendu analysés, mais disons ici que le populisme¹ est une manipulation du populaire. Le populisme se dit être pour le peuple et contre les élites, je considère donc populisme comme l'expression dévoyée du populaire. Le populisme ne gifle pas le goût du public, il lui fait accepter que l'art doit être à son goût, que l'art doit répondre à ses attentes et correspondre au sens commun : si tout le monde voit l'herbe verte, voilà comment les artistes doivent la représenter car le populisme décide que c'est à l'assemblée du public de dicter ce qui doit être réalisé. L'art populaire, lui, expose ses œuvres à l'intention et à l'attention des publics, c'est-à-dire qu'il ne fait pas fi des potentiels receveurs, regardeurs, récepteurs de sa production, il construit bien dans l'objectif de l'exposition, mais sans chercher à contenter les publics. La politique culturelle d'un totalitarisme comme celle de l'art engagé veut agir politiquement et l'art totalitaire comme l'art politique est une démarche totale, systémique, et si l'on ajoute le fait que ces deux antagonistes se réclament populaires, l'on comprend mieux la confusion possible ou souhaitée entre le total et le totalitaire.

Car voilà, presque ontologiquement pour certains puisque quasi originellement, l'œuvre d'art totale, celle de Richard Wagner, passe la frontière entre le total et le totalitaire... Il ne sera pas fait ici un énième récit succinct de la naissance de l'art total par le résumé de la vie et de l'œuvre du compositeur d'opéra romantique. Cela est accessible à tous et il est fort à parier que cela n'apporte rien à la réflexion. "On

¹ Les intentions du mouvement littéraire homonyme voulant s'occuper de manière quasi ethnologique des "humbles" qui composent le peuple, de l'exotisme des "vrais gens", donnent peut-être à comprendre un peu plus ce terme.

dit" – et encore une fois, c'est ce qui est intéressant car c'est ce qui détermine l'utilisation contemporaine de cette notion – que Wagner est le concepteur de « l'Œuvre d'art totale », *das Gesamtkunstwerk*. Il semblerait pourtant, d'après Éric Michaud qui a écrit l'article « Œuvre d'art totale et totalitarisme » dans lequel il « retrace, brièvement et presque sans commentaire, la relation que [Wagner] établit entre le peuple et le *Gesamtkunstwerk* »¹, que le compositeur, qu'il serait plus juste de ne pas réduire à une spécialité artistique musicale si on veut croire à la sincérité de son projet, n'ait « employé que deux fois dans ses écrits ce terme de *Gesamtkunstwerk* ». En témoignent le titre de l'un de ses deux écrits non musicaux les plus connus datant tous deux de 1849, Richard Wagner utilise plutôt l'expression « Œuvre d'art de l'avenir » (*Kunstwerk der Zukunft*) qu'il gratifie tantôt de l'épithète « Grande et universelle », « commune » ou « collective ». Il est donc notable que celui que l'on désigne communément voire unanimement comme le père de la notion d'œuvre d'art totale n'utilise quasiment jamais l'expression consacrée. Par contre, effectivement, l'œuvre d'art de l'avenir de Wagner est bel et bien un projet politique, c'est le projet de son essai « l'Art et la Révolution », un projet qui se veut être le salut de l'humanité, l'avènement de « l'homme beau et fort », « car dans l'œuvre d'art nous serons un », c'est un projet « des hommes heureux » et de l'« union ». Il est fait pour et par « le Peuple » qui, guidé par l'artiste, doit « se dégager du prolétariat pour s'élever à l'humanité artistique, à la libre dignité humaine » ; le projet de Wagner répond aux "critères" de l'art politique, il est total, il se veut populaire et se proclame non utopiste car il veut être "réalisant" : « l'art doit pouvoir, car, très justement, l'Art [*die Kunst*] dans notre langue [l'allemand] tire son nom de pouvoir [*können*] »². C'est un an après la « Révolution de Mars »³ que l'on peut (malgré ses apports démocratiques) juger comme avortée, après donc "l'idéal vraiment insaisissable" de la révolution politique "communiste" que Wagner déclare l'avènement de l'œuvre d'art d'avenir comme seule capable de réaliser la révolution prolétarienne universelle et donc artistique. Wagner et son œuvre d'art totale ont un projet politique universaliste et même "communiste"⁴. C'est un projet total car unifiant "l'humanité, l'art et le peuple", "l'art et la vie" et bien entendu, ce à quoi on le réduit souvent, unifiant "les arts entre eux" : « les arts ont rompu le lien qui les unissait et chacun d'eux, dans son isolement, s'est perverti »⁵. Mais bien sûr, si c'est l'œuvre d'art totale de

1 Michaud, « Œuvre d'art totale et le totalitarisme », dans l'ouvrage collectif dirigé par Jean Galard et Julian Zugazagoitia et intitulé « L'œuvre d'art totale », 2003, p. 36.

2 Wagner, « L'œuvre d'art de l'avenir » dans « Œuvres en prose », tome 3, p. 105.

3 Nom donné aux mouvements insurrectionnels ou même à la révolution que connut la Confédération germanique et les territoires sous domination autrichienne et prussienne, à partir de mars 1848 et jusqu'au milieu de l'année suivante. Malgré la "victoire" de la contre-révolution et l'échec des prétentions de constitution nationale, la « Révolution de Mars » marque, "outre-Rhin", l'abolition du servage héréditaire et des redevances féodales, ainsi que le "début de la fin" de la justice inquisitrice.

4 Au sens "non politique", c'est à dire non marxiste ou post-marxiste du terme.

5 Phrase en exergue de l'ouvrage collectif cité plus tôt, « L'œuvre d'art totale », et résumant alors la pensée de Wagner, son constat l'ayant poussé à proposer son « Œuvre d'art de l'Avenir ».

Wagner qui permet de condamner toutes les autres tentatives "totales", en les faisant glisser vers le totalisant et jusqu'au totalitaire, c'est qu'il existe autre chose, c'est qu'il existe un "cas Wagner". Richard Wagner ou Wilhelm Richard Wagner, pour être "total", a écrit un essai, que l'on qualifie parfois de pamphlet, en 1850 et dont on peut traduire le titre ainsi : « La Judéité dans la musique »¹. Sans entrer dans les méandres de ce texte, Wagner y déclare « écrire pour expliquer à nous-mêmes l'involontaire répugnance que nous avons à l'encontre de la nature et de la personnalité des juifs, ainsi que pour justifier ce dégoût instinctif que nous connaissons pleinement comme plus fort et plus irrésistible que notre zèle conscient à nous en délivrer »². Wagner écrit ce texte, ouvertement antisémite, un an après ses deux manifestes de l'œuvre d'art de l'avenir où il prônait l'union universelle de l'humanité. Ce libre-penseur, "pourvoyeur de la convenance" puisque, révolutionnaire, il ne publie pas ce texte en son nom mais justement sous le pseudonyme-anonyme de "K. Freigedank", comprenez "K. Libre-penseur" – il est peut-être intéressant de souligner que aujourd'hui encore, ceux qui s'arrogent la vertu du courage de faire fi de la "doxa gauchiste et mondialiste" se qualifient de "libres-penseurs" contre la "bien-pensance"... Wagner est tellement libre-penseur en cherchant à « expliquer » l'antisémitisme que ses actuels défenseurs invoquent évidemment le fameux "air du temps" et l'époque propice à de telles idées (alors communes) pour justifier à leur tour la teneur raciste de ces propos. Dans les années 70 de son siècle, le compositeur réalise son projet d'opéra à Bayreuth. Ce n'est plus l'époque des projets mais celle de leur concrétisation, ce n'est plus le temps de la post-révolution mais celui de la Prusse germanique guerrière et victorieuse, ce n'est donc plus un projet universaliste que propose Wagner mais un programme d'esprit national allemand, un programme nationaliste ; Bayreuth comme l'église (l'assemblée, où l'on se rassemble) politique de l'esprit du génie allemand³. Dès lors, en 1869, Wagner republie « Das Judentum in der Musik » sous son vrai nom. D'où « le Cas Wagner » qu'écrivit Friedrich Nietzsche en 1888. Après avoir été ce que l'on peut considérer comme un disciple⁴ de l'artiste d'art total

-
- 1 Cette traduction est "personnelle" et l'on trouve souvent la version « Le Judaïsme dans la musique », pourtant, le judaïsme est « la religion juive », alors que judéité définit plus précisément « l'ensemble des critères qui constituent l'identité juive » et c'est cela que Wagner croit "étudier" "dans la musique".
 - 2 Wagner, « Das Judentum in der Musik », Weber, Leipzig, 1869, p. 10. (disponible en version originale sur Wikisource). « Wir haben uns das unwillkürlich Abstossende, welches die Persönlichkeit und das Wesen der Juden für uns hat, zu erklären. » La traduction que j'ai choisie est celle que l'on retrouve sans source définie dans la plupart des articles au sujet de "Wagner l'antisémite" (des articles de journaux en passant par France Culture et les encyclopédies libres). Philippe Gumpowicz propose dans son ouvrage « Résonances de l'ombre : goût musical, identité, imaginaire politique », la traduction suivante : « Il nous faut expliquer le pourquoi de cette répulsion involontaire que provoquent en nous les Juifs », Fayard, 2012.
 - 3 "On dit" que Wagner était idéologiquement très proche du mouvement *Völkisch* (« national populaire »), congloméra de groupuscules différents, moralement également, pangermanistes, païens ou panthéistes, souvent spécialement antisémites ou "au moins" racistes...
 - 4 Nietzsche écrit beaucoup d'éloges à l'art de Wagner avant « Nietzsche contre Wagner » ou « Le Cas Wagner », notamment dans « La Naissance de la Tragédie », 1872, qu'il dédie à Wagner, à celui capable, selon le philosophe alors encore séduit par le musicien, de retrouver « la dualité du dionysien et de l'apollinien ».

révolutionnaire, le philosophe marque sa rupture avec l'antisémitisme du musicien. Même si cette lettre de rupture a ensuite été attaquée en raison de l'admiration wagnérienne qui existe chez les mélomanes, pour le problème qui nous occupe, celle-ci est importante et atteste le fait que la condamnation contemporaine de l'idéologie de Wagner n'est pas simplement une déformation de l'histoire par la recontextualisation anachronique. Non, à son époque même, ses contemporains pouvaient le juger ainsi. Par contre, Wagner meurt en 1883 et, même si "tout le monde le sait", contrairement à ce que "l'on dit" parfois, il n'est pas un artiste nazi. Mais ses positions morales authentiquement antisémites, son revirement intentionnel d'un art universel vers un art allemand ainsi que ses motifs pan-germano-nordiques et l'esthétique spectaculaire de ses opéras à *leitmotiv*¹, ajoutés au fait que la femme de son fils fut amie avec Adolf Hitler qui se servit beaucoup de sa musique – par goût et par efficacité propagandiste – et voilà comment l'œuvre d'art totale, aidée par la réappropriation, commit le péché originel liant total et totalitaire. Aujourd'hui, bien que son œuvre soit partiellement accessible à la radio ou retransmise par la télé-vision sur le territoire israélien, il est moralement interdit de jouer Wagner, c'est-à-dire que jouer ses opéras, ses œuvres "complètes" ou totales est proscrit par la commission culturelle de la Knesset. En juillet 2001, le chef d'orchestre israélien Daniel Barenboïm brave l'interdit en donnant un concert à Jérusalem où est joué un extrait de « Tristan et Iseult » par l'orchestre philharmonique de Berlin (ce qui peut laisser penser à un choix non anodin mais dont je ne sais rien). Puisque "l'on sait" les positions racistes de l'homme et "on dit" qu'il était, avec Beethoven, le compositeur préféré du guide des nazis, cela fit scandale en Israël. L'œuvre d'art totale de Wagner est devenue un symbole politique et son refus aujourd'hui peut signifier le refus du totalitarisme. Musique et propagande sont intimement liées, ou plutôt "on sait" que la musique est populaire et qu'elle est utilisée pour influencer les émotions des auditeurs. Il est possible de considérer que la musique dite "pop" ou populaire tire ses origines formelles de la musique militaire, ayant pour fonction d'être entraînante et dont la forme use de la répétition (comme la marche) vers ce que l'on peut appeler un refrain. Même si l'on peut le retrouver avant chez Mozart ou Berlioz par exemple, le *leitmotiv* – le thème musical récurrent – est attribué à l'œuvre de Wagner qui aurait poussé à son apogée l'utilisation de ce qu'il nomme le "motif fondamental" (*Grundmotiv*). Outre le spectaculaire et la grandiloquence des œuvres de Wagner, l'utilisation du *leitmotiv* peut expliquer pourquoi sa musique fut utilisée par les nazis dans leur programme de propagande. Le régime soviétique accordait

1 Parmi toutes ses formules musicales répétitives ou plutôt répétées, on pourra retenir celle que la post-modernité et son jeu de citation de citations a gardé, à savoir la phrase musicale extraite du prélude de l'acte III de l'opéra « Die Walküre ». Ce thème a échappé à son œuvre, il s'est désolidarisé de son opéra pour devenir, en dehors de la volonté de son compositeur, « La Chevauchée des Walkyries ». Ce "passage musical" a été utilisé par les nazis à des fins propagandistes et est devenu "la BO du mal", des méchants et de la conquête violente et meurtrière ; de « Apocalypse Now », aux Simpsons, en passant par « Les Rendez-vous du diable » et la série télévisuelle « Charmed », ce leitmotiv musical en est devenu un culturel.

également une attention toute particulière à la musique. À l'occasion de l'exposition « Lénine, Staline et la musique » à la cité de la musique de Paris en 2010, Bertrand Dermoncourt, journaliste du journal l'Express, rappelle que le régime « évalue la production artistique en fonction de son utilité pour les masses laborieuses » et que certaines œuvres de Chostakovitch par exemple sont interdites car jugées trop « complexes »¹. Staline et Jdanov "surveillent" Chostakovitch, Prokofiev et Khatchatourian entre autres, car la musique doit être programmatique, programmée par le régime esthétique du régime politique sinon... sinon le peuple risquerait de ressentir ce que la légende raconte à propos du camarade Lénine écoutant « l'Appassionata » de Beethoven jouée par Issay Dobrowen chez l'écrivain Maxime Gorki. Vladimir Illitch Oulianov dit Lénine, "fasciné" par la sublime beauté de la musique aurait déclaré : "Je suis incapable d'écouter de la musique trop souvent. Cela me donne envie de dire des choses gentilles et sottes, et de tapoter la tête des gens. Or maintenant il faut frapper sur la tête, les frapper sans merci". Les "on dit" n'ont jamais accordé à l'œuvre de Beethoven autre chose que le statut de chef-d'œuvre, "on n'y lit" rien de politique ou de total là-dedans. Il existe une autre citation très fameuse, attribuée cette fois à Woody Allen : "Quand j'écoute trop Wagner, j'ai envie d'envahir la Pologne". L'œuvre d'art totale est un symbole du totalitarisme. Beethoven ne convoque aucune polémique sur la puissance politique de l'art lorsqu'il est joué. Pourtant les nazis se sont également réappropriés son œuvre et, vu le pouvoir, à la lettre, de divertissement révolutionnaire qu'il a pu exercer sur Lénine, il est fort à parier qu'en tant qu'art, la production de Beethoven est politique – mais là, je vais trop vite et j'oublie l'argumentation. En juillet 2011, à l'occasion de la 100^{ème} édition du festival de Bayreuth – initié en 1876 par Wagner lui-même – le chef d'orchestre israélien Roberto Paternostro dirige l'orchestre de chambre d'Israël interprétant, dans l'antre wagnérien même, le poème symphonique « Siegfried Idyll », ce qui constitue une première fois, celle de l'interprétation d'une œuvre de Wagner par des musiciens Israéliens sur le sol allemand. Pour Roberto Paternostro « C'est le génie musical de Wagner qui m'intéresse, pas la politique »², pourtant il est clair pour lui que cet acte est « un symbole de tolérance » et il précise également que tous les musiciens ont eu le choix d'accepter ou non de jouer cette œuvre et qu'ils n'ont répété la musique-objet-du-délit qu'une fois en Allemagne... mais à part ça, ce n'est pas la politique qui l'intéresse. Évidemment, en tant qu'œuvre d'art totale et en tant qu'affiliée au totalitarisme, l'œuvre de Wagner et son interprétation est toujours politique. Ah oui, il faut noter que l'orchestre de chambre d'Israël a débuté son concert "apolitique" par l'hymne israélien et qu'il a joué, en plus d'une œuvre de Wagner, celles de compositeurs proscrits par le III^{ème} Reich comme Mendelssohn, mais, à

1 Extrait de l'article « Lénine, Staline et la musique exposés à Paris » publié par Bertrand Dermoncourt le 12 octobre 2010 dans L'Express-Culture.

2 Paroles rapportées extraites de l'article « Un orchestre israélien joue Wagner à Bayreuth » dans Le Monde des Religions, 26 juillet 2011.

part cela encore, rien de politique là-dedans...

Mais malgré tout cela, peut-on dire qu'il existe ou du moins qu'il existait des œuvres d'art totales non totalitaires ? Et d'ailleurs, est-ce une œuvre totale, au féminin, d'art – une œuvre d'art totale – ou est-ce une œuvre d'un art qui serait total et donc une œuvre d'art total, sans "e" ? Plutôt que de parler d'esprit d'une époque ou d'air du temps, j'utiliserai dans ce chapitre le terme foucauldien d'« épistémè » pour désigner l'ensemble des savoirs et des pratiques propres à une époque où plutôt « le réseau imperceptible des contraintes »¹ d'une époque. Ainsi, j'oserais esquisser une "épistémè cosmogonique" que l'on pourrait contenir dans une période allant de 1848 à 1968. [Et ce en considérant grossièrement ici que la manifestation événementielle des révolutions idéologiques de mai 1968 peuvent marquer la fin d'une époque, même si l'épistémè cosmogonique eut sans doute encore cours peu après. Notons également que cette époque pourrait peut-être englober la fin du 18^{ème} siècle artistiquement romantique et politiquement révolutionnaire. Cela est à travailler.] C'est l'époque – au début du 20^{ème} siècle – de la théorie de la relativité restreinte puis générale (1905-1915), c'est en 1927 que la théorie du big-bang est initiée, c'est aussi l'époque où, sur les rives du lac Majeur, en surplomb, au cœur des reliefs offerts par trois collines qui prendront le nom de « *Monte Verità* » que s'implanta une communauté mystico-sanato-artistique : les *Monteveritani*. Initié par Henri Oedenkoven et Ida Hofmann (couple de copropriétaires), Gustav Gräser et quelques autres², le projet était celui de fonder un havre de paix végétarien, théosophiste, fraternel et universel accompagné d'un sanatorium que les pionniers élaborent à partir de ce qu'ils appellent la « naturopathie ». "Libertins", naturistes, nudistes, naturalistes, voilà ce que cette époque, cette épistémè cosmogonique engendre : des créateurs de mondes. Sans s'occuper plus avant de cette communauté holiste³ (tout en précisant au passage que sous l'impulsion nonchalante du gourou Gustav Gräser aux sandales, cheveux longs et barbe, des disciples apportèrent ce mode de vie sur le continent américain puis aux États-Unis ce qui engendra, sans doute en partie, le mouvement hippie), il

1 Cette citation est peut-être apocryphe, en tous les cas je n'ai pas réussi à trouver quelqu'un précisant la source de cette expression faisant pourtant autorité et office de définition quant au concept foucauldien « d'épistémè ». Je crois que cela fonctionne effectivement très bien comme telle, mais je m'étonne et trouve intéressant de pouvoir observer l'opération de *kitschisation* dont l'usage de cette fausse citation est un exemple fort : on ne peut jamais lire de référence, pourtant, chacun et tout le monde semble s'en satisfaire en attribuant cette phrase à Foucault ou en laissant planer le doute.

2 À lire, pour plus de précision, mille et un articles liés à la naissance de la danse contemporaine, à la mystique du début du 20^{ème} siècle ou aux prémisses du mouvement hippie, et entre autres donc, un article étrange mais précis de Wolfgang Wackernagel, « Mystique, avant-garde et marginalité dans le sillage du Monte Verità », publié dans « Mystique : La passion de l'Un, de l'Antiquité à nos jours », ouvrage collectif sous la direction d'Alain Dierkens et Benoît Beyer de Ryke, Éditions de l'université de Bruxelles, 2005, pp. 175-186.

3 Le holisme peut désigner une pensée totalisante comprenant les phénomènes comme des ensembles non appréhendables de manière fragmentaire ou partielle ; de *holo* : entier. Pourtant, je ne pense pas que l'on puisse faire usage de ce terme en occultant son usage par des groupes de croyants. Le holisme n'est pas à confondre avec une approche systémique car il est une croyance mystique, une croyance en un dépassement de l'entendement. Ce n'est pas la combinaison complexe de morceaux formant un tout, un système. Le holisme ouvre la voie à et vers un au-delà, un trans-.

faut souligner que le bâtiment principal de la communauté est dit d'inspiration Bauhaus et que de très nombreux intellectuels et artistes de "l'époque" firent un passage au *Monte Verità*. Notons par exemple que comme Isadora Duncan, Rudolf von Laban, Suzanne Perrottet et Marie Wigman pour la danse (bientôt, grâce à eux) contemporaine – cherchant à transformer la définition codifiée de la danse en la considérant comme des mouvements dans l'espace, cherchant à confondre l'art et la vie – beaucoup d'artistes d'avant-garde ont séjourné et travaillé là-haut. Le *Monte Verità* semble être une tentative d'œuvre totale par les arts unifiés entre eux et la vie, ayant séduit et sans doute inspiré nombre de penseurs et esthéticiens de l'épistémè cosmogonique. Bertolt Brecht dont nous avons parlé plus tôt au sujet de ses rapports avec le totalitarisme dits ambigus ou plutôt traduits comme ambigus par l'histoire, a fait, à la même "époque", œuvre d'art totale. Le dramaturge est tout simplement également – et j'écris bien également – écrivain, théoricien de la pratique théâtrale et spectatorielle, auteur d'opéra et activiste politique. Il a travaillé non pas dans la seule optique de produire des œuvres artistiques, mais bel et bien une œuvre complète, totale, en prenant en compte l'ensemble du système d'existence de sa production, depuis le jeu d'acteurs, en passant par les textes exposés jusqu'à la place du spectateur et la déclaration critique de ses intentions. Le mouvement "multinational" Dada est aussi certainement un autre exemple de mouvement total. Peut-être qu'ici, avec Dada, on est face à l'œuvre d'un art total plus que face à une œuvre totale. Par l'hétérogénéité recherchée et revendiquée, Dada échappe à toute possibilité de se faire réapproprié par un totalitarisme, c'est une œuvre hétéroclite d'art total. Lorsque Hans Arp est refusé par le Club Dada Berlin de Richard Huelsenbeck, Kurt Schwitters réagit en fondant le groupe Merz qui dans, comme autant qu'à côté de Dada, en dehors de tout totalitarisme (sauf peut-être l'autoritarisme ponctuel d'Huelsenbeck donc), veut créer un art total conjuguant poésie, architecture, peinture, sculpture et scénographie. "À l'inverse", puisque cela est interchangeable, à l'instar de "l'art total Merz", Dada construit une totalité artistique absolue et absolument déclarée comme non finalisée car absurde : un art total et totalement (uniquement ?) un art ; une cosmogonie démiurgique, une poétique.

Non sans héritage dadaïste, l'Internationale situationniste est un groupe marxiste communiste conseiller¹ et en tant que tel, il se désolidarise totalement des totalitarismes communistes. Avec en figure centrale (et sans doute non avouée comme telle) Guy Debord et comme objectif central de n'être qu'un mouvement jamais institutionnalisé et à dépasser, l'Internationale situationniste construit une œuvre totale presque plus qu'une œuvre d'art et partage (aussi et surtout dans le sens de partial, mû par une multitude de différends) avec Fluxus par exemple des

1 Ou communisme de conseil, il s'oppose au communisme centralisé, "de parti". Ce "communisme de gauche" est marxiste anti-léniniste et sans doute, oserais-je dire, anti-lénifiant, c'est-à-dire ayant la volonté d'être toujours in-quiet, dans le débat polémique et contre la mollesse de la douceur apaisante de l'agentisation, de la délégation et de l'abandon à un chef, un dirigeant.

slogans haranguant à la fusion entre l'art et la vie. Debord réclame « un emploi unitaire de tous les moyens de bouleversements de la vie quotidienne »¹. L'Internationale situationniste produisit beaucoup de projets d'utopies urbanistiques dont le plus connu (et contesté au sein du mouvement bien sûr) est « New Babylon » de Constant Anton Nieuwenhuys. Mais pour comprendre l'impossibilité totalitaire de cette œuvre totale, il faut évoquer le projet « Utopolis ». C'est souvent faute de moyens que les projets de l'Internationale situationniste restèrent des projets non réalisés. Pourtant entre décembre 1960 et août 1961, l'Internationale situationniste eut l'occasion de réaliser une ville expérimentale en Italie, une ville "totalement". Asger Jorn s'occupe alors des négociations avec le centre culturel Arti e Costumi par l'intermédiaire d'un certain Marinotti. En janvier 1960, le rêve semble pouvoir se réaliser puisque Marinotti propose de construire la ville et met à disposition les moyens financiers : le projet devait aboutir ! Et c'est bien là le problème. Le projet s'évanouit alors, abandonné par l'Internationale situationniste puisque, même si elle seule devait être totalement en charge des choix esthétiques, le centre d'art propriétaire de l'œuvre finale lui refusa le droit à la destruction de la réalisation... « Utopolis » réalisée serait restée ainsi "pour toujours" et voilà ce qui ne pouvait être acceptable pour l'œuvre totale du mouvement situationniste. Ce mouvement ne pouvait pas produire de modèle immuable... sans possibilité de déconstruction totale, il ne pouvait y avoir de projet pour ce mouvement de la révolution perpétuelle. L'Internationale situationniste est une cosmogonie matérialiste totalement non totalitaire. Est-ce là la condition pour une œuvre d'échapper au gouffre totalitaire ? Est-ce en n'intransigeant jamais sur la nature strictement projective de l'œuvre que celle-ci peut éviter le piège wagnérien, le *souçon de la propagande* ? Le modernisme avec Le Corbusier par exemple et plus tôt le Bauhaus sont des constructions cosmogoniques, des créations de mondes qui, elles, franchirent le pas de la réalisation des utopies urbanistiques. Et quoi de plus évident lorsque l'on aspire à transformer le monde ou en créer un que de s'attacher à proposer un projet architectural ? N'est-ce pas là une étape incontournable pour toute cosmogonie ? L'art totalitaire nazi l'a fait également, et voilà encore le problème. Les nazis "l'ont déjà fait". Albert Speer a conceptualisé pour Hitler un urbanisme de remplacement de la vieille capitale de la nation allemande, Berlin, pour ériger Germania, la nouvelle capitale du monde (*Welthauptstadt*). Est-ce que les architectes qui réalisent, "pour de vrai", des maisons sont totalitaires parce qu'ils osent faire aboutir leurs projets ? Rien n'est moins sûr. Pourtant l'architecte franco-suisse Le Corbusier ne semble pas, dit-on, avoir politiquement choisi la neutralité helvétique. En effet, son projet total d'architecture, de « machine à habiter », voulant naturaliser des rapports fonctionnels entre l'homme et la nature par la géométrie²,

1 Extrait de « Rapport sur la construction des situations... » dans l'ouvrage collectif « Textes et documents situationnistes », p. 14.

2 « Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière ; [...] les cubes, les cônes, les sphères, les

son « Modulator », ses cinq "pilotis" modernes et ses « unités d'habitations » ne peuvent servir de comparaison à « Utopolis ». Sa modulation de la ville de Chandigarh en Inde ne peut être la preuve que l'art politique puisse réaliser ses utopies. Cette ville est découpée en secteurs orthogonaux de 1200 mètres par 800 mètres, et ces secteurs sont numérotés... Il aurait pu être intéressant de comprendre pourquoi le style architectural du brutalisme se réclame de ces apports et surtout j'aurais voulu comprendre pourquoi lui a pu construire réellement sa « cité radieuse ». L'est-elle effectivement et est-ce là la réalisation d'une utopie ? Seulement voilà, celui dont beaucoup de réalisations sont inscrites au fameux patrimoine mondial de l'UNESCO est aussi celui dont "on sait" et "on dit" qu'il était proche, très proche, de l'extrême droite et du régime de Vichy. L'architecture du père des grands ensembles dont on comprend l'impact social désastreux aujourd'hui et qui semble pourtant avoir eu des "intentions louables" ne peut être un exemple de projet utopique d'art total réalisé puisqu'il répond au désormais fameux soupçon d'accompagnement totalitaire. Peut-être que dans ce Style International – au nom évocateur lorsque l'on cherche à trouver une réalisation d'utopie d'art total – peut-on aller voir Brasilia ? Évidemment non... ou alors si, mais pour se demander comment, malgré le fait que la ville fut déclarée patrimoine mondial de l'humanité par l'UNESCO en 1987 (ou alors, à force, il faut peut-être y voir un indice), comment croire que le produit de l'urbaniste Lucio Costa et de l'architecte Oscar Niemeyer puisse être la réalisation d'une utopie totale non totalitaire ? Et même en faisant abstraction des "accompagnements politiques" de l'architecte, commandeur de la Légion d'honneur française ayant reçu les félicitations de Fidel Castro pour son engagement politique, comment penser que cette ville homonyme de son pays (et donc non sans rappeler un projet germanique), que cette ville avion pilote d'une économie capitaliste autoritaire dont l'urbanisme vu du ciel dessine un fuselage organisé par deux axes perpendiculaires (à la manière d'ailleurs des colonies jésuites en Amérique du Sud¹), que cette ville découpée en deux parties symétriques, en deux ailes, que cette ville où autosuffisance signifie en fait proximité d'avec un centre commercial, comment penser que cela puisse être autre chose qu'une œuvre totalitaire d'un système international contre-utopique, consumériste et fonctionnaliste ? Brasilia est une flèche qui dicte là où il faut aller, là où il faut venir vivre et dans quelle direction. Alors pour être sûrs, sûrs de ne pas trouver d'exemple étayant mon

cylindres ou les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien ; l'image nous en est nette et tangible, sans ambiguïté. C'est pour cela que ce sont de belles formes, les plus belles formes. Tout le monde est d'accord en cela, l'enfant, le sauvage et le métaphysicien. », extrait de « Vers une architecture », Le Corbusier, éditions Crès, 1924, p. 16.

- 1 Lors d'une conférence que nous étudierons de plus près dans quelques lignes, Michel Foucault écrit : « Les jésuites du Paraguay avaient établi des colonies dans lesquelles l'existence était réglée en chacun de ses points. Le village était réparti selon une disposition rigoureuse autour d'une place rectangulaire au fond de laquelle il y avait l'église, sur un côté, le collège, de l'autre, le cimetière, et puis, en face de l'église, s'ouvrait une avenue qu'une autre venait croiser à angle droit ; les familles avaient chacune leur petite cabane le long de ces deux axes, et ainsi se retrouvait exactement reproduit le signe du Christ. »

affirmation de la possible existence d'un art politique réalisé, allons voir « l'élaboration en commun d'un vaste projet de construction utopique, qui soit en même temps un projet architectural, sculptural et pictural » : le Bauhaus. Voilà peut-être un projet d'art total non totalitaire ayant réalisé ses utopies. Mais la "nouvelle unité" entre art et technique, artistes et artisans de "l'œuvre d'art unitaire" proclamée au début du mouvement est rapidement considérée comme trop vague, imprécise ou utopique par les maîtres architectes, « abandonnant ainsi la plupart des peintres à la rêverie solitaire »¹. L'œuvre d'art totale du Bauhaus veut intégrer « la multiplicité des sentiments et des passions dans un cadre rationnel et homogène »² d'après le sociologue Éric Michaud. De l'improductivité de l'utopie, le Bauhaus passe à la productivité de la standardisation ; « pour le bien général et selon une productivité maximale »³ d'après les mots de Laszlo Moholy-Nagy. Pour Gropius, Moholy-Nagy ou encore Herbert Bayer et son alphabet universel, l'œuvre totale, c'est la totalité, et celle-ci passe par l'unification comprise comme la standardisation dictée par les résultats [pseudo] objectifs de la sociologie et de la biologie : « satisfaire de manière homogène et semblable les besoins similaires du public »⁴. « L'œuvre totale », d'après l'expression choisie par Moholy-Nagy, est une œuvre de standardisation, d'adaptabilité et de reproductibilité répondant non plus à des choix mais à la nature supposée de l'homme par un projet qui ne peut conséquemment plus prétendre à ce statut projectif et propositionnel de l'art politique puisqu'il est "tout naturellement" essentialiste et fonctionnaliste... totalitaire ? Toutes ces productions ne m'ont donc pas permis de prouver "à tous les coups" l'existence d'œuvres d'art totales non totalitaires ayant osé et réussi à réaliser une forme proportionnelle sans tomber dans les travers totalitaires. Mais grâce à elles, du *Monte Verità* au Bauhaus, en passant par l'Internationale situationniste, Brecht et Le Corbusier, j'ai pu esquisser les contours d'une époque, d'un air du temps propice à la création totale : l'épistémè cosmogonique, une épistémè moderne et donc antérieure à celle hypermoderne et surtout à la nôtre, l'épistémè lucide du temps actuel.

Ces exemples m'ont sûrement permis également de définir le choix du terme utopie comme pouvant nommer l'œuvre de l'art politique engagé. En 1967, Michel Foucault proposa, lors d'une conférence nommée « Des espaces autres »⁵, une différenciation linguistique et pratique entre utopie et hétérotopie. Depuis, je ne sais pas vraiment pour quelle raison, l'utopie semble souffrir des allégations d'une campagne de dénigrement la reléguant au statut de rêverie simpliste, et il semble

1 Michaud, « Œuvre d'art totale et le totalitarisme », dans l'ouvrage collectif dirigé par Jean Galard et Julian Zugazagoitia et intitulé « L'œuvre d'art totale », 2003.

2 "Au même endroit"

3 Extrait de l'article théorique de Laszlo Moholy-Nagy intitulé « Production-Reproduction », *De Stijl* V, juillet, p. 98.

4 Extrait du texte de Walter Gropius intitulé « Systématisation des travaux préparatoires à une construction immobilière rationnelle » (1927) dans « Architecture et société ».

5 Foucault, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) dans « Dits et écrits », pp. 46-49.

plus sérieux de parler d'hétérotopies. Pourtant, je ne suis pas convaincu par cette terminologie pour qualifier les projets totaux d'art politique. Même si, contrairement aux trois derniers exemples évoqués, ces projets prennent forme, prennent des formes, et que les nommer hétérotopies – selon « l'hétérologie » esquissée par Foucault au cours de cette conférence – ferait de ces propositions des lieux réels, des lieux effectifs certes, mais jouant dès lors un rôle dans la construction du monde tel qu'il est. Une hétérotopie « de crise » ou « de déviation » est un rouage de, elle a une fonction non de critique, non de débat, non de proposition mais bien plutôt de régulation, de divertissement, d'évasion, d'exclusion ou de soupape : les hétérotopies sont « de compensation » ou « d'illusion ». L'hétérotopie n'est pas un exemple non exemplaire (pour éviter le totalitarisme de l'autoritarisme) de construction systémique politique. Mais, sans doute à cause ou grâce au charisme du penseur, au rayonnement de sa pensée et, à proprement parler, séduit par l'exotisme du vocable ou peut-être aussi rebuté par la sanctification de celui à qui on accorde la paternité du terme utopie, Saint-Thomas More (canonisé en 1935), l'hétérotopie a remplacé l'utopie. Je qualifierais d'hétérotopies les réalisations évoquées de Le Corbusier, Niemeyer et Costa et du Bauhaus débarrassé des trop vagues idées des peintres. Foucault suggère le cimetière (« "l'autre ville", où chaque famille possède sa noire demeure ») – « à la limite extérieure des villes » –, les maisons de repos, les cliniques psychiatriques, la prison et les maisons de retraite comme hétérotopies. Les hétérotopies listées par Foucault sont des banlieues, à la lettre des lieux au ban, des localisations exclusives à la marge de la société dont elles font partie. Alors oui, les grands ensembles d'homogénéisations sociales précaires commercialement autosuffisants comme les lotissements de "villas plans libres" individuelles et juxtaposées sont des ban-lieux. Les hétérotopies dont parle Foucault à propos des chambres d'hôtes sud-américaines ou des motels nord-américains, ces lieux visiblement d'ouverture totale se révélant être d'exclusion me rappellent effectivement, ces villes artificielles dont on ne peut comprendre le projet urbanistique que "vu du ciel" mais dont la pratique, l'expérience à vivre n'est qu'une question de figuration (au sens cinématographique du terme). Les hétérotopies de « compensation » ou « d'illusion », je les comprends, non comme des utopies, mais comme des dystopies. Une architecture standardisée, un mobilier normé et calqué sur mes besoins naturels représente, pour moi, une contre-utopie. Et ainsi on y arrive : Foucault définit utopie par « emplacement sans lieu réel », et c'est de cette manière aussi finalement qu'il définit dans le même texte les tapis "persan" – « jardin mobile à travers l'espace » –, en les nommant bizarrement hétérotopies. Il décrit le bateau, le navire – « l'hétérotopie par excellence » – comme ce qui n'est en fait rien d'autre qu'une utopie puisqu'il le définit comme étant « un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu » ; au mot près la définition, sa définition, d'utopie. Je crois qu'il faut comprendre l'irréel de l'utopie comme répondant à son caractère

projectif, propositionnel et non comme l'immatérialité, l'informel de cette chose. Les utopies produisent des formes, construisent des espaces, proposent des plans et des cartes mais exigent d'être à construire et à reconstruire perpétuellement et ainsi d'être irréelles, d'être en dehors d'un réel compris comme ce qui "est" : l'utopie n'est pas, elle devient sans cesse, elle est en devenir. Alors je dois sans doute mal comprendre Foucault, le més-user, mais lorsqu'à la fin de son discours il se lance, dans un lyrisme poétique, à bord d'un bateau lui permettant de caboter de types d'hétérotopies en « autres lieux » pour pouvoir faire la synthèse de son argumentation, je lis utopie et non hétérotopie. Et alors oui, le bateau mais surtout la construction d'utopie est « la plus grande réserve d'imagination ». La création d'utopies c'est littéralement mettre en images une politique. Finalement, je comprends qu'avec une phrase conclusive telle que : « Dans les civilisations sans bateau les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires », nombreux sont ceux séduits par l'hétérotopie... ou plutôt devrais-je dire l'utopie, non ? Le choix des mots étant fait, c'est-à-dire définitivement en travail, mon problème reste presque entier. Car il semblerait, au su de tous ces exemples survolés, que, face au risque du totalitarisme, par radicalité politique, l'art engagé et systémique fait preuve d'une incommensurable précaution intellectuelle. Le "spectre du totalitarisme" semble être l'inhibiteur sclérosant et étouffant de l'art politique.

Conséquemment l'art politique va parfois jusqu'à devoir déclarer qu'il n'est pas politique. Cinq dadaïstes, Théo Van Doesburg, Kurt Schwitters, Hans Arp, Tristan Tzara et Christophe Spengemann déclarèrent que « Seuls des talents limités sont amenés, par manque de culture et par étroitesse de vue, à produire de manière bornée quelque chose comme l'art prolétarien (de la politique en peinture) », que « L'artiste lui renonce au champ spécifique des organisations sociales » et que « Toute œuvre d'art prolétarienne n'est rien qu'une affiche publicitaire pour la bourgeoisie. Ce que nous préparons au contraire est l'œuvre d'art totale »¹. Jean-Louis Déotte précise que l'œuvre totale Merz « n'est pas destinée politiquement et socialement, Schwitters refusant la politisation de l'art »². Pourtant, malgré cela et malgré les prétentions a-politiques sous-entendues dans la critique négative de l'art prolétarien par des dadaïstes dont, lui-même, Tristan Tzara semble avoir déclaré, l'année de sa mort, en 1963 (en tout cas cette "citation" lui est attribuée, ce qui conditionne ce que "on-dit" de Dada au su du "timing" de cette dernière déclaration, presque testamentaire, comme en guise de résolution de l'énigme Dada) : « Ce que nous voulions [avec Dada] c'était faire table rase des valeurs en cours, mais, au profit, justement des valeurs humaines les plus hautes ». Même s'il est anachronique de parler de "spectre du totalitarisme" avant 1951 et la

1 Extrait du « Manifeste de l'Art Prolétarien » daté du 6 mars 1923 selon une traduction de Marc Dachy.

2 Jean-Louis Déotte, « L'appareil artistique de Schwitters », article publié par la revue Appareil et mis en ligne le 2 juillet 2012.

conceptualisation du terme de science politique par Hannah Arendt, et même si je ne suis pas sûr de comprendre « valeurs humaines les plus hautes », il semble évident que Dada voulait avoir "un impact sur une partie de l'ensemble des affaires publiques", que Dada a une puissance politique mais que, par souci, exigence, radicalité et précaution voire peur du totalitarisme (non encore nommé ainsi), Schwitters ne voulait pas être catalogué "art politique".

Contrairement au titre de ce chapitre, je ne veux pas maintenant revenir sur tout ce que j'ai écrit pour infirmer le fait qu'il existe des *souçons de propagande* ou "d'accompagnement du totalitarisme" chez certains que l'on a rencontrés plus haut, mais ce soupçon, ce spectre qu'est le totalitarisme planant au-dessus de toute tentation et tentative d'œuvre d'art totale aujourd'hui encore peut être considéré comme un terme subterfuge de contrôle post seconde guerre mondiale. Le totalitarisme effraie et "on le dit" guetter toute construction idéologique un peu trop complexe et affirmée un peu trop fort. C'est ainsi que Slavoj Žižek le définit dans son ouvrage « Vous avez dit totalitarisme ? Cinq interventions sur les (més)usages d'une notion ». Le philosophe écrit dans les premières lignes de son livre : « La notion de totalitarisme n'est-elle pas, *mutatis mutandis*, l'un des principaux antioxydants idéologiques, dont la fonction est depuis l'origine de neutraliser les radicaux libres, et d'aider ainsi le corps social à entretenir sa bonne santé politico-idéologique ? »¹. La notion de totalitarisme est analysée chez Žižek comme une force d'affirmation ou de confirmation marcusienne² garantissant « l'hégémonie libérale-démocrate » et dénonçant « la critique de gauche ». La quatrième de couverture de l'ouvrage reprend : « au lieu de nous donner les moyens de réfléchir, de nous contraindre à appréhender sous un jour nouveau la réalité historique qu'elle désigne, [cette notion] nous dispense du devoir de penser, et nous empêche même positivement de le faire ». Žižek évoque une sorte de « *Denkverbot* » tacite pour décrire ce processus ou, pour comprendre peut-être sa volonté d'utiliser un tel mot en allemand, Žižek sous-entend qu'il existe un totalitarisme qui, « dès l'instant où quelqu'un montre le plus petit signe d'engagement dans des projets politiques qui contestent l'ordre existant », il engendre la réaction : « Avec ces bonnes intentions, ça va forcément se terminer par un nouveau goulag ! », qui fonctionne également avec un : "Hitler aussi voulait transformer le monde !" ³. À l'instar de Marcuse décrivant le rôle du bloc soviétique

1 Žižek, « Vous avez dit totalitarisme ? Cinq interventions sur les (més)usages d'une notion », p. 11.

2 Où les forces d'oppositions sont intégrées au courant dominant (voir « L'Homme Unidimensionnel » de Marcuse).

3 "Le lucide" saura rappeler que les plus abjects criminels avaient les meilleures intentions du monde. Pour annihiler toute capacité, "on" s'efforce de rappeler que l'on ne peut pas aspirer au collectif car nous ne sommes qu'un. C'est le mythe de l'intention qui croit justement rappeler qu'Hitler voulait changer le monde en un monde meilleur... Mais tout cela n'est que mythe, on mythifie ici le nazisme comme l'excès de bonnes intentions d'un seul homme, se révélant criminel par l'imposition au collectif. Mais parler de bonnes intentions à propos de criminels comme Staline, Hitler, Mao, Mussolini ou Pol Pot, c'est se moquer. Comment croire que le racisme est sincèrement basé sur une différenciation qualitative entre êtres humains ? Comment croire que ceux ayant inventé des "sous hommes" y croyaient vraiment ? Comment ne pas lire l'intelligence des mécanismes conscients de déresponsabilisation ou les symptômes d'une historiographie intentionnelle ? Croire aux meilleures

comme appui des réformes libérales d'Occident, tel le chiffon rouge que l'on agite pour justifier des mesures politiques "toujours moins pires que de risquer de passer à l'est", le totalitarisme est un subterfuge annihilant pour l'affirmation d'œuvre d'art totale. En nommant fascisme ou totalitarisme toute proposition littéralement anormale politiquement, c'est-à-dire déviant, délirant du sillon néo-conservateur-libéral (économiquement parlant seulement), ou même tout simplement en évoquant ou plutôt en invoquant le risque de l'extrémisme liberticide, preuve de l'histoire à l'appui, à la moindre tentative de projection collective d'un projet politique, on jette l'opprobre de la vertueuse et modérée civilisation tolérante et consensuelle que se veut être la démocratie technico-commerciale globalisante actuelle. Peut-être est-il bon dès lors d'opérer ce que d'aucuns pourraient juger comme une lâche concession faite à la *doxa*, à savoir non pas renier l'étiquette (de désignation et de pratiques) de politique, d'art politique, mais de choisir de ne pas se réapproprier l'adjectif total pour désigner le caractère systémique de l'approche et de la proposition de l'art politique ayant l'ambition d'être potentiellement subversive ? Mais alors comment nommer autrement que par œuvre d'art totale ou total ces démarches ? D'autant que cette recherche de qualification est sans doute vaine puisque, certes "art total" souffre de son facile rapprochement d'avec "totalitaire" mais, comme je l'écrivais dans les premières lignes de ce chapitre, c'est n'importe quelle démarche artistique politiquement engagée qui risque de s'équivaloir et de revêtir le déguisement caricatural, carnavalesque et suranné du polémiste de service ou celui effrayant de l'uniforme totalitaire.

Au début des années 2000, pour inaugurer ce nouveau millénaire coïncidant peut-être avec l'aube d'une nouvelle époque, une nouvelle épistémè, Pascal Bruckner publie « Misère de la prospérité : la religion marchande et ses ennemis »¹. Il existe un prix littéraire nommé « Prix du livre d'économie » décerné aux ouvrages « qui favorisent l'analyse et la réflexion »² dans cette discipline. Ce prix est à l'initiative de l'association Lire l'Économie, en partenariat avec le ministère de l'économie et des finances, c'est pourquoi, il est fort à parier que l'on y prime des pensées économiques non subversives, à moins bien sûr d'imaginer le ministre en charge de l'économie et des finances remettre, dans le décor du Sénat, de la Cour des Comptes ou du ministère, un prix adoubant – d'un geste certes dérisoire au su de la notoriété de ce prix, mais d'un geste symbolique tout de même – un écrit déconstruisant la politique économique menée sans délire par la France de 1999 à nos jours. En 2002 donc, c'est le livre cité plus tôt de Pascal Bruckner qui reçoit ce prix. Le résumé est évidemment laconique mais j'ose dire qu'il est, en substance (ce

intentions, à la sincérité des génocidaires, c'est comme croire que les Grecs de l'antiquité pensaient réelle l'existence de l'Olympe et de ses dieux, c'est comme croire que les croyants du passé étaient, eux, vraiment croyants et que c'est seulement notre lucide époque qui a compris que l'on pouvait socialement jouer la foi... Mais c'est tout simplement parce que l'histoire est comme "le reste", intentionnelle, qu'elle veut, nous faire douter de nos intentions par l'exemplarité de l'abject, ce qui est absolument louable et nécessaire tant que cela ne se prend pas pour une fatalité vraie.

1 Bruckner, « Misère de la Prospérité : La religion marchande et ses ennemis », 2002.

2 D'après le site internet du ministère de l'économie et des finances.

que confirment les résumés de l'ouvrage disponibles sur internet et qui fondent sa *kitschisation* au moins médiatique) ceci : « L'économisme » est le nouvel ordre religieux, « la dernière spiritualité » de notre monde matérialiste – au sens consumériste et idéaliste du terme, sans doute... au sens commun. Bruckner y confronte et surtout rapproche et confond deux positions politiques que l'évidence idiote juge antagonistes : les "libéraux" et les "anticapitalistes". D'après l'auteur, cette opposition est un affrontement de concurrents qui concourent (courir avec, courir ensemble) à placer l'économie (comprise dans son sens réduit de "l'ensemble des faits relatifs à la production, à la distribution et à la consommation des richesses dans une collectivité") au-dessus de toute activité ; "messianisme commercial pour les uns et source de tous les maux pour les autres". « L'économisme » serait le nouveau totalitarisme d'un système établi qui étend son règne de la législation matérielle au conditionnement des positions idéologiques et ce de la sphère publique à la sphère privée. Bruckner critique négativement, ou même, à ce niveau, dénonce « l'auto-dénigrement » qui serait « le malaise du monde occidental ». Voilà qui me semble symptomatique (pour poursuivre la métaphore médicale) non pas du nouveau totalitarisme du désengagement mais au moins de "l'épistémè de la lucidité" où "on" aurait compris, au regard de nos connaissances techniques, scientifiques et historiques, "que tout vaut tout" ou tout du moins qu'en relativisant, et sous l'égide d'une sagesse fantasmée d'orient exotique où "le yin et le yang" ne font qu'un, il est fatalement vain de proposer une opposition à quoi que ce soit puisque l'antagonisme de la chose fait partie de la chose dans un jeu d'équilibre naturel et absolu ; la déconstruction devient le ciment du système établi, voilà la réponse de l'épistémè lucide actuelle à tous les désirs utopiques et polémiques. C'est le nivellement idéologique qui achève de réduire la démarche artistique politiquement engagée. Si le projet est trop ambitieux, trop complexe et total, il est taxé de totalitarisme et sinon il est condamné à être un rouage, tel le bouffon, régulateur et résistance électrique du circuit idéologique duquel il veut ou croit délirer. C'est par le nivellement symbolique et sémantique que l'épistémè lucide procède à l'annulation des radicaux libres qui auraient échappé à l'amalgame de l'ectoplasme totalitaire.

En 2001, l'auteur de best-seller, l'auteur Grand Public qu'est Éric Emmanuel Schmitt publie « La Part de l'autre ». Voilà qui me semble être la production d'une œuvre d'art de l'épistémè lucide. Le roman est l'enchevêtrement de deux biographies : celle "romancée" d'Adolf Hitler – celui que l'on connaît – et le récit uchronique d'Adolf H.. Les résumés de ce livre précisent le plus souvent cette citation : « La minute qui a changé le cours du monde est celle où l'un des membres du jury de l'école des Beaux-Arts de Vienne prononça la phrase "Adolf Hitler : recalé" ». Le récit non fictif retrace le parcours criminel de celui que l'on évoquait plus tôt, celui du peintre "raté et frustré" qui se serait vengé de et sur l'humanité. L'autre part de la narration raconte l'épanouissement d'Adolf H. qui, par la

pratique de la peinture et la fréquentation du milieu artistique et intellectuel ne l'ayant pas rejeté, découvre la complexité ou plutôt la simpliste dualité de ses sentiments (Éros et Thanatos, etc.) et fait la rencontre de Sigmund Freud – créateur de la psychanalyse. Je ne ferai pas ici la critique esthétique de cette littérature ni même de son statut de succès populaire, et vous ne lirez pas non plus une critique déconstruisant la psychanalyse freudienne. Il me semble simplement que cet art répond à l'éthique de l'épistémè actuelle. C'est l'art de la décomplexification historique, sociologique, politique, idéologique et même (malgré ses prétentions) psychologique. Sous couvert d'un pseudo existentialisme qui nous rappelle que chaque individu est en perpétuelle construction et que rien n'est écrit, « La Part de l'autre », en choisissant le biais de l'analyse (billets réglant la note de la consultation ?) psychanalytique freudienne, est en fait un récit naturaliste faisant d'Adolf Hitler une évidence : c'était un homme comme les autres, mais surtout l'histoire laisse entendre qu'il existe en chacun une part sombre animée par une pulsion de mort que les stimuli de la frustration peuvent exciter pour nous faire basculer du côté obscur. L'épistémè désengagée actuelle veut nous permettre de croire que nous ne sommes que des théâtres où se rejouent sans cesse les mêmes tragédies et dont seul le nombre des représentations et la fréquentation changent selon les individus, leurs frustrations, le refoulement et la rencontre contingente de stimuli ; Hitler = méchant et chacun est en puissance, en abandon, un Hitler... Nous sommes quittes de comprendre idéologiquement, politiquement, les crimes d'Hitler car il était soit un monstre irrationnel dont le "Ça thanatorien" aurait eu libre cours, soit un être "tout simplement" sans cesse frustré et rejeté à qui la société aurait interdit l'expression de sa sensibilité artistique : « au lieu de nous donner les moyens de réfléchir [...] »¹, le réseau imperceptible des contraintes qu'est l'épistémè actuelle nous autorise à nous dispenser du devoir de penser.

À la même époque et en se servant des mêmes protagonistes, les frères Chapman, stars de la YBA², firent l'acquisition de plusieurs peintures attribuées à Adolf Hitler, car oui, notre époque est celle où les productions artistiques du criminel en devenir se vendent malgré les jugements qualitatifs négatifs unanimes³. « If Hitler had been a hippy, how happy would we be » est une exposition de 2008 à la White Cube Gallery où l'on pouvait voir des aquarelles « signées Adolf Hitler [...] désormais sur-signées Jake et Dinos Chapman [identifiées comme Dinos und Adolf I, II, III et IV] »⁴. Sur des originaux d'Hitler – symbole incarné du mal absolu

1 Žižek, « Vous avez dit totalitarisme ? Cinq interventions sur les (mé)usages d'une notion », p. 13.

2 Young British Artists : groupement d'artistes émanant d'une sélection financière organisée par la galerie Saatchi en 1992 dont l'esthétique dite de la provocation est peut-être le dénominateur commun.

3 Depuis 2006, des aquarelles attribuées à Adolf Hitler sont vendues aux enchères. On notera, le *choix funéraire* morbide encore, lorsque le 25 avril 2009, c'est à Nüremberg que deux aquarelles du criminel sont vendues 14 000 et 18 000 euros.

4 Selon l'article « Sur quelques aquarelles d'Hitler » publié par Jean Max Colard dans *Le Monde*, le 24 octobre 2008.

– les frères plasticiens, que l'on dit mus par un humour noir, ont colorié des arcs-en-ciel psychédéliques et ainsi transformé, amélioré, falsifié ou révélé (découvert¹) les cieux "du guide" de l'apocalypse criminelle entre 1933 et 1945. Humour sans doute aussi macabre que la présentation d'un programme télévisé de mise en scène morbide par une entreprise de pompes funèbres, la fascination pour la mort, le choix funéraire est la recette du succès publicitaire et financier des Chapman. Le couple d'artistes a été nommé en 2003 au prix Turner pour une techniquement stupéfiante illusion matériologique faisant passer un bronze pour une bâche plastique gonflée représentant deux poupées gonflables positionnées de manière à mimer un acte sexuel sur un matelas bleu – il faut attendre 2004 pour admirer une version sur matelas rouge. Ces images pornographiques au sens propre d'images d'une représentation sexuelle se nomment « Death » et, bien sûr, les Chapman ont réalisé une sculpture intitulée « Sex » représentant des corps d'humains-clowns morts en putréfaction. Pour ainsi dire, voici la sublime confusion inattendue d'Éros et de Thanatos. Qui l'eût cru et qui l'eût pensé ? L'entreprise des Chapman n'est pas constructive, ils s'en défendent même et disent ne pas se soucier de ce que pensent les gens de leur travail « en dehors de notre mère et pour impressionner l'autre »². Ils camouflent de coloriage bouffon, carnaval de la mort, des lithographies de Goya, une peinture de Pieter Brueghel³ et colorent les cieux nazis. Ils sont alors condamnés moralement en tant qu'iconoclastes, symptôme de la nullité et de la vacuité postmoderne⁴, ou en tant qu'iconoclastes de parade et d'esbroufes ne visant que le *buzz* médiatique et l'augmentation de leur cote financière par l'augmentation transgressive de l'interdit enfantin "on ne dessine pas sur les murs" qui sautent la case "graffiti sur mobilier scolaire et urbain" pour "s'élever" au rang "d'acte historique". Par-là, les provocations des Chapman sont aussi souvent jugées comme géniales. À la manière d'un Pierre Pinoncelli urinant en 1993 dans et sur « Fontaine » de Marcel Duchamp et tentant de détruire l'urinoir en 2006 pour « rendre hommage à l'esprit Dada » et tout simplement « achever l'œuvre de Duchamp, en attente d'une réponse depuis 80 ans »⁵, ou peut-être comme l'acte de Maximo Caminero ayant détruit d'un même coup et coûté une partie d'une œuvre de la star chinoise Ai Wei Wei, une parcelle d'histoire⁶, les "recouvrements" des

1 « révélation », « action de découvrir », « dé-cacher », en latin : *apocalypsis*.

2 Selon l'article (en anglais) « Les frères Grimm : Jake et Dinos Chapman » publié par Constantin Bjerke dans le Huffington Post à la rubrique Art & Culture, le 8 février 2011.

3 « Les désastres de la guerre » (2003) sur une série de 82 gravures de Goya, « Oi Pieter, I k-k-khan see your house from here » (2011) sur une peinture de Pieter Brueghel dit le jeune.

4 Selon l'article « Sur quelques aquarelles d'Hitler » publié par Jean Max Colard dans Le Monde, le 24 octobre 2008.

5 D'après l'article « Pierre Pinoncelli, le dernier coyote » publié sur artcotedazur.fr

6 Parcelle d'histoire en tout cas d'après ses détracteurs. Seulement on peut se demander si Ai Wei Wei, en s'appropriant ce que l'on décrit, offusqué par l'acte de l'artiste dominicain, comme des trésors historiques vieux de 2000 ans, si la star chinoise n'avait pas déjà entaché l'histoire par la spéculation financière et ses bains de couleurs vives maculant les fameux vases. Ce à quoi il faut ajouter le triptyque photographique intitulé « Laisser tomber une urne de la dynastie Han » (1995), accroché juste derrière l'installation vandalisée au moment des faits, où l'on voit l'artiste chinois détruire un objet ayant 24 siècles environ... deux poids financiers deux mesures ?

Chapman sont pour certains des aboutissements, les justes continuations de l'histoire, ne détruisant aucunement mais prolongeant. Seulement, c'est à Pompidou, durant une messe commémorative et institutionnelle¹, pendant l'exposition Dada muséifiant l'avant-garde révolutionnaire que Pierre Pinoncelli "attaque". C'est durant l'hétérotopique ou atopique foire multinationale globalisante « Art Basel Miami Beach » que Maximo Caminero "protesta son admiration" pour Ai Wei Wei. On pourrait également aller voir le baiser inapproprié d'un Cy Twombly ou le tag d'un Rothko. Aussi critiquable ou contestable soit la pertinence politique et artistique de ces actes iconoclastes, ils ont le mérite de mettre en relation le contexte d'exposition et l'action. Ces gestes contestent la sacralisation, à différents niveaux, de l'œuvre d'art et le statut de mausolée des "lieux d'art". À contrario, les Chapman achètent très cher des œuvres à un marché auquel ils revendent ces productions retouchées en y ajoutant autant quelques coups de crayon qu'un coût financier supérieur, une plus-value². Avec « The Chapman Family Collection », ils revisitent l'ethnologie "classique" en exposant des simulacres de fétiches primitifs sous les traits de personnages issus de McDonaldland et de l'iconographie de la licence McDonald's : Hamburglar, Birdie, Ronald, Grimace et consorts. En mixant les productions plastiques, les cadeaux "jeux-table" du revendeur planétaire du "*fast-drive-quick-food*" symbole de la "malbouffe" et peut-être aussi de l'époque actuelle a-historique synchronisée sur "le temps réel sans durée", en mixant ses logos mascottes avec les formes plastiques propres à l'expression patrimoniale et monumentale localisée et ancestrale, les frères plasticiens réduisent toute durée au temps actuel et tous les lieux à l'espace global, une synthèse spatio-temporelle laissant entendre que nos pratiques culturelles sont régies par une nature immuable... depuis la nuit des temps "on fait comme ça". On peut lire que les Chapman « examinent avec une intelligence et une énergie décapante la politique contemporaine, la religion et la moralité [qui serait alors une discipline en soi ?] »³, ou que « malgré la vétusté de l'expression art engagé, c'est bien celle-ci qui peut être attribuée aux œuvres des frères Chapman »⁴. Vétusté de l'art engagé ? Effectivement, l'art engagé est éculé, suranné vis-à-vis de l'actualité, de la tyrannie du temps réel qui contraint les Chapman à tout mixer. Ma position critique est difficile ici, parce que j'apprécie positivement le travail plastique de ces artistes britanniques, je suis littéralement séduit par le foisonnement formel, la dextérité technique et l'humour noir de leurs œuvres. Mais j'essaie de comprendre pourquoi je considère que leur travail peut me permettre de

1 Exposition « DADA » présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, du 5 octobre 2005 au 9 janvier 2006 (organisée par le Centre Pompidou et la National Gallery of Art de Washington en collaboration avec le Museum of Modern Art de New-York). Commissaires : Laurent Le Bon, Leah Dickerman et (associée) Anne Umland.

2 Par exemple, leur apocalyptique entreprise sur la peinture de Pieter Brueghel, achetée 39 000 £, fut (re)vendue, après avoir été dé-cachée, 750 000 £.

3 Jake et Dinos Chapman, dans la revue *Esse*, n°70 intitulée « Miniature », Montréal, automne 2010.

4 Extrait de l'émission « L'art engagé de Jake et Dinos Chapman au palais Rudolfinum » de Denisa Tomanová diffusée sur Radio Prague le 28 décembre 2013 et retranscrite sur le site internet de cette radio.

symboliser et de verbaliser l'épistémè actuelle, celle qui condamne l'art politique à l'incapacité entre le totalitaire et l'humanitaire. Ainsi, dans quoi les Chapman sont-ils engagés ? Eh bien justement, dans cette entreprise actuelle d'égalisation, de nivellement et d'équivalence. À l'occasion de leur exposition « The Blind leading the Blind » (« L'aveugle guidant l'aveugle ») au palais Rudolfinum de Prague, en 2013, le curateur, Otto Urban, déclare : « Ce que j'apprécie beaucoup chez eux c'est qu'ils ne font pas voir leurs ambitions de façon trop aiguë, ils ne se placent pas en tant que moralisateurs, ils ne veulent corriger quiconque ». Le curateur poursuit : « Ce que j'aime beaucoup chez eux, c'est que leurs œuvres ont toutes plusieurs couches, plusieurs interprétations. Vous pouvez les prendre comme une critique du consumérisme, comme une blague ironique, comme quelque chose qui ressort de l'esthétique des films de série B [etc.]. Pour les Chapman, ils en ont parlé à plusieurs reprises, la symbolique du nazisme ne fait pas référence à une époque de l'histoire [...] Mais ils travaillent avec ce symbole comme avec un symbole iconique du mal. [...] Le spectateur contemporain [...] reconnaît seulement des logos. C'est pourquoi les Chapman travaillent sur un même niveau avec le motif du swastika, du smiley, du fast-food McDonald's ou des chaussures de sport Nike »¹. « Hell » (1999-2000) – qui après l'incendie des réserves du Momart en 2004² fut recréé et augmenté par les "frères labeur" pour devenir « Fucking Hell » en 2008 – est un diorama (nommé *hellscape* et rangé dans cette catégorie par les auteurs) en 9 parties. Les vitrines de ces maquettes sont disposées de manière à suggérer la géométrie d'une croix gammée. Chacun des fragments de cette swastika, chaque scène est une "reconstitution" d'orgie morbide inter-nazis. Les figurines, au nombre approximatif de 30 000 au total d'après la légende de cette œuvre, sont des modèles en résine plastique rappelant celles du jeu Warhammer. Elles représentent ici une sorte de dégénérescence des nazis. On y passe de scènes d'automutilation, au cannibalisme, au viol et finalement à la crucifixion de masse : nazi mutant, nazi squelette, nazi zombie et charniers de nazis. « *Where's Waldo ?* » (« Où est Charlie ? » dans sa version française) devient ici "*Where's Adolf ?*" puisque le jeu consiste à retrouver dans chaque diorama une figurine à l'effigie d'Hitler (Hitler peignant, Hitler faisant son jardin, Hitler donnant des ordres, etc.) : un jeu de cache-cache donnant aux spectateurs l'étrange possibilité – peut-être l'échappatoire – d'un but ludique. Prolongement de ce travail de maquette-nazie mixé avec celui de « Arbeit McFries » (2001) – où le restaurant fast-food prend des allures d'architecture de fours crématoires de camps de concentration fait de briques érigeant une longue cheminée assaillie par des zombies-cannibales-nazis-vautours – « The sum of all evil » (2012-2013, « La somme de tout le mal ») est en

1 "Au même endroit"

2 Le Momart est une société spécialisée dans le stockage, le transport et l'installation d'œuvres d'art dont les principaux clients sont Saatchi Gallery, La National Gallery, Le Tate Modern, Le Tate Britain et Buckingham Palace. La société est spécialisée dans le stockage sécurisé à température contrôlée, mais dans la soirée du 24 mai 2004, l'un de ses entrepôts a brûlé avec les œuvres qu'il contenait bien sûr, dont des acquisitions de Saatchi de ses protégés de la YBA.

quelque sorte une synthèse de l'œuvre des Chapman : nazis, figure d'Hitler, Ronald McDonald et ses acolytes, smiley, automutilation, hermaphrodisme, névrose psychanalytique, crucifixion, zombies, monstres, dinosaures, homme de Cro-Magnon, cannibalisme et hamburger. Les Chapman excellent dans l'art de la confection de maquettes dramatiques et spectaculaires. Nombre de blogs et de forums internet de fans spécialistes de modélisme le confirme¹, leur dextérité, leur manière est stupéfiante, admirable techniquement parlant. En choisissant l'art de la miniature pour leurs pièces emblématiques, les frères Chapman choisissent l'art de la fabrication de mondes. Pourtant ces démiurges de mondes "à l'échelle du spectateur" et de l'espace d'exposition, ces créateurs de mondes manipulables ne répondent pas à un motif cosmogonique. S'ils projettent un monde, ce n'est justement pas celui du projet, de l'utopie constructive mais celui de la fin du monde. Ce n'est pas la formalisation d'un monde où l'on peut choisir ce qu'on en garde et ce qu'on veut proposer puisque l'on peut le manipuler, ce n'est pas le monde de l'agencement mais celui de la somme, de la somme de tout le mal, de l'accumulation, de la juxtaposition ou plutôt de l'égalisation, de l'équivalence par lequel les Chapman nous rappellent la bête évidence de la mort : un *memento mori* contemporain² aussi utile que les gourmettes gravées de son propre prénom, un "panse-bête". Il me semble très signifiant de relever une grossière erreur sur la page consacrée aux Chapman de l'encyclopédie libre Wikipédia. On y trouve une biographie – très brève et quasiment non référencée – de ces artistes précisant : « La véritable dimension de l'œuvre tient au cynisme [au sens actuel donc] de l'ambition, qui est explicitement d'atteindre à une valeur culturelle nulle. Leur art ne vise qu'à produire une esthétique de l'inertie, de l'indifférence, du détachement ». En cherchant d'où provenait cette cynique ambition explicitement déclarée, je me suis retrouvé à lire un article intitulé « Don't hate the media. Become the media! », de Hande Dosemecioglu³ qui évoque effectivement l'œuvre de Jake et Dinos Chapman et ce pour éclairer sa critique du travail d'une certaine Agnès de Cayeux ou Agnès C2. C'est de cet article que semble provenir la citation remaniée de la biographie des frères plasticiens : « La véritable dimension tragique de l'œuvre chez Agnès C2, tient au cynisme de l'ambition qui est [etc., etc.] ». Je

1 "Au hasard", sur le forum internet de l'Association Angoumoisine de Jeux, Milo écrit, le 24 janvier 2009 : « [...] cette dernière, de Jake et Dinos Chapman, a vraiment une place particulière pour le modéliste que je suis car au delà de sa portée sur la représentation que chacun peut se faire des horreurs nazies et de la tragédie hitlérienne, c'est avant tout une maquette ! » (à propos de « Fucking Hell »)

2 « WHEN THE WORLD ENDS, THERE'LL BE NO MORE AIR. THAT'S WHY IT'S IMPORTANT TO POLLUTE THE AIR NOW. BEFORE IT'S TOO LATE. AFTER THE END OF THE WORLD, ALSO, ALL THE TECHNOLOGICAL ADVANCES WHICH HAVE BEEN MADE IN THIS CENTURY, WHICH COULD AT THIS VERY MOMENT ALLOW A LEISURE SOCIETY FOR ALL BUT A FEW TECHNICIANS, AND A FEW WOMEN WITH WOMBS, – SO THAT THERE WILL, I MEAN THERE COULD, BE NO MORE SOCIAL CLASS – AFTER THE END OF THIS WORLD WHEN HUMANS ARE NO MORE, THE MACHINES FOR HUMAN PARADISE WILL RUN ON THEIR OWN. JUST AS MCDONALD'S NOW RUNS », titre "complet" de l'une des œuvres des Chapman.

3 Présenté lors de la 23^{ème} conférence de l'observatoire des nouveaux médias, un cycle de conférences de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris et de l'Université Paris 8, et publié le 25 octobre 2009 sur le site arpla.fr.

trouve assez drôle que malgré l'approximation voire le détournement de cette citation dans Wikipédia, le jugement interprétatif "colle" tout de même aux Chapman. En mai 2013, à l'occasion d'une de leurs expositions au White Cube (de Hong Kong cette fois, durant un autre « Art Basel » délocalisé), Jake Chapman confia à Euronews : « Notre travail ne sert à aucune fin morale. C'est notre passe-temps »¹. Les Chapman créent un monde, une totalité mais ce tout n'est pas pour autant un art total. Je veux ici différencier des "tout" : le mix et le total. Chez les Chapman, nazis = mal, Hitler = méchant, McDonald's = capitalisme sauvage = mal = Hitler = Ronald = méchant = souffrance = passion = crucifixion = antéchrist = Méphisto = McDonald's : c'est le mix, l'équi-valence absolue, l'égalisation parfaite ; zéro + zéro = la tête à Toto et celle de Tauto'. C'est l'indifférenciation par l'accumulation symbolique archétypale. Voilà ce qui me semble être l'œuvre de l'épistémè actuelle : par l'équivalence, dans l'accumulation de signes décomplexifiés ou autrement dit par l'addition juxtaposée de logos – ce que le commissaire Otto Urban considère comme le seul signe appréhendable par le Grand Public actuel – faire œuvre de mix ou d'indifférenciation éthique (qualitative).

Les frères sculpteurs ont réalisé une vidéo à partir de leur "œuvre totalisante" maîtresse « Fucking Hell ». En tant que maquette dramatique elle se prête évidemment au montage cinématographique et par de simples travellings, quelques zooms et dé-zooms et un ou deux effets de tremblement du cadre, la succession des plans crée une sorte de bande-annonce d'un énième film d'horreur-action de zombies nazis². Ce film d'épouvante est aussi un film de guerre et il est intéressant de noter que la bande originale de cette vidéo n'est autre qu'un extrait de « l'Adagio for strings » de Samuel Barber. On peut littéralement dire que les Chapman sortent les violons pour tirer les larmes des spectateurs. Ce "tube" du compositeur américain "néoclassique" a servi et servira encore dans des dizaines de films et il y a fort à penser qu'ici les Chapman s'en servent, outre pour sa capacité à synchroniser les émotions, comme référence à un "vrai film de guerre cultissime", « Platoon » d'Oliver Stone. Le seul montage de ces images fixes n'aurait pas réussi à mettre en mouvement le drame. C'est grâce à la musique que le cinéma naît ici. La musique est là pour émouvoir, c'est-à-dire qu'elle donne la teinte émotionnelle, sentimentale du film, à savoir une tristesse dramatique. Émouvoir c'est *ex moverer*, c'est être physiquement en mouvement. L'émotion c'est le mouvement, mais dans un « trouble subi », une « agitation passagère » provoquée par une « stimulation de l'environnement ». Ici, la musique en est une qui trouble, qui donne des frissons, c'est le mouvement de la corde sensible, celui des "strings" qui envoûtent, hypnotisent, happent et contrarient la distanciation. Grâce à la musique, ou en tout

1 Information transcrite par Amandine Mazieres dans son article « L'univers étrange des frères Chapman pour Vuitton » pour le quotidien belge Le Soir daté du 17 octobre 2013.

2 En vrac et de manière non exhaustive : « Shock waves » ; « Dead snow » ; « Blood creek » ; « L'abîme des morts vivants » ; « War of the death » ; etc.

cas à certaines musiques, à ce genre de "morceaux de culture" commune et à des analogies simplistes usant d'archétypes manichéens tel "le nazi est le mal", une production culturelle peut réussir une synchronisation émotionnelle chez ses spectateurs. Être synchronisé, être avec le temps, dans le temps, dans le bon tempo, voilà ce que peut faire une production culturelle, avec quelques images et du son, aux émotions des publics. Et c'est souvent par la musique, une bande (originale ou non) accompagnant l'action visuelle, la soulignant, la portant, la transfigurant que l'on joue avec les émotions du public. Les services de propagande l'ont très vite compris, au grand désarroi des musicologues sachant la complexité des nuances des arts musicaux que je ne conteste pas ici, avec la "bonne vieille technique de la tonalité mineure", le choix d'un ensemble de cordes et quelques voix aiguës interprétant une partition au tempo lent avec quelques notes "tenues", le tout oscillant de crescendo en decrescendo et il est fort à parier que le "tour est joué" pour accompagner une scène d'un romantisme mélancolique qui saura faire pleurer le public à mesure de l'augmentation dramatique synchronisée de l'image et du son. Je n'irai pas plus loin dans cette réduction d'une certaine musique à l'état de sous-titre émotionnel mais, outre ce que "l'actualité" a fait de l'œuvre échantillonnée de Samuel Barber et de certains extraits de l'histoire de la musique comme le « Requiem en ré mineur » de Mozart par exemple, je pense que l'œuvre de Hans Zimmer pour le cinéma illustre à merveille cet outil que peut être la musique pour la synchronisation émotionnelle¹.

C'est ainsi qu'arrive inmanquablement le pendant du totalitaire sclérosant également l'art politique : l'humanitaire. L'humanitaire c'est l'a-politique et le non-gouvernemental. L'humanitaire se distingue de la politique au sens institutionnel du terme et non du politique. L'humanitaire est apolitique car ses préoccupations sociales se veulent être trans- ou même plutôt supra-politiques, au-dessus de toutes considérations de partis politiques ou même de démocratie. L'humanitaire ne se préoccupe que de l'urgence de la préservation de la vie humaine, c'est l'action et souvent l'action non-gouvernementale. Les O.N.G. sont les organisateurs principaux de l'humanitaire. Que toutes les mésententes soient ici dissipées, ces organisations non-gouvernementales ne font effectivement pas que de l'humanitaire, certaines n'en font même pas. Seulement on appelle humanitaires certains groupes et certaines actions, non pour disqualifier leur action politique ou pour qualifier justement à tous les coups leurs bonnes œuvres, mais surtout pour les situer "politiquement vis-à-vis du et de la politique". L'humanitaire, humaniste et supra-trans-politique, peut émouvoir des individus, des publics qui ne partagent pas la même idéologie, c'est-à-dire pas la même science des idées, la même

1 À voir et à écouter notamment l'utilisation de ces morceaux à leitmotiv, à effet spectaculaire, dont fait usage la télévision pour accompagner le résumé d'un match de football ou la présentation d'un blanc-manger lors d'une épreuve chronométrée d'une émission de concours culinaires éliminatoires : c'est « Batman », « Gladiator » et les « Pirates des Caraïbes » qui rythment l'actualité quotidienne.

organisation de valeurs. Sous la bannière humanitaire, seule l'idée universaliste de la valeur absolue et supérieure de la vie humaine compte, "peu importe ce qu'on en fait de cette vie", et ainsi, l'engagement semble "pur" car non compromis par la contextualisation : pas de politique, pas de gouvernement (au sens institutionnel du terme toujours bien sûr). Évidemment, comme l'a été la description du totalitaire, l'humanitaire est ici caricaturé pour comprendre non ce qu'il est, mais en quoi il permet de disqualifier l'art politique lorsque ce dernier réussit à éviter les risques de l'adjectif totalitaire. La main-d'œuvre de l'œuvre humanitaire est composée de nombreux chanteurs et musiciens que l'on classe dans une très vaste catégorie appelée musique pop' ou même *pop music*. Dès lors, le pendant du totalitaire – toujours disqualificatif pour une proposition d'art politique – est la comparaison avec par exemple Les Enfoirés ou Cali. Au-delà du fait qu'il semble que ces artistes pop', malgré, à cause ou grâce à leur popularité ontologique, soient privés de l'appellation art en dehors de ce pop' – il est difficile d'entendre ou de lire que Les Enfoirés, même décomposés, font de l'art, ce sont des artistes, des artistes pop', mais dire qu'ils font de l'art semble déplacé voire inconvenant car soit le public a une haute idée de l'art et n'accorde pas ce statut aux productions pop'¹ (*entertainment* : commerce du divertissement), soit l'art est déconsidéré ou considéré négativement par le public comme un monde à part, exclusif et snob dont la sincérité, par exemple, de l'engagement de la musique pop' ne saurait souffrir –, au-delà donc du statut artistique particulier de l'humanitaire, rabattre un art politique à l'état d'humanitaire, c'est décomplexifier et dépolitiser son *logos*, son discours. La musique pop' joue sur le mode dont parle Otto Urban lorsqu'il (dé)considère que le public contemporain ne comprend que les logotypes sans jamais atteindre les nuances d'un *logos*. Bruno Caliciuri a choisi pour nom de scène Cali, se nommant ainsi – sans être sûr que le jeu de mot soit intentionnel – presque à la lettre et en grec dans le texte "calli-", *kalós*, le beau. Comme un calligramme, il n'est pas besoin de vraiment lire, de vraiment écouter, on sait de quoi ça parle, on en a l'image. On sait que Cali est un gentil, en colère passionnée contre les oppressions de tous genres qu'il qualifiera allègrement de fascisme. Ce n'est pas la peine de critiquer l'humanitaire pour sa pauvreté intellectuelle, sa superficialité conceptuelle, cela fait partie du pourquoi de cet art. L'art humanitaire est de l'épistémè actuelle, il est lucide, lucide des risques du totalitarisme et de l'époque

1 Au début de l'année 2014, le programme télévisuel « Plus belle la vie » (France 3), très populaire tant au niveau de l'audimat que de la revendication par ses producteurs et ses téléspectateurs, a fait polémique en diffusant une scène où l'un des personnages apprenait théoriquement et pratiquement à rouler et à fumer « un joint de cannabis » (de *joint*, objet de rencontre). Une chroniqueuse médiatique dont j'ai oublié le nom rappela, au cœur de la tourmente, que dans le film de Stanley Kubrick « Eyes wide shut » on pouvait retrouver une scène mémorable de « roulage de joint et que cela n'avait jamais gêné personne ». Je pense que cela marque la différence entre l'art pop' et l'art tout court. Même si on dit et on sait que ceux qui jouent dans cette série pop' sont des acteurs, même si cette production a tous les airs d'une œuvre d'art audiovisuelle, ce pop' n'est pas de l'art et on ne lui accorde donc pas son fameux supplément d'âme. « Eyes wide shut » est une œuvre d'art, « Plus belle la vie » est une production pop', et alors, presque sans distance, presque sans *étrangéisation*, ce qu'on y fait et ce qu'on y montre est réel, *réalisé* et la société le traite comme tel, comme de la présentation de faits divers.

de saturation symbolique qui l'entoure. Alors il choisit la simplicité qu'il appelle la sincérité, l'authenticité par l'émotion sans se prendre pour "des politicards qui ne comprendraient rien à la vie". L'art humanitaire est vitaliste, presque post-post-bergsonien, mû par un « élan vital »¹, il délivre l'espoir, la joie et parfois l'indignation face à ceux et ce qui foulent aux pieds les fameux droits de l'homme. L'engagement de l'humanitaire c'est la synchronisation (ou la désynchronisation lorsqu'il est *underground*) émotionnelle. L'humanitaire dénonce et cherche à sensibiliser la fameuse opinion publique à des sujets que les politiques oublierait. Les Enfoirés deviennent alors les chantres du "capitalisme compassionnel" et de "l'art équitable" : l'humanitaire provoque l'indignation face à une injustice sociale, et l'action des spectateurs en réponse à ce problème peut alors prendre la forme d'une consommation culturelle. On achète le DVD des Enfoirés et l'on a fait acte de compassion. L'art humanitaire nous propose de souffrir avec et de simplement continuer à faire fonctionner par exemple le même système économique (selon lui, d'après "les chansons", responsable de cette fameuse injustice sociale) mais en choisissant tout bêtement de produire équitable, parce que, effectivement, "c'est moins pire" : l'humanitaire c'est la nécessité conjoncturelle, c'est l'urgence et non la construction politique, c'est le pansement par défaut, "au moins pire". Mais outre l'urgence nécessitant l'humanitaire, le choix d'une telle posture est en effet également un choix. Le choix apolitique d'une époque qui a trop peur d'être radicale car elle est hantée par le spectre du totalitarisme. Ainsi le projet politique, non déclaré comme tel, des Enfoirés c'est : « Changer le monde, changer les choses, avec des bouquets de roses. Changer les femmes, changer les hommes avec des géraniums »², c'est l'actualisation de l'art de la capacité Marcuse, du Subvertissant qui ne peut pas changer le monde mais qui peut agir pour essayer de « changer la conscience et les pulsions des hommes et des femmes » qui eux le peuvent³... Il est devenu plus vertueux de déclarer "moi je ne fais pas de politique vous savez", et il est terrible de comprendre que lorsque l'on veut proposer un projet esthétique politique et que l'on a réussi à ne pas passer pour un méchant autoritaire, on se retrouve l'égal des Enfoirés. « Je ne suis qu'un artiste de variété et ne peut rien dire qui ne puisse être dit de variété, car on pourrait me reprocher de parler de choses qui ne me regardent pas. [...] Sans Idéologie, Discours ou Baratin, on vous promettra pas les "toujours" du Grand Soir, mais juste pour l'hiver à manger et à boire »⁴. Et voilà encore que "tout et dit". Les paroles introductives de "l'hymne des Enfoirés" sont claires à propos de leurs intentions anti-politiques et anti-idéologies. Au passage, dans cette même chanson, les Enfoirés regrettent une époque fantasmée, non actuelle et peut-être même

1 Concept clé de l'ouvrage de Henri Bergson intitulé « L'Évolution créatrice » daté de 1907.

2 Paroles extraites de la chanson « Le pouvoir des fleurs » écrite par Laurent Voulzy, fait hymne des Enfoirés en 2001.

3 Marcuse, « La dimension esthétique », 1978.

4 Paroles d'introduction de « La Chanson des Restos » (1986) écrite et composée par Jean-Jacques Goldman.

archaïque où l'on « gardait toujours une place à la table ou dans l'étable » pour le fameux "salaud de pauvre". Les Enfoirés font dire à Michel Drucker, qu'il n'a « pas vraiment mauvaise conscience, mais pour tout dire », tout dire (!), « ça gâche un peu le goût de mes plaisirs » ; « tu-lu-tut tut tut tut tut, tu-lu-tut tut tut tut tut » tout est dit ! Voilà la définition même du "capitalisme compassionnel" qui est devenu le mode de consommation conscient, *l'épistémè lucide* actuelle : consommer, continuer à consommer les mêmes quantités pour les mêmes fins en essayant de se persuader que l'on ne peut pas faire autrement que d'exploiter certains, alors pour faire "moins pire", on exploite en souffrant avec ! C'est plus gentil !

Pourtant, malgré la position vertueuse de la musique pop' humanitaire, il est peut-être intéressant de se rappeler qu'il est possible de retrouver les racines de la composition rythmée et entraînante de cet art, construit autour d'un refrain, dans la musique militaire et en particulier la marche. Les groupes, les bandes de musiciens populaires sont les héritiers des fanfares militaires "civilisées" ayant tout de même souvent étrangement gardé le goût de l'uniforme, du costume de scène et celui du chef, du major, du leader. Et que penser des résurgences du *leitmotiv* et du spectaculaire wagnérien dans la musique pop' et sa mise en scène ou du choix du pop' (et de cette musique) par les régimes totalitaires se voulant culturellement traditionnels et populaires ? L'art humanitaire ne semble finalement pas exempt de tout soupçon politique voire propagandiste. Encore et toujours le totalitaire guette. Je viens même d'en faire usage. N'est-ce pas ce que je viens de faire au sujet de la musique pop' : faire planer le doute sur sa probité en utilisant l'ectoplasme totalitaire ? Il semble qu'il y ait, à force, peut-être quelque chose d'ontologique, non ? Non, bien sûr et pourtant d'aucuns¹ veulent situer l'émergence d'un art politique au moment "des révolutions françaises", à la fin du 18^{ème} siècle et autour de 1848 et de la II^{ème} république. L'art politique serait alors une invention bourgeoise. Ce serait l'emploi des services artistiques de ceux, artistes, abandonnés par la commande ecclésiastique et royale, qui créeront dès lors à des fins politiques voire de propagande. D'autres théories, observant qu'il existe un art officiel depuis les premières civilisations que l'on peut nommer "historiques", c'est-à-dire ayant eu pour "objectif" de faire perdurer une culture, religieuse et dynastique par exemple, placent l'avènement de l'art politique au 15^{ème} siècle, à l'époque où il est intéressant d'officialiser la fonction d'artiste. D'un art officiel babylonien, égyptien, antique, etc., on passe à un art politique fait par des artistes. C'est à l'époque gothique que l'art bourgeois naît. Dans ce contexte, l'œuvre d'art signée nominale par celui que l'on appelle un artiste prend de la valeur, une valeur financière et symbolique. À l'époque de la compétition artistique entre les grandes villes marchandes d'Europe, on (la bourgeoisie toujours) finance des édifices et des œuvres de plus en plus extraordinaires, la signature de l'artiste pour une architecture ou un portrait

1 À l'instar de Timothy James Clark dans son essai « Le bourgeois absolu – Les artistes et la politique en France (1848-1851) » daté de 1973.

de famille est alors gage d'originalité. La signature de l'artiste est une plus-value économique et symbolique. C'est effectivement l'officialisation du statut d'artiste et par là même d'un art politique qui permet le rayonnement culturel de la cité. Ces différentes théories à propos de la naissance de la fonction d'artiste et de la définition d'un art politique tendent à lier art et politique, l'art à une fonction politique instrumentalisée par une bourgeoisie en mal de représentation. De telles thèses visent à définir quand la qualification d'artiste est apparue et quand ou qu'est-ce qu'un art officiel mais cela ne définit pas quand l'art est devenu politiquement signifiant. C'est donc le moment ici de déclarer l'évidence même, l'idiote fatalité : "tout art, toute œuvre artistique est politiquement signifiante" ! Effectivement, c'est bête à dire, presque embarrassant, seulement l'art, la production artistique, c'est-à-dire la formalisation imaginaire symbolique et non utilitaire (même si l'on peut bien sûr se servir et par exemple mettre en mouvement ou en action certaines œuvres artistiques...) est, en tant que production humaine, signifiante politiquement. Que les choses soient "claires" : même une position apolitique ou indifférente au politique, "purement ceci" ou "cela", se voulant en dehors de tout contexte politique, même cela engage un positionnement et des significations politiques de l'œuvre d'art ! Cela révèle d'ailleurs de fortes positions politiques que de refuser le politique. Au passage, il en va de même pour la morale. Contrairement à ce que prétendent beaucoup d'artistes (comme Jake Chapman cité plus tôt), c'est une position morale assez radicale que de déclarer que ce que l'on produit artistiquement, symboliquement, est et puisse être en dehors de tout jugement moral. C'est certain, c'est assez peu constructif tant cela est systématique : l'art est politique¹ ! Alors bien sûr, une fois que l'on a dit cela, on n'a pas vraiment avancé. Il n'empêche que le trouble est à mon avis trop souvent entretenu à ce propos. Beaucoup trop de productions artistiques se sentent quittes de toute compréhension, par l'interprétation, de ce qu'elles engagent politiquement en prétextant une possible extraction, abstraction de leur contextualisation symbolique et politique.

Cela étant dit, il est question ici de productions artistiques intentionnellement politiques, ainsi il me faut répéter ma question au regard de ces quelques analyses interprétatives : de Malevitch jusqu'à Cali, des nazis aux Enfoirés, comment faire un art politique sans qu'il ne soit ni totalitaire ni humanitaire ? Grâce aux propositions exemplaires d'Éric Emmanuel Schmitt, des Chapman et de la musique pop' humanitaire, je voudrais proposer une définition synthétique (et donc "un peu dense") de l'épistémè actuelle, du réseau imperceptible des contraintes de notre époque : le glissement des grands ensembles vers les pavillons de banlieue, animé sans doute en partie par le refus légitime de la planification sociale utilitariste, la peur du totalitarisme au moindre dessein un peu trop radical ou à toute esquisse de programme esthétique, la fin des mouvements artistiques au profit de la

1 De Olivier Blanckart à Jeff Koons, de la contestation à la confirmation.

dispersion, la proclamation de la fin de l'histoire et de la fin des choses au sens temporel du terme, le choix du matérialisme au sens économique accompagnant celui de l'immanence comprise comme le simple présent – la tyrannie de la présence – voire l'actuel et le temps réel par opposition à tout ce qui risquerait d'être idéaliste et transcendantal, préférant ainsi le réseau d'une toile Web et d'une seconde vie à celui d'une constellation d'autres mondes, la méfiance envers les discours et la complexité soupçonnée de manipulation rhétorique, tout cela fonde l'idéologie actuelle qui veut justement réactualiser, mettre au goût du jour postmoderne et fragmentaire l'empirisme de "l'expérience de tranches de vie" comme mode de véridiction anti-théorie-discours-propositionnel et le relativisme moral absolu condamnant toute affirmation projective du même coup que l'autoritarisme, saupoudré de références parcellaires à la phénoménologie, au scepticisme et à un nihilisme prêté notamment à "l'un des Nietzsche" devenu modèle de déconstruction systématique des utopies. L'épistémè actuelle est anti-complexité, anti-complexe (qu'il faut d'ailleurs régler, voire soigner). La couche actuelle de l'histoire est totalement anti-totale, c'est un système anti-systémique, une globalisation nivelante, équivalente, privilégiant les œuvres plurielles ou les productions "du même". Si l'époque actuelle rend difficile l'analyse de ses politiques, c'est proprement qu'il n'y reste plus qu'une politique, celle de l'événementiel parfaitement adapté, synchrone avec le temps réel. À l'époque curatoriale, c'est-à-dire à celle de l'extinction de l'œuvre picorée par l'échantillonnage des curateurs, la construction et la proposition de projets complexes à long terme ne sont plus acceptées voire plus visibles. Pourtant, ce qui est tenté ici, c'est bien de montrer que la production artistique, si elle a l'ambition d'avoir une efficience politique, doit prendre la forme d'œuvre.

Il a été question de cerner une conception actuelle de l'art politique au début de ce chapitre en s'interrogeant sur la disqualification par *l'accompagnement*, mais ce qui semble en fait être une conception actuelle, c'est de ne plus considérer l'œuvre mais seulement, séparément, différents opus (œuvre au singulier ?) que l'on peut lire sur son échantillonnage MP3 par exemple. Au contraire du fragmentaire, l'œuvre est totale, c'est un anti-mix, un anti-global : l'œuvre permet la proposition de l'utopie qui est la forme localisée et réalisable d'un projet politique. Le mix, c'est le tout ou plutôt "c'est de tout" mais ce n'est pas le même tout que le total. Le total, c'est faire œuvre, c'est faire œuvre qui pourra œuvrer politiquement. À l'instar de la multiplicité des formes politiques des œuvres d'art, il existe une pluralité de manière de faire œuvre. On peut faire hors-d'œuvre et ainsi, tel un zakouski ou un tapas, un amuse bouche, le hors-d'œuvre n'est qu'un morceau. C'est la manière de faire œuvre parcellaire, fragmentaire ; les maîtres d'œuvre, les producteurs de cela font ce que j'appelle de basses œuvres ou de bonnes œuvres selon la balance commerciale/caritative de leurs intentions. Ailleurs, on trouve les non-œuvres fonctionnant comme une sorte d'opéra dissonant ou plutôt qui ne voudrait jamais

se donner à entendre totalement, d'un seul tenant, de bout en bout. Pourtant la non-œuvre est bien la combinaison d'une pluralité d'œuvres singulières. La non-œuvre ne fait pas le choix de l'équivalence comme le hors-d'œuvre, mais celui de la polyvalence au sens propre de la non affirmation d'une échelle de valeurs ou plutôt de l'affirmation simultanée de plusieurs échelles de valeurs et l'impossibilité du jugement définitif. L'exemple, non exemplaire "à tout prix" sans doute, que l'on peut invoquer est l'Internationale situationniste. D'autres font chef-d'œuvre, on Grande Œuvre – ce qui, en alchimie, nomme la transmutation des métaux en or... (du Rhin ?). Cela permet de qualifier les entreprises totales cosmogoniques rassemblant plusieurs œuvres dans l'ordre d'un programme esthétique rigoureux et ce dans le but de réaliser effectivement "sa vie, son œuvre"¹ qui, complète, saura transfigurer l'opéra pour "être", pour présenter et non plus simplement représenter, "être" au 1^{er} degré. Bien sûr, l'opéra wagnérien semble à même d'illustrer cette volonté d'incarnation totale, tout comme par exemple l'œuvre d'Andy Goldsworthy dont le Land art s'extrait de la représentation (hormis lorsqu'il vend des photos' documentaires en galerie et en cartes postales) pour "être", dans sa fabrication même, la présentation d'un chef-d'œuvre, d'une Grande Œuvre ou la réalisation, l'accomplissement formel voire la formalisation accomplie de ce qui devait être (que l'on pourrait conclure, clôturer d'un "voilà", d'un "TADAM !" ; c'est une expression "pure", sans distance). Ce sont ces œuvres, au 1^{er} degré d'après moi, qui me sont le plus difficile à appréhender, puisqu'en vertu de l'absence d'*étrangéisation*, elles me sont, à la lettre et paradoxalement, totalement étrangères c'est-à-dire ailleurs, dans un autre monde, une dimension différente. Une œuvre est « l'ensemble organisé des signes et des matériaux propres à un art », c'est un ouvrage. Lorsque le dictionnaire définit une œuvre comme « l'ensemble des œuvres d'un artiste », il semble en fait concéder quelque chose à l'usage courant mais précise tout de même par un renvoi que cela équivaut à un œuvre. Un œuvre, au "masculin", est l'ensemble des œuvres. Voilà peut-être la dernière manière ici choisie de faire œuvre, à savoir faire *un œuvre*. L'œuvre permettant l'efficiace politique par la proposition utopique à long terme est *un œuvre*. Faire *un œuvre* c'est être à pied d'œuvre, c'est l'opéra du "théâtre des opérations engagées" et non des "opérations escargot doléantes", c'est le gros œuvre s'occupant des fondations, des murs et du toit de l'utopie à mettre en œuvre. Face à l'addition immobile du catalogue des propositions dispersées et non finalisées comme face aux œuvres obsessionnelles de la répétition "du même", *un œuvre* existe par la variation au sein d'un projet finalisé de *réalisme utopique*. Et c'est par cette même variation critique, ce mouvement qui gagne d'ailleurs à être collectif, qu'*un œuvre* se différencie de la Grande Œuvre programmatique et du risque du totalitaire. On a pu suggérer dans notre parcours historique laconique la différence entre le fait de faire œuvre d'art totale – œuvre totale, chef-d'œuvre – et le fait de

1 Richard Wagner a écrit son autobiographie couvrant la période de 1813-1864 et la tout simplement nommée « Ma vie ».

faire œuvre d'art total, comme avec Dada et Fluxus où, dans la volonté de fusion voire de confusion entre l'art et la vie, désorganisée intentionnellement par la polyvalence des individualités, il est fait œuvre d'art total, réalisation d'un art qui serait total au sens de totalement exprimé et ce dans la totalité de la vie. *Un œuvre* serait alors inévitablement total, ce qui signifie qu'il est l'expression d'un opéra d'opus finalisés motivé par une vision systémique tellement totale qu'elle "se doit de s'obliger" à l'exposition critique et autocritique.

Nous l'avons vu plus tôt, Louis Aragon a écrit « Front Rouge » en 1931. Il énonce « la rééducation de l'homme par l'homme » pour dire les bienfaits des goulags soviétiques, ou encore, « merci à Staline pour ces hommes qui se sont forgés à son exemple [...] ». Mais de son poème « Front Rouge », il dira dans les années 70, soit 40 ans plus tard : « ce poème que je déteste »¹. La palinodie est "un chant en sens inverse", c'est, en littérature, le fait d'écrire un texte dans lequel on revient sur des déclarations précédentes pour les rétracter, les infirmer ou plutôt déclarer son changement de position. On peut dire et lire dans ses textes qu'Aragon a fait preuve ou œuvre de palinodies. L'exigence d'*un œuvre* c'est la variation critique sans doute perpétuelle mais sans être systématique comme un scepticisme absolu. Car *un œuvre* est un agencement, dans le temps et la durée, d'affirmations, de propositions réalisées, formalisées et exposées : *un œuvre*, c'est l'exposition affirmée d'essais ; faire *un œuvre*, c'est faire œuvre essayiste. *Un œuvre* aborde ses problématiques de manière systémique et met également en place un système pour éviter de s'immuniser contre la critique. Certains systèmes transforment les critiques négatives à leur encontre en justification, en confirmation de leur justesse. C'est par exemple le cas d'un certain communisme décrivant ses détracteurs comme aveuglés par l'oppression de la classe bourgeoise dominante, preuve de la nécessité de sa réalisation, ou de la psychanalyse freudienne qui verra un symptôme de névrose ou de déni, de refoulement dans la contradiction de ses théories... *Un œuvre* est non autoritaire, non totalitaire justement parce qu'il est dogmatique ! Et son dogme, sa croyance se matérialise par la palinodie, par le mouvement critique qui s'augmente et se complexifie à mesure de sa construction collective ; un dogmatisme critique différent simultanément du totalitaire immuable et linéaire, arborescent donc par la palinodie, et de l'humanitaire par le caractère péremptoire et véhément de l'affirmationnisme. Est péremptoire ce qui est « meurtrier, mortel ». Le péremptoire met fin, « annule le débat ». Au péremptoire on ne peut pas répondre car il n'y a rien à répondre, il annonce le décisif. Je veux garder de ce péremptoire l'affirmation "une fois pour toutes" d'une décision par l'*œuvre* et ainsi rendre nulle toute analogie entre l'art politique et l'humanitaire, hors-d'œuvre équivalent, aussi nul que sa confusion avec la non-œuvre polyvalente. L'*œuvre* doit s'affirmer avec un certain frisson de terreur ! Mais bien sûr, il est impensable que l'*œuvre* mette fin au débat. Non, le mortel du

1 « Ce poème que je déteste » est un chapitre de « L'œuvre poétique » où Aragon revient sur « Front rouge » et ses poèmes violents de la même époque.

péremptoire, de *peremptorius* dérive du latin classique *perimere*, qui, en plus du nom de mortel, a donné périmé. Le péremptoire de l'*œuvre* n'a pas besoin d'être équilibré, contrebalancé par un antonyme accommodant, conciliant puisqu'il produit ou est produit avec une date de péremption. L'*œuvre* palinodique se veut péremptoirement véhément. Péremptoirement, c'est-à-dire « cassant, tranchant », tellement décisif, définitif que tout flottement facultatif est anéanti par la nécessité, l'*œuvre* qui s'exprime de manière péremptoire, péremptoirement, s'oblige à l'affirmation et s'interdit la mollesse pour mettre fin à toutes « tolérances répressives »¹, à tout relativisme absolu. Par contre, l'*œuvre* palinodique est simultanément péremptoirement lié à la péremption, non seulement des théories qu'il essaie de déconstruire mais de lui-même, de ses théories. Je veux comprendre "péremptoire" comme une décision "définitive non immuable" et même "à durée de vie limitée" et programmée. Sans penser qu'il est possible, car sans doute non souhaitable, de statuer sur la date de péremption de chaque affirmation péremptoire d'un *œuvre*, sa palinodie déontologique doit contraindre le travail systématique, nécessaire – qui ne peut pas ne pas être – de chaque affirmation pour qu'elle reste en mouvement, en mouvement critique même si c'est pour occasionnellement être simplement renouvelée. Le péremptoire d'un *œuvre* n'a rien de l'indiscutable, sinon à voir, "d'allure mais pas d'effet" ; le péremptoire impose avec une touche de terreur² l'obligation d'affirmer ses décisions dont celle incoercible de se remettre au travail, à la critique, en débat. Et pour se donner les allures, le ton du décisif, l'*œuvre* s'exprime de façon véhémence, « avec fougue, passion, force et emportement ». Car l'*œuvre* doit réussir à se faire entendre comme une sorte de discours magistral. Ce magistral ne doit pas être celui du maître, mais celui qui doit se donner à comprendre dans sa totalité, de bout en bout pour exposer toutes ses nuances et l'ensemble de ces variations palinodiques. Voilà tout le défi insoluble : l'*œuvre* est palinodie et pour ne pas passer pour autoritaire fragmentaire, il doit exprimer sa totalité critique de manière péremptoire et avec véhémence pour maintenir l'intérêt. Car combien d'*œuvres* sont-ils appréhendés dans leur totalité avant jugement ? L'*œuvre* véhément doit souffrir de s'exposer partiellement, il doit avoir la passion, il doit être vivement animé par un projet total. Sans ambiguïté, l'*œuvre* s'expose au débat, mais pour que ce débat soit possible, il fait le choix d'affirmer totalement ses points de vue afin de rendre possible le positionnement en réponse et n'offrir aucune possibilité au désengagement sinon radical et assumé comme tel (en dehors de la toujours possible indifférence bien sûr).

À force de traîner mes oreilles initiées dans des expositions artistiques et dans des magazines de chroniques périodiques critiques, à force d'entendre trop souvent

1 Marcuse, Herbert, « Tolérance Répressive » (suivi de « Quelques conséquences sociales de la technologie moderne »), Homnisphères, 2008 (1ère éd. 1965).

2 « Elle [l'œuvre d'art] l'impose [le réel jusqu'à elle ignoré], avec nécessairement une petite touche de terreur. », point n°12 du « Troisième esquisse d'un manifeste de l'affirmationnisme » de Alain Badiou.

à la fois des caricatures analytiques "erronées, vérifiées et invérifiables" (oui, maintenant je suis péremptoire) et de m'entendre tout détester, je doute. Je doute de cette "vieille illusion véritable" qui hante les critiques spécialistes comme vulgaires de l'art contemporain : "plus c'est moche mieux c'est !". Attention, le doute n'est pas confortable, je ne doute pas de la véracité de cette maxime réactionnaire trop simple à refuser, non, le problème c'est que je me demande au contraire si elle ne se révèle pas, finalement, fondée et opérante... Je doute alors de l'efficience politique et esthétique des propositions sémantiques que je juge comme justes et me rappelle que "plus c'est débile et/ou inacceptable, plus le travail de compréhension et d'expression en réponse me semble motivé, stimulé et stimulant". Effectivement, j'écris plus, je débats plus – ou en tout cas j'en ai l'impression – à propos de ce qui m'agace, m'horripile, m'énerve, m'insupporte ou me révolte, qu'à propos de ce avec quoi je me trouve en accord. Alors « Que faire ? »¹. Je crois que pour construire *un œuvre* il faut éviter de jouer les briques réfractaires et ainsi simplement se satisfaire de la Critique de la Critique. Mais *l'œuvre* politiquement efficient, la construction d'un *réalisme utopique* ne peut "être" au 1^{er} degré. La complexité du mouvement critique, la palinodie qui motive *l'œuvre* l'empêche d'être communicateur ; *un œuvre* ne se présente pas mais n'existe que si l'on plie, déplie, rabat et redéploie l'agencement sémantique et esthétique multiple qui le compose. Ainsi, en tant qu'objet anti-communicatif, *un œuvre* est une anti-œuvre, anti-TADAM. C'est un ensemble non massif, un tout non monolithique, et pourtant, malgré le rejet de ces termes "montagneux", c'est une géographie en relief, en stéréo. Faire *un œuvre* palinodique consiste à écrire la légende de cette carte. La politique est le héraut de la légende utopique. Il faut bien comprendre cette légende à la fois comme l'histoire magistrale d'un projet systémique mais surtout comme son hyper- ou para- texte. La légende, c'est l'autour car *l'œuvre* ne construit pas la société, il ne fait que proposer des légendes pour hachurer, colorier, redessiner la carte de celle-ci. Contrairement à ce que l'on peut parfois entendre à l'égard de celui-ci, l'art engagé n'est pas un oxymore. Par contre, sa production est inefficace, il n'est que de la légende à activer, en puissance, en capacité. La Critique de la Critique de la Critique qu'est la complexe proposition utopique réalisée par *un œuvre* d'art politique est littéralement un oxymoron, c'est-à-dire un outil à la fois pointu et émoussé, « aiguë, fin (oxy-) » et « mou, inerte, bêta (môros) ». *Un œuvre* est « fin, spirituel, sous une apparence de niaiserie ou d'obscurité ». Tout cela a bien entendu trait à la « Fin de l'Histoire ». Le chef-d'œuvre imagine, formalise la fin de l'histoire, c'est-à-dire que la Grande Œuvre donne et présente la forme aboutie d'un système. *Un œuvre* existe dans un système critique ou plus précisément Critique de la Critique de la Critique, il ne propose aucune forme aboutie, aucune fin au sens de finitude, de sa fin finalisée.²

1 Titre du fameux traité politique publié en 1902 par Vladimir Illitch Oulianov et signé Lénine, dont le succès poussa l'auteur à conserver ce pseudonyme.

2 « Le fin du fin, c'est Planta Fin » mais cela est hors de propos ici, je crois.

La fin, le sens même de l'*œuvre* est un mouvement, celui de l'emportement – véhément – vers ce que l'on doit appeler un changement qualitatif positif de la société qui, si cela n'existait pas, ferait de l'*œuvre* une non-œuvre. L'*œuvre* doit avouer ses ambitions politiques qui sont de travailler au gros œuvre, à savoir construire des propositions de fondations idéologiques, des murs de critiques et un toit de valeurs d'une utopie aspirant à une société où aucun problème ne serait résolu mais où certains ne se poseraient plus puisqu'elle serait transformée, et où perpétuellement la fin de l'histoire serait en mouvement, dans un mouvement de complexification, c'est-à-dire de plis et de replis où les citoyens – le fameux peuple, puisqu'en tant qu'art politique, *un œuvre* est évidemment populaire – alors complices¹, travailleraient à déranger de façon péremptoire les réseaux de contraintes invisibles. Cela peut avoir les allures d'une pirouette tautologique : affirmer vouloir construire, établir un système de déconstruction, seulement non, je crois que ce qui fait *un œuvre* c'est effectivement le courage de déclarer son ambition de fin de l'histoire. Il est inefficace et c'est là sa perte autant que sa condition d'existence. L'art politique dont je vous parle ne peut se satisfaire de raccourcis, de simplifications communicatrices et explicatives ; pour construire *un œuvre*, c'est-à-dire un agencement critique d'opus finalisés motivé par l'ambition de proposer un projet réaliste-utopique, il faut faire le deuil de la facilité d'accès, du "tout public tout le temps, pour tous les goûts" et avoir l'exigence de la durée, de la longue durée. Si la production ponctuelle d'une partie d'*un œuvre* s'expose dans l'espace public, prenons pour exemple un projet de place publique, il doit non seulement exister en tant qu'un opus mais aussi en tant que partie d'*un œuvre* dont l'esthétique – autrement dit l'agencement fond/forme – doit transparaître. Il ne suffit jamais pour *un œuvre*, il ne suffit pas, toujours par exemple, de proposer un projet de place publique réalisé et présenté. Il faut pour *un œuvre* réaliser ce projet et y inclure l'idée, le statut même de projet : c'est un projet de projet de place publique et jamais simplement une présentation. La légende de l'*œuvre* doit être un matériau à sans cesse remettre en jeu dans le travail, c'est elle qui subira la palinodie. *Un œuvre* s'oppose à l'épistémè actuelle jugée oxymoronique où l'équivalence, la confusion et le synonyme règnent. Pourtant, par radicalité, probité, intégrité (qui ne sont pas des synonymes !²), l'art politique use d'un outil oxymoronique : l'*œuvre* est pointu, tranchant ou pour ainsi dire péremptoire mais avec véhémence, il s'emporte dans le mouvement d'auto-péremption obligatoire, seul garant du pliage complexe de la recherche. Sans doute que ces oxymores sont homonymes par manque de précision linguistique plus que par nature. Néanmoins,

1 « pliés ensemble », comme complexes, « pliés, entrelacés ».

2 « même sens », des synonymes auraient le même sens ce qui est à proprement parler un non sens. Comment des mots différents pourraient-ils dire la même chose ? Il existe dans ce texte une certaine propension à la combinaison de qualificatifs entrecoupés de virgules. Attention, il ne faut pas s'y méprendre, cet agencement cumulatif de vocabulaire n'est pas une addition de synonymes, non. Les mots diffèrent et c'est grâce à leurs différences imbriquées que mes qualifications "s'affinent par l'épaississement".

cette ressemblance troublante, je ne me l'explique pas encore. Sans aucun doute, leur rapprochement n'est effectif qu'au niveau des dénominations des figurations stylistiques par la normalisation linguistique : tous ces oxymores par jeu de langage sont construits par la combinaison de termes contradictoires ou au moins divergents. Seulement, j'oserais affirmer que la pensée oxymoronique est une façon esthétique, à savoir éthique et plastique, aux motivations iréniques où la combinaison contradictoire ne vise pas à apporter plus de précisions, plus de nuances, mais au contraire, à simplifier, à annihiler. Son oxy viendrait d'occire, et son more de mort, pour devenir "occimort". L'oxymore d'un œuvre palinodique est un agencement radical de plusieurs nuances cherchant à épaissir, à complexifier – au contraire de l'autre – son exposition intellectuelle. Opposé à l'irénisme, c'est dans la polémique éristique qu'il s'expose et donc se représente. L'oxymoron pourrait être compris comme une arme de représentation, d'apparat, virtuelle et ostentatoire, piquant symboliquement mais sans aucune efficacité meurtrière. En tout cas, l'oxymore du nivellement est lui extrêmement efficace alors que celui de la contrainte éthique anti-totalitaire et anti-humanitaire provoque l'impossible efficacité, l'impossibilité de produire un objet final, abouti, et la condamnation à l'efficience (à distinguer de l'homonyme dérivé de l'anglicisme qui signifie "efficace avec des efforts réduits") c'est-à-dire à la seule production d'effets qui eux-mêmes produiront des effets, et ainsi de suite, par amorces, impulsions et sauts sans jamais se terminer¹. Ce rapide rapprochement entre un mécanisme que je veux déconstruire et un autre par lequel je veux agir n'est donc à lire que comme une véhémente distinction cherchant à porter ailleurs dès à présent mes oxymorons péremptoirs que d'aucuns contradicteurs auraient pu chercher à mettre en défaut par analogie non pertinente. Sans regarder dans le détail, mes oxymorons ressemblent aux objets produits par la pensée oxymoronique, mais effectivement, ils n'ont rien à voir, ils ne se laissent pas voir de la même manière, et ainsi la critique négative de l'oxymoronique ne devrait ni dégonfler, ni adoucir ma Critique de la Critique de la Critique.

Recherche et Investigation Scientifique, Police Scientifique et les "séries froides" donnent en général à voir l'œuvre scientifique comme inéluctable, garantie et prouvée. Ce sont des ouvrages scientifiques – qui croient en la science –, ce qui est la tendance actuelle, et ce à quoi s'oppose l'œuvre palinodique athée qui est lui d'un "réalisme" constructif, d'un "relativisme" affirmationniste, d'un "péremptoire" avec date de péremption. *Un œuvre* scientifique est critique donc anti-science absolue, anti-scientisme. Bien que négativiste en tant qu'anti-œuvre, il ne peut être négationniste ; il n'est pas besoin de paraphraser à nouveau pour le comprendre.

1 « L'efficience plutôt que l'efficacité : Si la construction est le seul but de l'exposition scientifique, alors ses productions, bien qu'"utiles", ne sont pas efficaces mais tendent à être efficaces. C'est à dire qu'il n'est pas de résultat de la science, mais les propositions de recherches sont des effets de la mise à l'épreuve collective publique produisant "seulement" d'autres effets (politiques) et non un résultat final. » Point n°7 du « Manifeste Pour une Recherche Engagée » que j'ai déjà évoqué dans l'introduction de cette thèse.

Par contre, puisque faire *un œuvre* c'est faire œuvre de palinodie, cela n'est absolument pas conciliable avec l'idée de loi mémorielle. De la déclaration de points de vue, de positions péremptoires "tout à l'honneur" de la nation, par exemple à propos de la condamnation des révisionnismes niant l'importance de "tel ou tel" massacre et la responsabilité gouvernementale dans "tel ou tel" crime, la France, entre autres, a glissé vers les lois mémorielles. Celles-ci servent à opposer une législation aux déclarations xénophobes, antisémites et/ou racistes d'aujourd'hui et je ne peux que souhaiter qu'il existe une jurisprudence, des outils juridiques et législatifs pour combattre ces actes. Mais à l'inverse, je ne peux accepter que l'histoire ou autrement appelée les sciences historiques soient sous la dictée étatique. Le choix éthique de la palinodie ne peut souffrir une histoire officielle. Je veux combattre par exemple le négationnisme visant à nier, minimiser, justifier ou approuver le[s] génocide[s] commis pendant la seconde guerre mondiale par le régime national-socialiste allemand¹, mais ayant choisi de manipuler une arme pointue et émoussée à la fois, je ne peux accepter que des points de vue inverses ou différents du mien soient interdits d'expression. Même si mes positions, mes points de vue sont péremptoires, ce n'est pas par la facilité de l'interdiction (de la normalisation et du nivellement), exacerbante d'ailleurs, que l'on peut déconstruire quoi que ce soit. Les sciences historiques doivent rester en mouvement pour ne pas risquer d'être falsifiées, car l'histoire reste une façon de raconter des histoires.

Dans la problématique de cette thèse, il est écrit « *persona non grata* », littéralement personne qui n'est pas la bienvenue. Le jeudi 19 mai 2011, le réalisateur Lars Von Trier a été déclaré *persona non grata* au festival de Cannes suite à des déclarations en conférence de presse pour son film « *Mélanolia* » : [après une trentaine de minutes de conférence] « [...] je voulais vraiment être juif, mais après je me suis rendu compte que j'étais vraiment un nazi. Car, vous savez, ma famille était allemande, ce qui m'a fait plaisir aussi [... et enfin...] I understand Hitler, je pense qu'il a fait de mauvaises choses, oui absolument, mais je l'imagine assis dans son bunker à la fin. Je dis juste que je comprends cet homme, ce n'est pas ce qu'on pourrait appeler un brave type, mais oui, je comprends beaucoup de choses chez lui et j'ai un peu de sympathie pour lui, oui. Mais je ne suis quand même pas pour la seconde guerre mondiale. [...] O.K., je suis un nazi. »². Puis Lars Von Trier s'excusa, et encore il déclara être fier d'être la première *persona non grata* du cinéma. Rappelons-nous que c'est lui qui s'écrit "Fuck" sur le poignet avant de saluer les photographes, etc. Le condamner à l'interdiction de participer à une manifestation culturelle, pourquoi pas, cela dépend de la marque et de la ligne politique dudit événement et cela est important. Mais sans chercher à comprendre à mon tour la provocation annoncée du réalisateur danois coutumier du fait, je suis

1 D'après l'intitulé de la loi belge du 23 mars 1995.

2 D'après des traductions et des retranscriptions croisées provenant des journaux Le Point, Le Monde, L'express et Le Figaro.

obligé d'accepter ses déclarations et au contraire de refuser celles de Frédéric Mitterrand, alors ministre de la Culture et de la Communication, qui veut "étendre" l'inadmissibilité : « [...] ce genre de provocations n'ont pas leur place dans le contexte du festival et n'ont leur place nulle part ailleurs »¹. Je m'inscris en faux, elles ont leur place ailleurs, et si ce n'était pas la devise des "anti-bien-pensance réactionnaires de l'an 2000", je pourrais presque me laisser aller à citer la maxime apocryphe de Voltaire : « Je ne suis pas d'accord avec ce que vous dites, mais je me battrais jusqu'au bout pour que vous puissiez le dire »². Je ne veux pas faire fermenter sous la chape de l'interdiction des points de vue différents du mien, je veux du jeu polémique à coups d'armes visiblement pointues mais factices et donc molles (contendante et non contondante) ; je veux combattre, débattre des différends idéologiques. Faire œuvre de palinodie, c'est mettre en concurrence les pensées, les discours, c'est l'affrontement des prétentions critiques des hommes libres et de leurs productions : c'est à proprement parler la construction démocratique.

1 Citation extraite de l'article « Le festival de Cannes sanctionne Lars von Trier mais son film reste en compétition » publié par Le Monde.fr avec l'AFP le 19 mai 2011.

2 Citation longtemps attribuée à Voltaire mais qui est en fait une synthèse de la pensée de celui-ci énoncée par Évelyne Béatrice Hall dans la biographie « The friends of Voltaire » datée de 1906.

3. 2. 2.

Les maux et la chaux

Il fait un peu froid. Pas très froid, mais assez pour ressentir qu'ailleurs, à l'intérieur, nous serions plus confortablement installés, posés dans la tiède quiétude, loin de ce satané terrain. Il fait un peu sombre en plus. C'est le petit matin ou le soir, venu ou déjà bien tombé. De toute façon, sur ce terrain, il n'est jamais question d'heures ouvrables : nous y sommes toujours en décalage d'avec l'habitude journalière normale. Pour parvenir à ce terrain, il faut forcément s'y être forcé, et au début, à chaque reprise, à chaque retour, cela ressemble à un travail, passionnant. Pour se l'éviter, se l'épargner, on cherche à se faire croire que ce n'est pas le bon jour, que l'on est pas assez en forme pour entrer sur ce terrain : il fait trop froid ; trop humide ; on viendra demain ; on est trop fatigués ; ça ne serait pas de la bruine là ? ; il fait trop sombre ; non mais sérieusement, c'est de la pluie là ? ; on rentre ? je suis pas chaud... C'est le terrain de l'effort, du renfort, du trop, de l'excès, et moi, alors que je veux y jouer le rôle d'entraîneur, je ressens cette même envie de facile repli à l'abri des maux. Je stresse, comme avant de monter sur scène ou quelque chose comme ça. J'ai beaucoup répété, travaillé. J'ai prévu, prescrit, regardé, et maintenant je dois leur parler pour nous motiver. Mon rôle choisi d'entraîneur consiste en cela : rappeler les motifs, les structures presque graphiques que le mouvement de l'équipe doit poursuivre dans une orchestration spectaculaire. Je m'entraîne à être entraînant, voilà mon premier motif. Je dois réussir à dire tout ce que j'ai à dire afin de nous entraîner dans ce spectacle, cette mise en scène travaillée, ce jeu programmé de l'entraîneur entraînant. Je vais leur dire : vous êtes de bons types, de bons mauvais types d'ailleurs, alors on ne va pas se mentir, il va falloir forger notre vérité sur le terrain de l'aléthurgie. C'est ainsi, vous le savez, il est même habituel de décrire ainsi les rencontres de jeu : sur ces terrains, sur ces scènes, c'est la vérité qui se joue, dans l'exposition, sans échappatoire possible. Pensez à cela. C'est assez commun, on vous le répète souvent, les films et les séries TV avec lesquelles vous avez grandi en ont fait un poncif : sur le terrain, durant le jeu, c'est la vie, dense, totale, métaphorique, qui se joue ; c'est la vie qui est en jeu ici, rien que cela, et nous en sommes les meneurs de jeu. Si sur le terrain vous allez au charbon, c'est pour nourrir le feu de l'usine à vérités fabriquées.

Comme un alliage, comme une soudure, le mot foucaldien aléthurgie est construit par l'imbrication d'un morceau d'*alêtheia*, de « vérité », et du suffixe -urgie qui, comme dans métallurgie, signifie l'action de produire. L'aléthurgie, c'est l'affirmation qu'il n'y a aucune vérité essentielle et que c'est seulement dans l'effort de son travail matériel que l'idéal de la vérité peut être singulièrement exprimé. De la matière, des matières, nous modelons des vérités dans une sorte de procédé de fabrication que je nommerais matérialisme idéalisé. Ce travail est un grand projet, un projet qui semble nous dépasser, et pourtant il n'en est rien. Dans les causeries

d'avant-match, il est familier d'entendre, comme partout, que le projet est si grand, si exceptionnel qu'il n'y a pas de mots pour l'exprimer. Eh bien il n'en est rien non plus. S'il n'y a pas de mots pour exprimer quelque chose, c'est que l'on n'a pas encore cherché à en forger pour exprimer la singularité de cette vérité, ou plus généralement, que la situation particulière à laquelle on est confronté n'a pas encore eu le droit à la réflexion, n'a pas encore suscité la mise en œuvre de la compréhension, et alors oui, il n'y a pas de mots car il n'y a pas encore de pensée. Pour nous, si "il n'y a pas de mots", si cette vérité a un sens, ce serait qu'effectivement, aucun mot ne peut être pris car aucun mot n'est donné et que tous ceux que l'on utilise doivent passer par notre usine aléthurgique : il n'y a pas de mots car notre travail de terrain consiste justement à les fabriquer. À regarder les expressions et les maximes populaires au sujet du discours, l'on comprend rapidement que celui-ci n'a pas bonne presse. Pour donner envie d'acheter une voiture alors synonyme d'évasion, les publicités peuvent par exemple consensuellement exprimer que "il y a ceux qui parlent d'aventure et ceux qui la vivent". Et l'on entend partout, communément, que tout vaut mieux qu'un long discours : une image, une action, un geste ou au pire quelques mots, laconiques, efficaces.

Simultanément, certains discours, ceux des meneurs comme ceux dictés par la figure populaire qu'incarne le sélectionneur sportif, l'entraîneur ou même le coach, sont sacralisés. Visiblement, depuis la présence de cette figure dans les productions culturelles, pour la société "adulescente noraméricaine" – prenant dans ses valises également le voyage initiatique du bal de promo et les parents ayant épargné financièrement toute leur vie pour que leur progéniture puisse porter le teddy de l'équipe de football universitaire et réaliser leur fantasme normal –, le coach semble jouer un rôle de précepteur, de père spirituel auprès duquel on vient chercher conseils et doctrines pour comprendre, tout simplement, le sens de la vie. Les règles du jeu sportif sont devenues les métaphores de règles éthiques de et pour la vie. Ainsi, dans notre société où le discours n'a pas bonne presse, les médias aiment à écouter les conférences de presse des entraîneurs de certains sports (particulièrement des sports de corbeille et de pied : basket' et foot') qui – répondant comme chacun avec zèle à leur caricature – utilisent d'énormes et évidentes paraboles afin de diffuser la portée symbolique des actions sportives. Piliers conservateurs de cette société caricaturale qui semble avoir choisi d'exister selon le script d'une série B, le sage coach, gardien de l'acculturation des jeunes esprits, peut avec seulement quelques mots – il est laconique car efficace – remettre en selle de jeunes adultes dans la course à la vie concrète. En effet, étymologiquement, la course est bien l'affaire du discours, et inversement. Discourir signifie courir, parcourir en marchant çà et là, courir dans différents sens, se répandre de tous les côtés, et puis, plus tard, par analogie mécanique et symbolique, discourir a pris le sens de parler. Fait de conversations, de parlotte, de

blabla, les discours comme les causeries – malgré le fait que le langage sportif normal ait choisi (peut-être avec ironie) ce terme pour nommer la prise de parole motivante de l'entraîneur avant la rencontre – ont pris, d'après le conscient collectif et les dictionnaires, une valeur péjorative avec le sens de parler longuement et de façon lassante. À force de discourir, de parler de tout dans un mouvement certes sensé mais incessant, à force de faire courir ses idées, d'après le pragmatisme efficace de la normalité véhiculée par les "coachs à pieds", d'après le bon sens courant, à force de discourir, l'on se perd. D'où l'expression "parler peu, parler bien". C'est ce statut péjoratif, ce dénigrement du discours, que le mien ainsi que notre action intentionnellement prescrite veut proprement discuter. Proprement car étymologiquement toujours, discuter signifie « faire tomber avec fracas », « secouer », « casser afin d'examiner, d'inspecter ». Discuter est ensuite devenu « examiner les pour et les contre » des choses et contester par la manifestation d'une opinion différente. Mais cela, comme pour les discours, est un usage métaphorique, puisque littéralement, ce verbe désigne une action physique, une action violente, un geste du corps à l'instar de l'action pédestre du discours.

L'action sportive, l'action de jeu sur le terrain est sans doute tellement symboliquement porteuse, véhicule de sens, d'illustration de la vie, qu'il est actuellement habituel de se servir d'elle comme d'une métaphore évidente des débats, et particulièrement des débats politiques. Afin de nous motiver, de nous mettre en mouvement et donc en action, je voudrais retourner ce pouvoir métaphorique et ainsi vous faire regarder l'action de jeu comme un débat politique. L'on dit des arbitres qu'ils veillent, sur le terrain de sport, "à tenir les débats", et d'une équipe, voire d'un joueur, qu'"il a des arguments", des arguments à faire valoir. Là où il est commun de faire valoir des arguments, là où l'on débat communément afin de trouver des accords, d'élire collectivement une vérité, c'est autant sur le terrain du débat politique que dans le champ d'action scientifique, dans le milieu universitaire scientifique. Dès lors, comme un débat politique, l'action scientifique peut être une pertinente métaphore pour vous faire comprendre mon projet de jeu. Si la science désigne les entreprises de production de savoir, elle ne les désigne pas toutes et est donc spécifique, ce qui signifie qu'il est question de différencier les entreprises scientifiques des autres actions de savoir disqualifiées car communément considérées comme théistes ou absolutistes par exemple. Je crois alors que l'on peut estimer que la science se joue dans des lieux et à des moments particuliers, et que, pour faire science, pour exister en tant que savoir scientifique, elle doit avant tout s'exposer comme con-science c'est-à-dire comme l'élaboration de connaissances partagées, et non comme production à la chaîne mais production en chaîne (pas nécessairement linéairement prévisible, mais en chaîne, entraînées dans un partage collectif dialogique). Par là, je définis la science comme *la création de lieux et de moments de partage critique de points de vue singuliers (de croyances, d'opinions) afin de construire collectivement un*

savoir commun au groupe d'individus volontairement et finalement constitué. Mue par une finalité comme nous le sommes par l'essai à transformer, suivant les règles d'un jeu et donc une volonté collectivement partagée, la science est une vraie (forgée) métaphore de notre pratique. Ces actions politiques, scientifiques, sportives, nécessitant de la créativité, de l'inventivité, sont régies par des discours, elles sont prises dans des échanges discursifs, et cela je le nommerais le dessein du mensonge.

Un mensonge, cela s'écrit, cela s'élabore afin d'exister, d'être compris comme un "bon" mensonge. Un "bon" mensonge, je le lis comme une histoire cohérente et étayée avec vraisemblance ; il a des airs de vérité, il est totalement tenu au cours de sa narration interne. À la lecture d'un mensonge, je suis prêt à tout entendre, de l'usage de la formule magique à l'axiome incoercible de la gravité physico-chimique, tant que l'exigence de sa finalisation est intelligible et ne déroge pas aux règles de son propre jeu. La racine linguistique du mensonge est *mens*, « l'esprit ». Ainsi mentir signifie littéralement faire preuve d'esprit compris comme d'intelligence. Au contraire, démentir, c'est faire preuve de démente. Vraisemblablement, le premier usage de mentir aurait été celui d'imaginer, d'inventer une fiction en poésie, en *poïésis*, en « création ». Mentir doit, au sein de la discussion discursive, être compris comme le fait de faire en contre-faisant, en imitant, en feignant – par ironie par exemple, en feignant l'ignorance – et donc, sans jamais prétendre à dire le vrai essentiel qui n'a aucune existence dans ce monde, dans ce jeu. Au cœur d'un jeu de société normal où, *réaliste*, le conscient collectif croit en un fantasme de réel objectivement descriptible, le mensonge s'est couvert d'une connotation péjorative en tant qu'ennemi du fait, de la preuve et de la pure et simple nudité du vrai. Selon les règles de ce jeu particulier, le mensonge est entendu comme une mauvaise chose, fourbe et vil. Cette conception normale du mensonge se joue là où l'esprit est faible, et le sport de ce monde a ainsi choisi de s'habiller des vêtements de la marque ASICS®. L'acronyme ASICS signifiant *anima sana in corpore sano* que l'on traduit par « un esprit sain dans un corps sain », mais où l'esprit en question n'est pas la fine intelligence créatrice du *mens* mais l'esprit plus efficace et intuitif de l'*anima*, celui que l'on partage avec le Puma®. Le discours inventé, fabriqué, la vérité particulière qu'est le mensonge, et que certains donc appellent fausseté, est décrié depuis sa qualité première de récit finalisé. L'on dit des mensonges qu'ils sont fomentés, qu'avec sournoiserie de mauvais esprits les dessinent afin de mener quelques actions moralement condamnables. Effectivement, ce qui fait la qualité d'un mensonge, c'est qu'il est toujours élaboré à des fins particulières ou autrement dit selon des motifs ; un mensonge est énoncé afin de quelque chose. En suivant les motifs, discourir, discuter ou encore être motivé semblent constituer des illustrations de l'indissociabilité qu'il existe entre l'action et l'énoncé verbalisé, entre l'action et les mots l'annonçant. Le motif, c'est le fond et la forme de l'action. Une action est une mise en mouvement, et c'est

proprement cela que fait le motif. Le motif dit à la fois les raisons intellectuelles et la structure physique les réalisant. Cette structure physique, c'est l'apparence de l'action tels les motifs qui se répètent pour décorer une architecture ou un t-shirt. Les motifs sont les gestes que l'on peut identifier et retrouver comme les signatures d'une action particulière. Sur le terrain, l'on peut identifier notre façon, les mouvements de notre jeu, son style chorégraphique, et indissociablement, nos motifs sont nos raisons d'agir. Action toujours, c'est dans la discussion que l'on élabore notre parcours sur le terrain et puisque les mises en action intellectuelles et les actions corporelles – métaphores et réalisations de celles-ci – structurent tout notre jeu, je nommerais cette histoire dramatisation. Dans une société pragmatique où l'on dit qu'il vaut mieux un bon mot qu'un long et beau discours risquant toujours de nous perdre, c'est l'action qui prime, mais pas n'importe quelle action. Le terme latin *pragma* renvoie bien à l'idée d'action, mais l'économie normale en a fait l'action relative à la gestion des affaires. Tandis que l'autre action, la *drama*, avec tous ses excès d'emphase, de fausseté et de perte de temps a pris le même sens péjoratif que le mensonge en étant renvoyé sur les planches des scènes théâtrales. La société pragmatique veut dédramatiser, expliquer et rendre clair afin de tout garder en paix et éviter tout ce qui est en D, comme les discours et tous les dialogismes. Dans l'esbroufe et l'image du mensonge, la dramatisation est une action qui s'expose de manière spectaculaire au sens où c'est à l'attention de spectateurs qu'elle est énoncée, motivée. Le langage habituel du sport parle des entraîneurs comme de fins techniciens. Effectivement, l'entraîneur est techniquement celui qui entraîne, comme dans une mécanique mue par des engrenages. La mécanique productive de l'entraînement est donc mise en mouvement par l'entraîneur qui est, finalement, celui qui écrit la pièce et surtout celui qui la met en scène à l'instar de celui que l'on nomme dramaturge. Le dramaturge – selon la même construction que l'aléthurgie – est un producteur d'action, il la dirige, il la dicte, et le spectacle devient ainsi l'exposition de sa pensée. Si pour nous il est question de former une équipe, je nous vois tous comme des dramaturges attelés au même métier afin de tisser notre projet collectif, notre projet de jeu élaboré dans la discussion ; par là, nous sommes une sorte d'équipe d'entraîneurs. Je vous parlais des débats politiques et des labours scientifiques comme métaphores de notre action de jeu. Cela se confirme par cette volonté de faire collaborer plusieurs dramaturges, plusieurs directeurs d'action, plusieurs meneurs débattant comme dans tout jeu politique et comme dans un laboratoire effervescent où chacun cherche à faire valoir son travail.

"J'aime la scène et pas le studio", ces mots disent habituellement la préférence des acteurs, des faiseurs d'action de jeux normaux où il n'y a qu'un dramaturge, voire aucun. Dans le milieu dit du spectacle vivant, chez les acteurs de théâtre ou encore les musiciens, il n'est pas rare d'entendre que ce qui fait la spécificité positive du spectacle vivant, le délice de cette action réside en ce qu'elle n'est pas

une action prescrite. "La scène, la scène, la scène, c'est tout ce qui compte". À discuter avec des acteurs de ce jeu différent du nôtre, il est à croire que peu importe ce qu'ils jouent, ce qui compte c'est l'interaction avec le public, celui dit vivant qui les anime bien plus qu'il ne les "*mens*". Ce qui motive leur entrée sur scène, ce sont les réactions du public, c'est l'immédiateté, c'est la température de la salle, les rires, les bruits, les vibrations contingentes émanant des corps faces à eux. À en croire ces acteurs, d'un soir à l'autre, d'une représentation à l'autre, le spectacle peut être totalement différent. Une scène sera comique un soir et tragique le suivant, et ce sans préméditation possible. Telles des peaux de tambours, ces acteurs d'un genre particulier mais habituel ne font que résonner selon les coups des réactions de leur public, comme si avant de monter sur scène, aucune partition n'avait été écrite par eux, comme s'ils n'avaient pas de musique prescrite à jouer ; c'est le public qui les fait vibrer. L'égoïsme en mal de reconnaissance de ce type d'acteurs mus par les réactions spectatoriales est la qualité de ceux jouant devant un public et non à l'attention du public, de ceux jouant à un jeu d'acteur bien plus qu'à la dramatique. Pour actionner la dramatisation, il faut monter sur scène pour avoir quelque chose de particulier à dire et ce dans une forme, une mise en scène particulière. Bien que n'étant jamais sourde aux réactions, voire aux réponses du public, la dramatisation se joue dans un combat où il est question de tenir, parfois même face aux huées ou aux incompréhensions. Les acteurs dramaturges de la dramatisation sont égoïstes et non égocentriques. L'égoïste croit en lui, il croit en son je, et c'est ce je qu'il met en jeu. L'égoïste parle en son nom depuis lui, depuis son point de vue afin de le faire entendre, de l'exposer au débat. L'égoïste prend le risque de s'affirmer face à l'esprit critique de l'autre et ainsi celui de la potentielle altération de l'adversité, alors que l'égoïsme est dans une action "égautiste" comme dans une contraction de l'ego et le caricatural renfermement, voire nombrilisme, de l'autiste aux yeux des autres. Les acteurs égocentrés veulent entendre le public les aimer. L'égoïsme comme le mensonge et les longs discours est une chose moralement condamné par le jeu habituel et lorsqu'il est assumé, c'est mû par la décomplexion faisant de lui un comportement confortable confondu avec l'auto-centrement dont je vous parlais. Le "jeu" des égoïstes que je veux entraîner dialogue avec le public sans qu'il ne soit dans ses projets de l'attendre ou de s'y adapter. Au public volontaire, nous avons des mots singuliers à dire, des mots choisis, des mots forgés dans notre usine à la sueur de nos *mens*, dramatisés par nos mensonges au son de notre langue particulière ; un bla-bla de bar-bar.

Parlant une autre langue et agissant sur d'autres terrains, nous avons tout l'air d'être des barbares. Barbares, nous ne le sommes toujours que depuis le jugement de ceux qui se croient civilisés, de ceux nous voyant comme d'étranges oiseaux exotiques. Les grecs platoniciens voyaient tous les autres comme des barbares à l'instar des chrétiens moyenâgeux regardant les hérétiques. Un barbare c'est d'abord quelqu'un qui ne parle pas la langue normalement admise, qui n'a pas les

mêmes habitudes discursives. Cette tournure linguistique est actuellement pour nous assez ironique étant donné que le langage normal est à l'utilisation fonctionnaliste aimant la réduction "smstique", "tweetophile" ou encore *pictogrammique*. Les barbares semblent désigner ceux s'exprimant par onomatopées, pourtant "késaco", "c ki ki" s'exprime par contraction de signes phonétiques et réduction sémantique sinon la langue normale actuelle ? Les nouveaux barbares sont toujours appelés ainsi depuis l'évaluation de leur langage mais non plus à cause de leurs expressions simplistes, au contraire, ce sont les barbarismes – leur langage complexe – qui les (dis)qualifient. Bien sûr, le racisme nationaliste ou ethnique utilise toujours le terme barbare pour qualifier les langues étrangères et ce souvent par habitude, sans conscience, comme lorsque face à l'incompréhension du long discours d'un interlocuteur de langue étrangère, l'on se dit que cela ressemble à du chinois ou encore à du charabia. Depuis le jugement académique de la langue française, il existe – si je puis m'exprimer improprement – différents barbarismes au sens de la faute de langage. Pour les qualifier, l'on utilise les termes de barbarisme (faute morphologique), solécisme (faute syntaxique), cacographie (faute morphologique sans origine exotique) ou hypercorrection (faute morphologique par excès maladroit de souci d'apparence normale). Tarabiscotés, alambiqués, hyper- quelque chose et non pas hypo-, les barbarismes sont excessifs, et peut-être même, comme le dit l'hypercorrection, supérieurs. Supérieurs sans doute depuis une société et une langue qui préfèrent le moyen, le médiocre et le simple. Ainsi nos barbares linguistiques sont ceux dont la langue semble motivée par un besoin de singularité là où règne l'idiotie et la simplicité, par un besoin de création spécifique afin de sortir de l'habitude : ces barbares créent des néologismes. Suivant le même dénigrement que celui infligé aux discours, les barbarismes jargonneux des intellos sont dits abscons, justement excessifs, effectivement maladroits, bien trop gauches, alambiqués, et oserais-je dire, héliconeux, malin au moins en deux sens du terme. La règle morale du sport actuel s'exprime par la voix de la figure de Pierre de Coubertin édictant « L'important c'est de participer. » Seulement participer est à comprendre au sens où le partage équivaut à l'accord d'avec l'habitude et non à la séparation, à la distinction. Voilà qui partage sans doute nos deux sports : le leur, celui du partage consensuel, et le nôtre, celui du partage dialogique. Participer pour eux signifie jouer selon les règles et ainsi, si l'on ne suit pas ces règles, si par néologisme l'on s'en crée d'autres, l'on ne participe pas. L'autre slogan de ce sport – attribué à la même figure depuis une forme latinisée, ce qui est un détail non anodin puisqu'il inscrit cet énoncé datant de la fin du 19^{ème} siècle dans la tradition des anti-barbares romains originels ayant l'autorité légitime des dominants majoritaires – énonce « *Citius, Altius, Fortius* ». Cela signifie « plus vite, plus haut, plus fort ». Cette devise des jeux olympiques dits modernes et internationaux exprime sans équivoque la valeur attribuée à la performance des règles de leur jeu. Cette

performance se doit d'être quantitativement mesurable et c'est cela qui les mène à la victoire, c'est cela participer à leur jeu, c'est cela qui est important, toujours essayer d'aller plus vite, plus haut, plus fort, sans autre considération. C'est la première et la seule formule de leurs règles, et justement l'un de leur sport nommé F1 pour Formule 1 me semble en être un bon exemple puisqu'elle est la plus aboutie des formes de course automobile, celle regroupant les véhicules les plus puissants roulant donc le plus vite. Les barbarismes sont des formes morphologiques contredisant littéralement l'ortho-graphe – l'écriture droite – par maladresse. Les barbares encore contredisent les règles en modifiant la syntaxe et donc la forme des phrases. Les barbares en font trop, ils sont hyper dans un monde médiocre et cherchent à changer de formule. Abscons signifie « caché » et ce qui ne semble pas clair, pas explicite, caché donc pour la langue habituelle, donne sa définition à abscons en énonçant que cela désigne ce qui est complexe, bien trop complexe. Suivant la devise d'une autre histoire d'Olympe, de l'olympique de Marseille, un club de football, le sport habituel va « droit au but ». Notre sport se joue au contraire par balbutiement, en faisant bégayer la langue, par hésitation, retour en arrière, et même, s'il le faut, dans un cri, comme ceux des oiseaux ; ces barbares bredouillant sont mus par l'incoercible hyper-volonté de tout de même réussir à dire ce qu'ils ont à dire, et ils savent, nous savons que tout cela est une histoire de formule, rien qu'une histoire de forme et que, justement, cela peut tout changer.

Si notre équipe est un collectif de barbares, si nous jouons un autre jeu sur un autre terrain, nous pourrions nous prendre pour des sortes de Harlem Globetrotters. Préférant manifestement la forme aux résultats quantitatifs, cette équipe de basket-ball est dite d'exhibition selon le calque de l'anglais. Ils exposent et s'exposent au public, refusant le pragmatisme des règles focalisées sur le score du match. L'on pourrait croire à de la dramatisation puisqu'ils se donnent en spectacle. Ils le font d'ailleurs avec humour, aimant à faire rire leur public, ils préfèrent jongler, faire des acrobaties, inventer de nouveaux gestes, des combinaisons inattendues plutôt que de respecter les règles de ces jeux olympiques en jouant la montre par exemple. Dans le jeu des Harlem Globetrotters, il ne semble pas y avoir de place pour le *Money time*¹. Et pourtant, malgré l'exigence esthétique, l'humour, le spectaculaire, le non-pragmatisme, le détournement des règles, et même "quelque part" la condition de barbares revendiquée, nous ne sommes pas des Harlem Globetrotters. Barbares d'un certain type, les Harlem Globetrotters le sont du fait que cette équipe de Chicago fut initialement constituée (au début du 20^{ème} siècle) afin d'accueillir les joueurs de type afro-américain – d'après l'usage aux USA – qui, malgré leur niveau de jeu compétitif d'avec la ligue majeure, ne pouvait racialement y prétendre. Seulement à partir du moment où la

1 C'est ainsi qu'il est actuellement convenu de nommer, d'abord depuis un langage spécialiste de basket-ball, et maintenant en tout sport, les derniers instants d'une rencontre sportive pour signifier qu'elle en est arrivée au moment où tout se joue. Ce langage de commentateur médiatique dit bien l'évident rapprochement à la mode que l'on fait entre l'argent et l'important.

NBA naissante eut décidé de sélectionner les joueurs sans exclure certains taux de mélanine (et non sans discrimination raciale alors devenue positive), une équipe comme les Harlem Globetrotters devint bien moins attractive. Alors que l'on aurait pu voir dans leur choix d'équipement – ils semblent se vêtir du drapeau étasunien pour ironiquement marquer leur statut de minorité visiblement rejetée – comme dans leur choix de nom – qui mentionne un Harlem new-yorkais alors qu'ils venaient de Chicago et le qualificatif de globe-trotteurs alors qu'ils n'avaient jamais quitté leur pays – la constitution d'un collectif sportif de barbares politiquement engagés, alors que l'on aurait pu voir cela, la globalisation et ses attraits commerciaux auront eu raison des Harlem Globetrotters. Les différentes compositions de cette équipe à travers les époques et dans leurs représentations dérivées (de spectacles en dessins animés) ont fait de cette équipe, une équipe, disons-le, de noirs. Et finalement leur localisation géographique symbolique et fictionnelle, à Harlem, est devenue une marque commerciale, et ce dans une démarche absolument normale et habituelle dans le monde du basket-ball américain puisque, par exemple, chaque équipe de NBA est une franchise, et bien que les Charlotte Hornets soient des frelons ayant un jour joué à Charlotte, la franchise est aujourd'hui localisée à la Nouvelle-Orléans. Il en va ainsi dans ce sport où le nom des équipes est une enseigne commerciale. Alors si je pouvais qualifier la dimension spectaculaire du jeu de ces basketteurs, j'utiliserais l'anglicisme entertainment faisant de ces barbares des clowns. L'entertainment est un mot anglais actuellement très usité dans la sphère, le cercle culturel. Il a pour origine un terme de vieux français *entretement* signifiant entretenir qui laisse entendre que la distraction, la détente, la récréation, à savoir les moments de pause entre les périodes de travail, servent à entretenir, à faire perdurer les gens et les choses dans leur état initial. Les clowneries des Harlem Globetrotters face aux Washington Generals ne sont qu'un cycle cathartique préservant la paix raciale et maintenant du même coup d'idiotes distinctions phénotypiques. Originellement ici de la *Negro American Legion League*, cette équipe, avec un positivisme et une positivité actuelle, est devenue une amusante équipe de nègres. Se jouant de leur faire-valoir, vêtus de vert (signe de malchance dans le milieu du spectacle), les Washington Generals constituent une équipe de blancs n'ayant gagné qu'une seule fois et subi plus de 15000 défaites, qui aura choisi comme logo le dessin d'un petit basketteur blanc maîtrisé par un grand basketteur noir. Ces barbares devenus clowns amusent le monde entier et sont devenus de véritables globe-trotteurs puisque de salle polyvalente en salle de spectacle, ils offrent leurs distractions bouffonnes assurant et rassurant les caricatures, de celles faisant des noirs des gens rigolos de par leurs sauts, leurs danses et leurs singeries, le tout dans une bonne humeur américaine. En inventant leur basket-ball, cette équipe aurait pu pourtant nous sembler complice, mais pour des raisons commerciales et idéologiques, finalement, ils semblent tout de même participer avec importance au même jeu, qui

prend ici le nom de son apocope, le basket', désignant à la fois donc le sport, le but à atteindre et même les chaussures des joueurs. Presque semblable à un langage de schtroumpf, dans le monde du basket-ball, tout se dit basket, et comme chez les petits bonshommes bleus, on s'habille même avec ; schtroumpf signifie étymologiquement chaussette en langue germanique et il semble bien que c'est d'une chaussette blanche que ces personnages sont coiffés. Au basket, même avec celui des Harlem Globetrotters, la finalité est la promotion commerciale et le divertissement passant par le fait de jeter des choses dans une corbeille (*basket* en anglais) ; tout cela est à mettre au panier. Vous pourriez alors vous prendre pour d'autres, pour d'autres qui semblent jouer au même jeu que vous, au rugby.

Dans le rugby normal, et même plus précisément traditionnel, depuis ses origines britanniques et impériales, il existe des sélections internationales issues du Commonwealth nommées « Barbarians ». Semblables aux prestigieuses sélections de la NBA appelées All-Star regroupant chaque année les meilleurs joueurs depuis chacune des deux conférences (est ou ouest) pour un match d'exhibition, les sélections des Barbarians sont constituées d'une réunion de joueurs de différents clubs ou encore de différentes nationalités, distinctions si chères au sport normal. Détachés de leur responsabilité contractuelle, convaincus par leur mission de divertissement, les Barbarians de tout pays gardent les chaussettes de leur origine spécifique (encore une histoire de schtroumpf...) et revêtent l'uniforme de ceux dont on attend un jeu spectaculaire et non plus un jeu pragmatique. L'expression consacrée en rugby est rugby-champagne. Comme à l'occasion d'un gala ou d'une fête, les Barbarians sont là pour nous en mettre plein les yeux, et bien sûr, cette distance vis-à-vis de la seule victoire associée au nom de barbares pourrait vous faire croire que c'est à ce jeu-là que l'on va jouer. L'élitisme des sélections de Barbarians fait aussi sans doute écho à notre politique de proposition d'équipe. Nous sommes également un collectif d'individus, non pas une masse mais une association d'individualités choisies et évaluées par rapport à leur distance d'avec la moyenne. Seulement ces barbares-là, encore plus manifestement que les Globetrotters en basket', jouent le jeu de la normalité : ils participent car pour eux, il est encore question de gagner des matchs, de marquer plus de points qu'une autre équipe. De plus, leur combat est une sorte de catch. De plaquage en plaquage, de prise au corps en prise de balle, le rugby semble être une histoire de *catch* (« attraper »). Tous les spectacles vivants offrent des moments de création au sens où, malgré toutes les prescriptions et toutes les volontés de tenir une mise en scène, au moment de la représentation, sur scène, sur le terrain ou encore sur le ring, des choses vont advenir. Et le public pourra y voir du vivant, de l'imprévisible lorsqu'un Globetrotters lancera la balle vers le cercle de la corbeille, lorsqu'un catcheur se lancera dans les cordes, lorsqu'un Barbarians tapera une balle à suivre ou lorsqu'un barbare comme nous se lancera dans une tirade. Où cela va-t-il rebondir ? Bien sûr, les règles du rugby normal n'ont rien à voir avec le catch – cette mise en scène

volontairement grotesque de spectacles de lutte divertissants, outrageants et caricaturaux – et pourtant, dans la cour de récré', tous ces jeux s'y retrouvent et ce sans place pour le nôtre.

Le spectacle dans lequel je voudrais que vous jouiez chacun un rôle de protagoniste est issu du latin *spectare* signifiant « regarder » au sens réflexif où il faut voir et revoir, pour pouvoir d'abord garder, sélectionner, et enfin regarder, à savoir réévaluer son premier choix, le mettre à l'épreuve afin de le confirmer. Regarder un spectacle, c'est regarder avec attention. Lorsque vous considérez votre spectacle comme un moment de distraction, de divertissement qui, dans le relâchement de l'attention, offre la possibilité d'un confortable et léger détournement au sens de l'abstraction, de l'occultation, lorsque votre spectacle est cela, vous pouvez revendiquer votre pratique comme de l'entertainment. Récréer, c'est littéralement créer à nouveau, produire une nouvelle fois, mais ce verbe a rapidement pris le sens de faire revivre, réparer. La récréation est alors devenue un moment de rétablissement, de repos par le réconfort du délassement. Par constructivisme linguistique, je dirais que notre spectacle se joue dans la récréation et c'est en cela, par réagencements, recombinaisons singulières et complexes de codes communs que se joue la création. Recréer diffère du convenu récréer qui est l'action du catch, ce spectacle distrayant où se rejoue, sans tentative de recombinaison singulière, les codes majoritaires de la culture où il se montre. Le catch sait attraper au vol toutes les caricatures permissives du jeu de société normal, et c'est à cela qu'il a recourt, sans discours. Le catch ne court pas dans de nouvelles directions, il ne discourt pas, mais a recourt aux mêmes voies, il court sur un chemin déjà bien tracé où les hommes jouant les brutes se tapent dessus sous les cris et les insultes de leurs femelles à fortes poitrines qui, pour le plaisir du public, peuvent à l'occasion se crêper le chignon. Le panier du basket-ball, comme le terrain du rugby normal et même le rectangle appelé *ring* (« cercle ») du catch, sont des spectacles vivants, des mises en scène plus ou moins orchestrées faisant tous office de cirque où il est permis d'en faire, du cirque, à loisir, pour se défouler dans le confort agréable de la récréation. En tant que joueur d'un certain rugby, vous êtes sans doute cousins de quelques celtes, de ces barbares d'un autre temps et d'un autre type pour l'empire romain. Le personnage du roi Loth dans la série TV « Kaamelott » l'exprime d'une manière que l'on pourrait faire nôtre tant cela se joue dans l'exposition spectaculaire de l'énerverment et ce avec humour : « J'ai pas envie de participer ! À rien ! C'est pas mon genre de participer ! Jamais je participerai ! À part à vos obsèques bande de cons ! »¹, nous non plus nous ne voulons pas participer, nous voulons partager. À cette distinction entre participation et partage (à distance mais en lien avec la participation), le discours anti-discours habituel saurait dire à l'un des joueurs que nous sommes : "non mais là, tu joues sur les mots." Par le truchement d'une anti-citation du roi Loth, ou

1 Extrait du 14^{ème} épisode du Livre V (« Væ Soli ! ») de la série TV « Kaamelott » créée par Alexandre Astier.

d'une qu'il faudra comprendre ironiquement, la normalité pourra dire de notre jeu : « Non, là il faudrait un peu qu'il sorte de la systématique ironique, parce que c'est effet de style sur effet de style, on n'en saura pas plus. »¹ Effectivement, nous jouons avec les mots, nous feignons pour amener ailleurs. Chez nous, il est question de récréation, de création par la transformation, l'on va de rebond en faux-rebond par un jeu de passes réflexives, à rebours, vers l'arrière. Aux yeux et à l'esprit de la majorité, notre jeu et ses règles passent pour n'être que de la camelote, qu'un ramassis de mots et d'accessoires rhétoriques que l'anti-sophisme platonicien essentialiste majoritaire aura su dénigrer en tant que superflu (accessoire), en toc. Notre jeu s'affiche comme une image du discours ou encore un décor factice. Le fait que, dans ce discours motivé se voulant motivant, je vous parle de « Kaamelott » – nom qui d'ailleurs fait preuve de barbarisme morphologique et peut-être même d'une sorte d'hypercorrection maladroite, qui en fait trop, qui ajoute des lettres et prend ses distances d'avec le château et le qualificatif dénigrant (cette production TV est sans doute loin de ne pas participer au schéma de jeu normal mais cet exemple d'hétérographie répond bien à notre jeu) – constitue sans doute une illustration du mouvement de pensée nécessaire dans notre entraînement. En vous parlant d'autres sports et d'autres types de barbares dans le sport, de rebond en rebond, notre balle digne d'une camelote, dont la forme improbable déjoue la linéarité par ses rebondissements, m'a fait courir du rugby aux celtes (ceux pratiquant particulièrement ce sport), et de là à un roi fictionnel et à la série TV dont il est issu afin de me permettre de réaffirmer notre volonté de ne pas participer et de produire des effets stylistiques, des effets formels transformant notre discours, et ce incessamment, au risque de ne pas avancer, de ne pas en savoir plus mais d'en savoir autrement. En outre, cette série TV peut être considérée comme une référence de la culture dite populaire et ce depuis son média de diffusion et son succès quantitatif évalué, ce à quoi il faut ajouter – ce qui est primordial – les prétentions intentionnelles à ce populaire qu'ont agitées ses créateurs motivés. Voilà qui me permet de rebondir sur nos propres intentions, notre propre prétention au populaire. Dans notre autre façon d'écrire, avec notre hétérographie agissant par récréation, nous devons avoir l'exigence de tenter de fabriquer nos mouvements en manipulant des références culturelles issues de ce que le populaire considère comme populaire dans le contexte de l'exposition spectaculaire ponctuelle. Notre action, notre dramatisation consiste à créer puis à jouer avec et sur des lieux communs, et c'est grâce à la manipulation combinée de différentes références à l'échelle d'exclusion variable et donc en prétendant au populaire que ces lieux communs sont constructibles.

En poursuivant cette idée que la morale actuelle des sports se joue dans les chaussettes de ceux vivant dans des champignons, je dirais que ce qui est populaire aujourd'hui, ce sont les foot', les sports nommés "de pied" que l'on couvre d'une

1 Extrait du 2^{ème} épisode du Livre VI (« Centurio ») de la série TV « Kaamelott » créée par Alexandre Astier.

strumpf bariolée et qui se jouent sur tous les continents, partout où se sont disséminés les spores de son esthétique. Le football américain – appelé football tout court au nord de ce continent, et ce dans la langue du pays – est un sport se jouant presque exclusivement avec les mains mais qui peut bien s'octroyer le nom de balle au pied, car je crois que ses règles sont un emblème symbolique de ceux qui pensent pieds, avec les pieds ou encore comme des pieds. Sans faire des pieds et des mains, pour déconstruire l'image de ce sport, je vous dirais en fait qu'il est sans doute l'antithèse de notre jeu. Passons sur son histoire mélangeant le rugby et le football européen – ce qui a sans doute contribué à donner son nom à la version américaine du sport collectif le plus populaire à l'échelle planétaire –, je dirais seulement que cette version au sens linguistique du terme, cette traduction littéraire devenue sport national étasunien et conséquemment emblème de la globalisation, a gardé confortablement un peu des règles des deux sports originels et ce pour faciliter la jouabilité, en adéquation avec la morale des chaussettes, avec celles des schtroumpfs donc où tout peut s'appeler foot' et où l'on ne s'embarrasse pas, on épure, on simplifie. Ainsi, sur le terrain, comme pour le football européen, chaque équipe est composée de 11 joueurs ; comme au rugby, on peut jouer avec ses mains car il est plus facile d'attraper la balle et de la conserver ainsi ; comme sur les terrains à 11 joueurs, on peut jouer vers l'avant, c'est moins contraignant ; comme dans le monde de l'ovalie, la balle est oblongue pour assurer sa préhension (d'ailleurs, elle est un peu plus petite qu'au rugby afin de pouvoir être lancée d'une seule main, ce qui est plus pratique, et même dans certaines versions plastiques et donc non cousues de cet objet, un relief imitant une large couture que l'on nomme lacet est conservé afin de pouvoir le tenir avec plus de facilité). L'apport singulier du football américain consiste sans doute en cette règle éminemment symbolique transformant le rugby en jeu de récré', en loup glacé puisqu'avec cette règle, nul besoin de se préoccuper de l'action de l'adversaire, l'on peut bousculer, faire tomber en rentrant dans n'importe quel joueur, qu'il ait la balle ou non. Pour plus de simplicité encore, pour éviter les longues, complexes et peu amusantes phases de jeu s'étalant dans le temps, celles prenant le temps de la construction, au football américain, les actions de chaque équipe sont limitées à quatre phases, le but étant d'avancer de 10 yards durant cette période. Un match de football américain se joue en 60 minutes de jeu dit effectif et, à la manière du basket-ball, il se joue en 4 quarts-temps de 15 minutes, toujours dans ce même esprit de condensation spectaculaire cherchant à éviter l'ennui de son public. Un match durant effectivement une heure en temps de jeu se joue en fait en plusieurs heures, laissant ainsi la part belle aux arrêts de jeu, aux spectacles de mime des arbitres, aux danses rythmées des pom-pom girl, mais aussi bien sûr, comme au base-ball, comme dans tous les sports américains largement médiatisés, laissant beaucoup de temps pour les interventions des annonceurs publicitaires. Comme une série TV de *prime time*, le football américain est découpé en petits morceaux afin d'y insérer

facilement des encarts publicitaires. Vêtues de petites jupes, agitant de gros pompons colorés et pratiquant l'acrogym', les pom-pom girls font incontestablement partie de ce paysage sportif. Le football américain est une cour de récré' où les caricaturales distinctions genrées sont entretenues. Aussi fort que le catch aimant à observer quelques combats inter-féminins considérés comme sexuellement stimulants pour les mâles, le football américain ne se contente pas des petites bonnes femmes en jupons, heureuses semble-t-il d'épeler le nom de leur équipe et de chanter des gimmicks abrutissants, puisque lorsque vous tapez "football américain femmes" sur différents moteurs de recherche internet, vous ne verrez que des images où les joueuses en question portent chaussures, genouillères, gants, casque et armure d'épaules, comme les hommes donc, mais il semble qu'elles aient omis de revêtir leur survêtement, se présentant tout simplement en sous-vêtements : soutien-gorge et culotte. Au football américain, le but est simple, il faut avancer. Avancer avec la balle, le plus loin possible à l'intérieur du terrain adverse, ou avancer afin de recevoir la balle alors qu'on l'attendait déjà au loin, derrière la ligne. Voilà le but : avancer. Pour une lecture plus claire de cet objectif, la zone verte du terrain herbé est striée, marquée de très gros nombres tel un verre mesureur. Ces gros nombres blancs font face aux deux tribunes latérales bordant le terrain, car c'est au public amusé par ce loup glacé violent qu'ils s'adressent. Alors même divertis à l'intérieur de ce divertissement par les différents jeux sponsorisés proposés par les speakers, par de la *fast food* ou que sais-je encore, malgré tout, le spectateur pourra facilement quantifier l'avancée sur le terrain. Puisque, justement, ce jeu de cirque est volontairement violent, ces footballeurs sont harnachés d'armures de tête et d'épaules accentuant leur musculature tout en les protégeant, à la manière des gladiateurs de l'époque d'un autre empire, où l'on disait pouvoir contrôler, entretenir le peuple avec du pain et des jeux. Ce football-là est sans doute la forme sportive la plus poussée dans son adéquation d'avec l'idée normale mais étrange pour nous selon laquelle l'action d'un collectif mis en rapport avec une altérité serait une métaphore de la guerre, ou même l'exercice de la guerre en temps de paix. Ces joueurs sont comme des guerriers allant jusqu'à tracer sur leurs pommettes un ou deux traits de cirage noir, mimant à la fois les traditionnelles peintures de guerre des amérindiens et le camouflage militaire moderne nocturne. Ces gladiateurs actuels font leur cirque. Ce sport a une place prépondérante dans le milieu universitaire américain. La championnat dit universitaire est un marché commercial très important, et ainsi, chaque campus recrute des joueurs comme le ferait une franchise professionnelle. Ne dérogeant pas à la règle en tant qu'académie de formation, celles militaires de la Navy et de l'Army s'opposent annuellement et ce depuis 1930, dans un show spectaculaire et populaire : c'est le « Army-Navy Game ». Disponible en version féminine sexy, en version universitaire enthousiasmante ou en version professionnelle violemment financière et permettant les jeux de paris, le football américain est le sport de ce territoire

intellectuel. Ce sport inventé et adulé aux États-Unis s'appelle – d'après ceux dont la langue dite maternelle serait l'américain – football. Encore une fois, « balle au pied » ; cela est tout bonnement génial. Certes, l'un d'entre eux botte ponctuellement la balle après un *touchdown* mais les gladiateurs n'y jouent pratiquement qu'à la main. Jouer avec les mains est plus aisé, tant pis pour ceux qui chercheraient à comprendre. Au fond du terrain, après la *end zone* se trouve le but à travers lequel la balle doit être bottée le cas échéant. Le but du rugby ayant inspiré celui du football américain a une forme de H. Ce n'est sans doute pas grand-chose mais cela est, je crois, symbolique : le football américain, pragmatique, a évalué la forme et s'est rendu compte qu'un seul poteau pouvait soutenir la barre horizontale supportant les deux verticales formant l'espace dans lequel la balle doit passer. Le but n'est alors plus un H mais un Y, simplifié, efficace. L'engagement d'une action de football américain est un temps de jeu culturellement mythique que l'industrie TV et cinématographique nous a appris à connaître et reconnaître. Courbés comme des sumos dans une chorégraphie de légion romaine fantasmée, les footballeurs attendent que celui qui a la main sur le ballon récite une série de nombres énigmatiques semblant appeler les joueurs d'après leurs numéros : 33, 50, 18, 24, et là, après sa combinaison particulière devant indiquer le schéma de jeu à ses partenaires, il lance la balle en arrière à travers ses jambes écartés. Visant l'efficacité, les phases de ce jeu sont rapides, stratégiques, et misent particulièrement sur le bluff. Bluffer, c'est faire croire quelque chose à quelqu'un, et ce, selon sa volonté. Pour ainsi dire, cela ressemble au mensonge. Pourtant, cela n'a rien à voir. Le langage courant autant que les spectacles d'entertainment ont poussé la langue française à s'approprier le terme bluff, et lorsqu'il est question de poker par exemple – jeu moralement très proche du football américain –, l'on parle de bluff et non de mensonge. Alors que le mensonge créatif se doit de faire preuve d'esprit afin de raconter une histoire, le bluff, c'est l'abandon du spectateur à ses propres spéculations paranoïaques. Face au bluff, dans sa tête, le spectateur se raconte sa propre histoire. Pour bluffer, la stratégie actuelle réside dans la réduction des émissions de signes. Le bluff, c'est la ruse, c'est l'intelligence du camouflage. Cette intelligence équivaut sans doute à la métis de la Grèce antique, à celle qu'Homère prêta à Ulysse, celui que les partisans de la victoire à tout prix ont érigé en héros, puisque quitte à gagner, autant faire croire à l'autre que l'on veut faire la paix : tout est bon dans le bluff, même un cadeau empoisonné. Sur la planète globalisée toute entière, le poker a rencontré un grand succès populaire, et ce justement, je crois, car il est en adéquation totale avec la morale actuelle. L'*anima sana* a rejeté le *mens* et préfère la métis, la ruse du prédateur animal sachant se faire passer pour une proie. Le bluff n'est pas un mensonge car il n'est pas finalisé autrement que pour accumuler le plus grand nombre de points. L'on ne ment pas pour créer, transformer, l'on ment pour mentir. On parle de "poker face" : cela décrit un visage inexpressif, n'offrant aucune prise à l'observation essentialiste

comportementaliste qu'aime particulièrement ce jeu et sa société. Dans les productions de l'industrie audio-visuelle, le poker a régulièrement une belle place, et celles-ci nous ont fait comprendre que cela n'avait rien à voir avec un jeu de cartes car ce ne sont pas des cartes qui gagnent sur les autres, c'est face à d'autres corps et d'autres mentaux que l'on gagne. Ce jeu se joue à un grattement de joue, à un pincement d'oreille, un clignement de l'œil, un froncement de sourcil, maîtrisé ou non, dans la stratégie des penalties du football européen, dans la logique des sait-il qu'il sait que je sais qu'il sait, etc. Lors des tournois de poker, il n'est pas rare de croiser des casquettes à large visière courbée et des paires de lunettes noires car toutes les tricheries sont bonnes à prendre pour ce jeu paranoïaque. Dans sa version la plus courue actuellement (dite Texas hold'em, littéralement « Texas, retiens-les »), chaque joueur ne dispose que de deux cartes dites privées ou fermées. Ces deux malheureuses petites cartes subissent alors des torsions incroyables, car personne dans ce monde n'ose faire confiance aux autres, personne ne soulève plus que le tout petit coin de ces cartes. Bien sûr, le décor de ce jeu antithétique pour nous se clôt lorsque l'on rappelle l'évidence, c'est un jeu d'argent et d'enchères où l'on surveille les compteurs de cartes, où l'on change le plus souvent possible le jeu afin de préserver l'adrénaline que procure le hasard des parties "no limit" par exemple, où l'on mise et on relance sans restriction jusqu'à payer pour voir. À la fin, on paye pour voir, pour voir ce qui s'est passé de manière hasardeuse puisqu'au moins au début, deux des joueurs appelés *blind* (petite et grosse) sont forcés – comme leur nom l'indique – de miser à l'« aveugle », c'est-à-dire peu importe les cartes qu'ils ont reçues.

L'autre jeu symbolique des temps actuels est celui que l'on appelle *soccer* au nord de l'Amérique et que le reste de la planète appelle football – planète que l'on dit d'ailleurs ronde comme une balle de foot', tant ce sport est pratiqué. Au début des années 2000, les fédérations regroupées dans celle internationale nommée FIFA dénombraient plus de 260 millions de joueurs. Fort heureusement pour la popularité du football, des millions de joueurs y jouent sans avoir de licence officielle. Ce football est quantitativement le sport n°1 dans la majorité des pays du monde. Au foot', il n'existe que très peu de règles difficilement appréhendables, si ce n'est peut-être celle du hors-jeu – mais cette complexité est surtout un mythe entretenu par la misogynie aimant à rappeler que, pour les femmes, cette règle est incompréhensible. Le terrain est rectangulaire et à chacun des centres des deux largeurs, se trouve un cadre muni d'un filet dessinant un but de 7,30 mètres de large et 2,40 mètres de haut. Les deux poteaux verticaux de ce but sont posés sur une ligne fermant le terrain, et la balle ronde doit tout simplement passer cette ligne pour qu'un but soit marqué. La balle doit rester dans le terrain rectangulaire et aucun des 10 joueurs de champ de chaque équipe ne peut toucher la balle avec la main – au foot', la main va du bout des doigts jusqu'à l'épaule. Les gardiens de but, eux, ont le droit, dans leur surface, d'attraper la balle à la main et de la conserver

ainsi quelques secondes. C'est tout ou presque. Un rectangle de 16,50 mètres par 40,30 mètres appelé 16 mètres dessine une surface devant chaque but et c'est à l'intérieur de celle-ci que les talents manuels du gardien se déploient. Ce rectangle est également appelé surface de réparation et un point à 16 mètres du but, au bord de cette surface, est appelé un penalty. Ce sport n°1 mondial, au su des confrontations locales et nationales, des violences physiques qu'il engendre entre les groupes de supporters, des drapeaux de partout qu'il fait pulluler, constitue là encore une belle illustration de la guerre en temps de paix que serait ce sport normal. Les joueurs cherchent à rentrer dans la surface de réparation afin de s'approcher du but et d'en marquer un. Nous aimons la transformation et cette surface aurait pu s'appeler ainsi, mais elle s'appelle de réparation. Marquer un but au foot', c'est réparer son honneur comme dans un épique duel passéiste. Marquer un but, c'est infliger une pénalité à l'autre. Coca-Cola, Nike, McDonald's, autant de sponsors officiels des grandes équipes et des grands événements de ce sport. Le football est le sport n°1 de l'encart publicitaire et des salaires dits mirobolants. Avant chaque match, à la mi-temps et après celui-ci, de petits assistants transportent des panneaux floqués de petits autocollants de marques commerciales qu'ils disposent derrière les joueurs interviewés par les journalistes. Alors que chaque équipe a ses propres sponsors, les joueurs professionnels en ont aussi personnellement. Un jour, le 12 juillet 1998, l'équipe de France masculine de football est devenue championne du monde (en tant que sport de cette société performative, c'est bien sûr sa version masculine qui connaît un succès médiatique inégalé constituant les meilleures audiences télévisuelles de tous les temps, sauf aux USA où c'est l'autre foot' qui réalise cela lors du Super Bowl). À la suite de cet événement ayant bouleversé la France majoritaire et normale, ce fut pour les héros une pluie de légions d'honneur, la projection d'un avenir pour le meneur de jeu Zinedine Zidane en tant que constant protagoniste dans le classement des personnalités préférées des français, et même un rêve qui aurait pu être projeté en lettres lumineuses sur l'arc de triomphe parisien : "Zizou président". À notre époque médiatique, l'on fait parler les sportifs. Ce sont les vrais héros platoniciens de la République Idéale où la représentation se joue au 1⁰/₂, au plus loin de la vérité. Ils mouillent le maillot pour de vrai, ils jouent pour de vrai et après avoir perdu, c'est-à-dire ne pas être arrivé premier à une course de 100 mètres, lorsque l'on demande au sportif ce qu'il s'est passé, il répond avec une franchise déconcertante qu'il n'a pas couru assez vite et qu'il aurait dû courir plus vite. Que pourrait-il dire d'autre ? Les conférences de presse des entraîneurs de foot' sont des inventaires confirmant les mécanismes de pensée portés par ces sports symboliques : [sans citation exacte mais sans trahison particulière et en remerciant spécialement Roland Courbis] "au foot', pour gagner, il faut marquer, et pour marquer, il faut avoir la balle". Ces déclarations peuvent paraître stupides tant elles sont stupéfiantes d'idiotie et pourtant, c'est cela que notre société actuelle attend

du sport et des sportifs. On désire une vie simple, concrète, bref (dans le discours, car on espère rarement que sa vie soit brève), ils ne s'expriment pas mal, au contraire, en flirtant avec les lapalissades, ces virtuoses de la tautologie s'expriment bien selon l'idéologie dominante, en adéquation exacte avec elle ; tautologique et même totologique, avec l'exactitude mathématique de l'équation nulle : $0 + 0 = 0$ la tête à Toto ou zéro. En foot', contrairement à nos moments de préparation, à nos entraînements projectifs, les entraîneurs décident de schémas de jeu. Respectant la logique schématique, celle de la réduction, ces schémas trouvent leur nom dans des codes chiffrés désignant le nombre de joueurs répartis généralement en trois rangées. Le total des chiffres additionnés équivaut toujours à 10 puisque, schématique, il n'est pas nécessaire de dessiner le gardien de but pris invariablement dans sa cage : (de la défense vers l'attaque) le 4-4-2, le 4-3-3, le 5-3-2, le 3-4-3, et avec un buteur à l'avant, à la pointe de la formation, le 4-2-3-1, etc. En cohérence totale avec la tradition morale de l'idéologie dominante, les schémas de jeu de ce sport actuel n°1 fonctionnent dans un vice versa métaphorique où l'un sert d'image à l'autre, et inversement, comme un parfait dessin des mécanismes de pensée permettant l'élaboration d'un bon discours politique, d'une bonne historiographie, d'une bonne méthodologie scientifique par exemple. Dans le football, en histoire comme ailleurs, il est normal de considérer que le mouvement, que la pensée est arborescente. Dans un schéma de jeu bien peu usité mais possible, caricaturant à peine ceux du foot', un 4-3-2-1 pyramidal formerait l'escadron arborescent permettant à l'équipe symbolique d'aller droit au but. Pour comprendre la filiation, dans une société *réaliste*, essentialiste, l'on n'a pas fait mieux que de schématiser le développement d'un arbre depuis son tronc unique jusqu'aux bourgeons supérieurs, selon des ramifications binaires où, systématiquement, une branche en donne deux. Une suite telle celle de Fibonacci où 0 donne 1, puis 1 qui donne 2, puis 3, 5, 8, 13, etc. est également arborescente puisque la logique est systématique et est en cela prévisible. La logique arborescente est essentielle, naturelle, déterminée. Dans cette logique, seule la complication des événements peut parfois conduire à ne comprendre l'enchaînement qu'après coup, mais selon cette logique arborescente, la science comme la stratégie de jeu ont la puissance de la prédiction. Dans cette représentation du monde, les mécanismes de pensée, les mouvements, l'histoire des événements et donc du jeu échappent à la création. Il n'est pas question de recombinaisons mais de combinaisons naturellement observées à appliquer. C'est cette logique qui domine les représentations du monde depuis plus de 2000 ans et dont le foot' est une juste métaphore. L'autre foot', celui américain, est encore plus radical puisque l'une de ses phases de jeu privilégiées fonctionne tout simplement de manière linéaire. Dans cette action épurée, le quarterback – la pièce maîtresse, le penseur du mouvement de l'équipe – reçoit la balle depuis le centre du terrain. Il est alors en retrait et voit tout l'espace de jeu. Les autres grosses brutes se bloquent

les unes les autres tandis qu'un des joueurs court bêtement tout droit, le plus loin possible, idéalement jusqu'à la *end zone*. Là, d'une main, dans un mouvement rectiligne, dans une facilité de préhension grâce au lacet de sa balle, suivant l'idiote direction indiquée par les pom-pom girls et les supporters munis d'énormes mains en mousse à l'index pointant le but, linéairement, il lance la balle et le *touchdown* est marqué.

Alors que les équipes de foot' de cette planète globale affublent leurs chaussettes de têtes d'animaux porteurs de force, de cette écrasante puissance de l'inertie linéaire à coup de requins, d'ours bruns, de lions de quelque part ou encore de tigres, voire de vélociraptors, deux joueurs, Gilles Deleuze et Félix Guattari, ont essayé de monter une équipe... que dis-je, de la construire et certainement pas de la monter, cela serait trop transcendant, trop arborescent... et si mes souvenirs ne sont pas trop mensongers, elle s'appelait "les Chiendents de Vincennes". En termes sportifs, disons qu'avec leur équipe, ils voulaient jouer à un jeu avec d'autres règles pour prendre littéralement le contre-pied du jeu dominant. Ces stratèges théoriciens proposaient une écriture différente des mouvements de pensée, voulant voir se développer les choses de manière immanente, en contradiction donc avec la transcendante arborescence et la simpliste linéarité que l'on peut courber en cercle sans que cela n'y change rien. Voulant se moquer des images caricaturalement désirables des majestueux rois des animaux, de cette lutte d'aigles royaux cherchant à se percher sur la plus haute des branches, les Vincennois choisirent le développement horizontal et souterrain des discrets mais extrêmement complexes rhizomes. Exposé dans leur "traité des cinq roues" à eux, « Mille plateaux », un tel système révolutionnait littéralement la science du jeu : « Un tel système pourrait être nommé rhizome. Un rhizome comme tige souterraine se distingue absolument des racines et radicules. Les bulbes, les tubercules sont des rhizomes. Des plantes à racine ou radicule peuvent être rhizomorphes à de tous autres égards : c'est une question de savoir si la botanique, dans sa spécificité, n'est pas toute entière rhizomorphique. Des animaux même le sont, sous leur forme de meute, les rats sont des rhizomes. Des terriens le sont, sous toutes leurs fonctions d'habitat, de provision, de déplacement, d'esquive et de rupture. Le rhizome en lui-même a des formes très diverses, depuis son extension superficielle ramifiée en tous sens jusqu'à ses concrétions en bulbes et tubercules. Quand les rats se glissent les uns sous les autres. Il y a le meilleur et le pire dans le rhizome : la pomme de terre et le chiendent, la mauvaise herbe. »¹ Contrairement à l'arborescence systématique, « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. »² Le projet de jeu de ces penseurs de la mécanique du mouvement consiste à inclure du désordre dans l'ordre établi en rabattant le tout à un plan d'immanence en mouvement. Leur projet cherche à contredire les révérences au convenu et à l'habituel préférant le beau et grand quaterback au malingre petit

1 Deleuze et Guattari, « Mille plateaux », p. 13.

2 "Au même endroit", p. 13.

intello' ; ils préfèrent les rats et la mauvaise herbe aux jolies plantes cueillies par des lions. Leur rhizome est l'introduction de l'« hétérogénéité ». Toujours dans un esprit révolutionnaire contredisant l'orthodoxie linéaire, ils recherchent la « multiplicité », ils veulent inclure dans leur mécanisme des « ruptures » et cela afin de dessiner non plus un schéma de jeu mais une « carte » de mouvement. Peut-être trop imprégnés des réflexes sportifs habituels, Deleuze et Guattari semblent avoir écrit certains passages de leur manifeste pour des pom-pom girls : « Écrire à n, n-1, écrire par slogans : Faites rhizome et pas racine, ne plantez jamais ! Ne semez pas, piquez ! Ne soyez pas un ni multiple, soyez des multiplicités ! Faites la ligne et jamais le point ! La vitesse transforme le point en ligne ! Soyez rapide, même sur place ! [...] Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe "être", mais le rhizome a pour tissu de conjonction "et... et... et...". Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être. »¹ Voilà le projet de ces deux joueurs, déraciner les jeux historiques des arbres immuables. Avec le rhizome, ils aspiraient à la fin de l'histoire remplacée par le « nomadisme » : « le logos, le philosophe-roi, la transcendance de l'Idée, l'intériorité du concept, la république des esprits, le tribunal de la raison, les fonctionnaires de la pensée, l'homme législateur et sujet »², voilà les ennemis de la révolution rhizomique. Finalement, alors que j'ai longtemps été enthousiasmé par leur proposition de jeu, je crois qu'ils jouent sur le même terrain de gazon que les footers où, tels des mauvaises herbes, tels des adventices, ils viennent jouer les révolutionnaires en poussant ici ou là, animés principalement par l'idée de littéralement contredire le système dominant. Deleuze et Guattari revendiquent sans cesse leur aspiration à l'horizontalité de l'immanence, ils parlent de machine et de mécanismes de pensée, et par là, à n'en pas douter, ne voudraient pas faire preuve d'essentialisme naturalisant. Pourtant, dans une simple opposition (sans doute pour que cela soit plus manifeste), afin de déraciner et d'abattre l'arbre dominant, ils utilisent eux-aussi une métaphore botanique, biologique, et quelque part naturalisante : le rhizome. L'arbre s'enracine, se fixe, s'érige, alors, en contradiction, ils refusent un jeu produisant quelque chose de constitué, ils aspirent à être "entre", toujours en mouvement, quitte à ce que cette contradiction ne puisse finalement pas être constructiviste car dans l'impossibilité d'être constructive. Je veux que l'on mette en scène un jeu où se joue la multiplicité, les sauts, les ruptures et les déterritorialisations immanentes du jeu rhizomique, mais je veux le déterritorier jusqu'à ce qu'il puisse être constructif. C'est pour cela que je veux littéralement mobiliser leur métaphore, "porter ailleurs", ou autrement dit déterritorialisé le jeu de Deleuze et Guattari sur un terrain de jeu humain et intentionnel, un jeu collectif, notre rugby. C'est ce rugby particulier qui me semble

1 "Au même endroit", p. 36.

2 "Au même endroit", p. 36.

régler les mouvements de pensée et qui, métaphoriquement, peut dire les mécanismes historiques, les débats politiques, les dialogues scientifiques. Ce rugby est un rugby puissant, un rugby du potentiel, un rugby pouvant représenter les mouvements de pensée que je veux partager. Les règles de ce mouvement collectif peuvent se jouer, je crois, simultanément à deux échelles : celle d'un collectif d'individus et celle de l'esprit même de chacun de ses membres.

On ne se met pas à jouer au rugby comme une plante se met à pousser. Jouer au rugby, comme le fait de penser, est une décision et il ne faudrait pas confondre cela avec les divagations mentales que notre conscience toujours éveillée ne peut que stimuler. Penser est une action, une action de jeu dont la réalisation tient aux règles d'orchestration de notre intelligence, c'est-à-dire des types, des nombres, des rythmes, des épaisseurs, des cheminements de ligatures intentionnelles qui nous permettent de tisser le texte de notre discours : la pensée, c'est du tricotage. À force de tricoter, l'on peut se confectionner son maillot, le sertir d'images, et alors se mettre en lien, en intelligence, avec d'autres esprits afin de jouer en collectif ; c'est cela notre rugby. C'est maintenant que la leçon de vie commence effectivement dans ce discours de vestiaire que d'aucuns pourraient dire de comptoir. Jouer au rugby, dans son corps ou avec d'autres corps, c'est se lancer dans une action non naturelle, aux règles choisies et à l'utilité autonome. Cette action d'autonomie engage sans doute une forme d'autotélie qu'il ne faudra pas ici comprendre comme fin en soi mais comme une action se donnant ses propres fins, les choisissant. En reprenant quelques caricatures culturelles et même un certain lexique du rugby normal, j'oserais user du poncif selon lequel le rugby est un sport de combat. Dans ce jeu, il est nécessaire de produire beaucoup d'efforts physiques, individuels comme collectifs. Dans cette métaphore, cette déterritorialisation des mécanismes de pensée sur le terrain d'un jeu collectif mettant en mouvement une équipe ayant pour fin d'arriver collectivement à marquer un essai, à le fixer là comme une proposition, il est question d'un je-nous, de ce genre d'articulations que les discours usent à force de brusques changements d'appuis. Le jeu collectif est un jeu de plusieurs je, l'articulation de plusieurs individus, tout autant qu'un je collectif, une façon de penser les mécanismes de pensée en tant qu'action d'une multitude propre à un seul individu. Ainsi, en collectif comme en collectif, tout seul ou avec d'autres, le rugby contraint littéralement à la réflexion. Au rugby, il est interdit de faire un en-avant. Ainsi, pour atteindre le lieu et le moment où l'essai pourra être posé, proposé, pour avancer donc, il faut sans cesse se forcer à laborieusement revenir en arrière, revenir sur ce qui vient d'être dit, revenir dans une action réflexive. L'horizontalité chère aux penseurs du rhizome structure également les mouvements collectifs des joueurs de rugby. La construction du jeu dessine un balayage discursif latéral de tout l'espace du terrain, bien que ponctuellement une percée ou une échappée, c'est-à-dire la course d'un joueur vers l'avant, puisse se produire. Pour entreprendre ce difficile arpentage de tout le champ, même si la

règle est de toujours privilégier le mouvement – l'on parle de faire vivre le ballon –, même si l'on essaye de ne jamais arrêter le dialogue et de se passer la parole d'action individuelle en action individuelle, il est nécessaire pour la production collective d'opérer régulièrement avec une certaine prévision stratégique des points de fixation. Le langage rugbyistique normal parle effectivement de créer des points de fixation. Afin de regrouper certains joueurs pour réaliser certaines tâches dans un espace précis et ainsi libérer d'autres espaces permettant d'autres actions aux autres joueurs (se lancer à vive allure par exemple), l'équipe de rugby se déplace de point de fixation en point de fixation. Cela se joue en contradiction avec l'inconstitutionnalité revendiquée de l'entre-milieu rhizomique. Oui, le mouvement conditionne la création de pensée et donc la possibilité de marquer un essai, mais l'on ne peut pas se contenter de la ligne, il nous faut des points, des points d'accord, des regroupements comme pour finir un mouvement sur la partition d'une musique orchestrée. Comme des accords musicaux, ces points de fixation sont un moment où chacun joue sa note, simultanément, afin de produire une parole collective. Cela est nécessaire pour l'élaboration, l'étayage de la construction collective et l'accord produit sonnera harmonieusement depuis le collectif. Si à l'esprit des participants, cela ne sonne pas juste, cela ne sonne pas intentionnellement faux le cas échéant, alors à l'occasion d'un de ces points de fixation, le débat s'arrêtera sans doute. Comme je vous le disais plus tôt, dans le langage sportif normal, l'on parle de débat, tenu ou pas par l'arbitre, et chaque joueur, comme l'équipe, propose des arguments. En imaginant toujours ce jeu irréaliste d'une équipe en débat, dans un combat mais pas face à une autre équipe, les points de fixation, les rucks ou autrement dit les regroupements, peuvent également prendre la forme de moments contraints par l'un des libres arbitres du jeu, faisant appel aux règles préalables afin de former une mêlée fermée. Motivée par les mêmes raisons que les rucks, la mêlée fermée advient lorsqu'un joueur se réfère aux habitudes convenues par l'équipe afin de pointer un élément litigieux. Spontanément – au sens de collectivement produit par le jeu et non par l'arrêt de jeu –, une mêlée spontanée peut également se former comme une troisième forme de point de fixation. Contrairement aux rucks, il n'est pas question d'amoncellement rhizomique de rats cherchant à déterrer la balle, la mêlée spontanée se joue debout et doit toujours rester en mouvement. D'ailleurs, si dans sa progression elle est stoppée une fois, la balle doit ressortir du groupe parcellaire et être donnée aux joueurs libres et à défaut, si la balle est confisquée, si on la cache ou si l'on chute volontairement par anti-jeu, cela sera mentionnée comme une faute, un écroulement dans le mouvement du mécanisme de pensée. Les mêlées spontanées sont appelées mauls dans le langage anglophone du rugby signifiant malmené, cela dit encore une fois les raisons de ces moments de regroupements, comme des points épistémologiques de dispute à propos de ce qui vient d'être discuté, à propos des mouvements qui ont amené l'équipe en ce point. Dans le

combat rugbystique, dans les mêlées, dans les mauls, dans les rucks, afin d'avancer en constituant des accords permettant l'ouverture d'autres mouvements musicaux, l'on se dispute, l'on discute, l'on secoue avec fracas, l'on discourt en tout sens afin d'en trouver un fonctionnant, car depuis les mêlées, il est bien question de démêler, d'extirper le propos du combat afin d'atteindre l'essai.

Dans l'action collective, toujours afin de progresser ensemble, l'on attaque plusieurs fois la même ligne. Les débats semblent arrêtés, l'équipe n'arrive plus à avancer, comme face à un mur, et afin de dépasser celui-ci, c'est le mouvement successif et répété de différents protagonistes qui peut ouvrir un nouveau chemin. Le débat se bloque, l'on sort la balle et, d'une passe en arrière, l'on donne la parole, l'on met en action un nouvel individu et, une fois bloqué, le mouvement se répète en passant la balle à un autre. Ce rugby de pensée va de paraphrase en paraphrase : il faut paraphraser. Comme le mouvement même du rugby, réflexif, vers l'arrière, comme la figure de style de l'anaphore, il est nécessaire d'avoir l'air de répéter la même chose, seulement à la manière d'une paraphrase, cela se joue sensiblement sur un à-côté. Le préfixe para- en ce sens n'est pas l'apocope de parachute et des parachutistes militaires, mais aurait plutôt à voir avec le para- de la parapharmacie indiquant à côté de, mais pas tout à fait la même chose. Tous les chemins ne mènent pas à Rome, voilà le mot d'ordre du discours rugbystique. Celui-ci ne fonctionne qu'en dialogue de monologues où, tour à tour, des individus prennent l'action en main, prennent la parole pour dire leur paraphrase et cela vaut également dans les regroupements, car en rugby des joueurs liés physiquement sont considérés comme un seul joueur. Bien sûr, dans les débats, il n'est pas rare que plusieurs individus habitués à évoluer ensemble veuillent dire à un moment donné la même chose. Ils seront compris dans le débat comme les porteurs d'un seul monologue en dialogue contradictoire, en dialogue partagé avec les autres prises de paroles individuelles. Anaphoriquement, en reprenant tour à tour la proposition initiale ou terminale du monologue précédent, c'est ainsi que les dialogues arrivent à des points de fixation permettant un accord. La paraphrase est donc une question de positionnement. Le préfixe para- indique selon les distinctions l'idée d'anormalité, d'être à côté de la norme, signifiant qu'avec un sens proche, à chaque fois, chaque individu semblant revenir sur les pas du précédent acteur le fait avec ses propres manières. Le rugby est un jeu collectif d'égoïstes ayant choisi de partager les mêmes règles et donc la même fin : l'essai jusqu'à la transformation. Par paronomase, tous ces para- peuvent engager justement un joueur sur le chemin de ce para-*ónoma*, sur cette action de transformation d'un mot par l'emploi d'un autre au son très semblable mais au sens différent. La balle, l'objet que les joueurs de rugby se passent, à la manière un peu ridicule d'un bâton de parole dans un groupe de névrosés, a une forme que nous dirons parfaite pour mal rebondir. Avant de jouer à ce rugby, attirés par le rhizome, nous avons rêvé de prise de parole intempestive, de jeu sans ballon, et cela a abouti au football

américain. Tout le monde s'est mis à crier, à se taper dessus dans tous les sens, et c'est ainsi que l'on a préféré la gentille organisation dialogique qui, bien que vivante au sens de non-systématique, non-annihilante pour le mouvement des réponses, préfère l'exposition de pensées magistrales comprises comme abouties et totalement exposées dans le temps et au moment qui leur seront nécessaires à cet effet plutôt que la concurrente course à la prise de parole intempestive. Revenons-en à la forme de notre balle. Si je dis qu'elle est parfaite pour mal rebondir, c'est bien sûr un mal vu depuis la pure efficacité linéaire de la rotondité footballistique habituelle et normale. Notre ballon ovoïde, presque pointu à ses deux extrémités, est lancé par les joueurs dans un tournoiement risqué, échappant parfois à la manipulation de l'individu à laquelle la passe était adressée et nécessitant une récupération tout aussi manipulatrice par l'un des autres joueurs, à la faveur d'un de ces fameux faux-rebonds. S'il n'est pas question de faux-rebond, la linéarité évidente passant de proche en proche – que les défenseurs du rhizome voulaient détester, contredire par la rupture – est parfois volontairement imprimée aux passes réflexives par l'usage d'une passe sautée, une longue et d'autant plus risquée passe, sautant un ou plusieurs joueurs proches du porteur de balle, chacun d'entre eux pouvant s'attendre à ce que l'on leur offre la balle. Les passes sautées offrent des ruptures que les rhizomes naturels ne permettaient pas. C'est en cela que la métaphore du rugby transforme les contraintes biologiques en créativité volontaire pouvant effectivement sauter de rupture en rupture. Au rugby, on raffûte, on esquive, on fait des crochets, des parenthèses, on se lance dans des corps à corps, des plaquages, et les crochets détournés rappellent également ceux du combat, et, en passant par la boxe romaine (le pugilat), de faux-rebond en rebond à maîtriser magistralement avec sa main de maître manipulatrice, l'on pourrait reprendre la main sur ce chemin en sautant jusqu'à la version grecque du combat, la polémique, pour déclarer que le combat rugbystique est éristique.

Il y a longtemps déjà, nous avons rencontré Éris et la pomme de la discorde. La déesse du dissensus aurait fait rouler une pomme à peu près ronde, mais pas vraiment, à travers un parterre de déesses, et celles-ci eurent à désigner la plus belle d'entre elles – ou la plus vaniteuse, je ne sais plus. Comme la pomme seulement à peu près ronde, l'ogive rugbystique est éristique, car parfois elle tombe là, au milieu de plusieurs protagonistes, et c'est à celui qui saura le mieux manipuler les mouvements du combat que reviendra la possibilité de relancer le mouvement collectif. Sur le terrain de rugby (chez nous), aucun maillot n'est floqué du nom d'Irène. Pourtant, dans le jeu de société habituel (chez les autres), l'irénisme, la volonté de faire cohabiter les désaccords dans la paix et ce depuis l'action béatifiante de l'antithèse déifiée d'Éris ; Irène, le prénom de la déesse de la paix, est devenu effectivement un prénom d'état civil normal. Par contre, je ne connais aucune Éris... la discorde n'est pas au goût du public normal. Au rugby, l'on se bat comme dans un débat, où le préfixe dé- ne marque pas l'anti-action, et donc

ici la sortie du combat, au contraire, ce dé- insiste, accentue la battue. La pensée rugbyistique débat, se bat avec beaucoup d'énergie. Chacun se bat, c'est une histoire de "je", et justement au rugby, il ne faut jamais être hors-jeu. Si chacun se bat avec véhémence, les débats ont bien pour finalité la construction du lieu idéal de la topie utopique à élaborer pour marquer l'essai, ou autrement dit, décider d'une place pour la balle, pour le sujet-objet du débat. L'on ne se bat donc finalement pas les uns contre les autres. Les "je" se confrontent mais seuls les arguments sont déconstruits, non les individus et encore moins les individualités. Ainsi, c'est toujours la balle qui doit être la plus en pointe, la plus en avant, c'est elle qui détermine une ligne virtuelle au-delà de laquelle un joueur est hors-jeu. Il n'est pas question de faire avancer l'un ou l'autre des joueurs, mais bien seulement l'objet du débat. Pour ne pas être hors-jeu, il ne faut pas être hors-je et ce sans jamais oublier que c'est l'élaboration collective d'une forme idéale qui nous occupe ; chacun parle pour lui-même mais au sein d'un dialogue collectif. Comme dans un spectacle mis en scène, au rugby, les différents joueurs ont une position de départ, et depuis cette position de départ, on joue un rôle dans les débats, un rôle particulier, singulier. Ce rôle est particulier au sens où il est une particule nécessaire de la totalité de l'équipe, il faut tous les membres de l'équipe pour que le débat soit mené, et ce rôle joué est singulier puisque c'est depuis des manières, des façons individuellement spécifiques de jouer que ces rôles sont tenus. Dans les débats, à chaque débat particulier, à chaque nouvel entraînement, un ou plusieurs individus jouent le rôle de demi d'ouverture et sont capables de taper des chandelles au pied, de taper à suivre afin de potentiellement relancer le débat. D'autres jouent le rôle de piliers, poussant l'équipe entière comme des moteurs car ils ont la volonté de faire tenir l'édifice collectif. D'autres encore, les ailiers, aimeront ponctuellement discourir avec fulgurance. Par contre, dans ce jeu collectif d'égoïstes, dans l'articulation du je-nous, chaque joueur peut potentiellement attraper le ballon et se voir endosser la dérangeante responsabilité de tout le jeu collectif, de tout le mouvement, quitte donc, dans un dérangement, à devoir mener son argumentation dans un rôle inhabituel pour soi-même. Les discours arpentant le terrain de rugby cherchent à donner une mesure singulière à l'expression collective et ce jusqu'à l'essai. C'est l'essai que les joueurs de rugby exposent au public, et bien sûr, puisqu'il n'est question que de manières de jouer depuis le début de cette histoire, puisque tous les chemins ne mènent pas à Rome, le mouvement ayant amené l'essai est indissociable de la position finale de la balle. Ce n'est rien qu'un jeu sur les mots, rien qu'un jeu sur la forme, mais évidemment l'essai n'a rien à voir avec le but, concret, logé dans les cages, ou le panier mis à la corbeille comme l'on supprime des dossiers sur un bureau informatique. J'ai dit place finale de la balle au sens où un essai est finalisé. Et au rugby, justement, il est une étape suivant l'essai, une autre étape esthétique nommée la transformation, ou encore, selon le langage du commentaire sportif, la tentative de transformation. Aspirer à la transformation,

c'est là toute la fin de cette façon de penser le rugby, de penser les mécanismes de pensée, individuels et collectifs. Oh, les beaux discours ! Eh oui, il n'est question que de cela, de transformation, de modification créatrice des formes habituelles afin et à la seule fin d'élaborer, de fabriquer, de construire ensemble une forme collective accordée à l'objet débattu. Cette nouvelle forme commune, je ne peux évidemment pas vous la donner à comprendre puisque le rugby n'est qu'un mécanisme, qu'une machine de règles de mise en scène. Ce sont les lieux et les moments de débat, autrement dit les contextes, qui tissent les textes, les tissus, les maillots que pourront décider de porter les joueurs accordés une fois l'entraînement mis en mouvement jusqu'à l'essai et la transformation. La transformation est contextuelle, le rugby n'est qu'adverbial. Il n'est qu'une manière de pratiquer, un outil, un instrument de tissage. Il est tout et pas grand-chose à la fois. Il offre un champ des possibles particulier et en cela contraint à ne pas pouvoir arpenter les possibles essentialistes par exemple, mais en tant que terrain de jeu constructiviste, "dieu seul sait" où ces diables de joueurs iront fourbir leurs arguments.

La culture sportive différant de la nôtre est truffée de quelques mythes rongant ses habits, ses chaussettes habituelles. L'équipe nationale masculine d'Angleterre a été couronnée une seule fois championne du monde de football, en 1966, et ce avec un but n'étant peut-être pas valide. En 1986, c'est la fameuse « main de dieu » de Maradona qui permit d'inscrire l'un des deux buts victorieux de l'Argentine, en finale du même événement sportif consacrant. Le football aime à ne pas utiliser la vidéo, aime à ne pas voir certaines choses, certaines tricheries pour jouer à se faire peur, pour l'excitation. Le rugby, tout aussi normal, a lui choisi de pouvoir faire appel à l'arbitrage vidéo, et ce au risque d'ennuyer son public. Bien sûr, ce rugby, anciennement sport olympique, est un jeu qui participe totalement aux règles édictées par Coubertin. En 2015, à l'occasion du tournoi mondial masculin de rugby, le commentateur sportif de TF1 commenta justement l'arbitrage vidéo. On n'arrête pas le progrès, alors comme chaque année, les vidéos des différents arbitrages semblaient être de meilleure qualité, plus précises, permettant plus de ralentis et ce avec plus de netteté, que les années précédentes. Un commentateur "à trois prénoms", Christian Jean-Pierre, s'étonna alors : "avec ces nouvelles caméras, les ralentis sont tellement précis que l'on voit l'action différemment qu'en vitesse réelle." Voilà ce qu'introduit le mécanisme rugbystique dans le débat, à savoir la possibilité de l'arbitrage vidéo, pour décider si, à la fin, il y a essai ou pas. Chacun avec son libre arbitre peut faire appel à la vidéo, littéralement à la "je vois". Lors d'un arbitrage vidéo en rugby, l'on comprend "l'évidence", à savoir que depuis les différents points de vue, depuis les différents cadrages, positions, vitesses, éclairages, l'on ne voit pas l'action de la même manière, et donc, pour chaque je vois, pour chacun, il est question de déterminer s'il y a essai ou pas. Depuis un point de vue scientifique *réaliste* dominant actuellement, l'action rugbystique

pourrait être vue depuis deux extrêmes. Depuis un point de vue extrêmement lointain, aussi lointain que la vision neutre de l'*epistamai* scientifique, depuis le point de vue de Sirius qui, observant nos joueurs de rugby telles de petites fourmis, ne pourrait effectivement comprendre les tentatives d'essais. Depuis l'autre extrême de la science normale, le point de vue atomique, infiniment petit, l'on pourrait par exemple observer que, sans cesse, il y a des en-avant en rugby, puisqu'à regarder selon les règles de la vision représentative atomique normale, entre les atomes constituant la balle et les atomes constituant la main du joueur la portant, il y a de l'espace, autrement dit, la main ne touche pas vraiment le ballon. Décider à quelle vitesse et avec quel cadrage l'on veut voir et revoir l'action, c'est la décision de la vidéo, c'est la décision du point de vue, du "je vois", et c'est cet arbitre-là qui juge pour chacun l'essai collectif dans notre rugby. Voilà pourquoi, d'après moi, le rugby a de bons arguments pour transformer la déconstruction de la transcendance arborescente ligneuse par l'immanent rhizome en une action humaine intentionnelle collective capable de construire, de constituer des topies utopiques.

Argument dérive du latin *arguere* et donc de *arguo* signifiant « blanc, clair » et par là éclaircir, dévoiler. Avec une telle étymologie, l'argumentation est faite pour recevoir la bénédiction du bon langage scientifique naturaliste cherchant à dévoiler, à découvrir la nature, à éclaircir en expliquant. Expliquer, du latin *explicare*, renvoie à la même action d'éclaircissement par le déploiement, et donc à la décomplexification. Dans le rugby normal, on parle d'explication, comme entre deux personnes afin de décrire, par litote, le fait qu'ils soient en train de se taper dessus. Le rugby que je défends, pour lequel je combats, rejette l'explication en lui préférant la compréhension, bien que la tyrannie des synonymes, le langage schtroumpfesque de nos habitudes culturelles, nous permette de confondre les deux termes. Comprendre est pourtant un terme très rugbystique puisqu'il est issu de *prehendere*, « saisir », et *cum-*, « avec ». Comme la balle, comme l'objet élaboré en sujet de discussion, comprendre, c'est bien sûr embrasser de ses bras mais surtout de son intelligence, comprendre, c'est faire entrer dans un ensemble, c'est synthétique, tandis que l'explication est analytique, élémentaire, réductionniste. Comprendre, c'est rendre imaginable au sein d'un système. L'imagination a à voir, je crois, avec le mensonge, avec la manipulation, comme l'embrassade compréhensive, et elle étaye par l'argumentation. L'explication analytique travaille par justification. Justifier, de manière assez transparente, c'est prouver par le juste et non par le vrai. La justice peut décider que les représentations essentialistes, naturelles, n'ont pas affaire avec son jugement. Face à cela, contrairement à un joueur de rugby prudent, je ne vais pas botter en touche. La justification comme l'argumentation sont des modes de véridiction dont le partage sera ici l'occasion d'argumenter en faveur de l'argumentation, et par là de faire entendre les choix des mécanismes de pensée rugbystiques. Sans doute activée par la machine à penser

normalement, à l'image de son usage en mise en page, en traitement de texte, la justification est devenue un critère, une loi de l'orthodoxie, de la pensée droite, bien alignée, justifiée. Hétérodoxe, l'argumentation, avec l'usage de « développer une suite d'arguments », de « discuter à propos de quelque chose », à cause sans doute de la multitude de voies qu'engage un tel exercice discursif, a pris le sens péjoratif pour le langage habituel de « discuter sans fin, avec excès ». D'après un emploi exemplaire récurrent des dictionnaires, argumenter a à voir avec la thèse en tant que cette action serait « une discussion publique de thèse » et ce contre ou face à une adversaire, le répondant. L'argumentation est un mode de vérité discursif, sans doute éristique, où le combat de la discussion mène à l'accord (harmonieux ou non), et ce de manière auto-nome. Argumenter, justement, cela consiste à élaborer, dans un dialogue entre nominalistes, un langage singulier et contextuel. L'argument est alors un moyen fait pour affirmer ou infirmer un autre fait fabriqué. Selon la tyrannie des synonymes (ici véhiculée par le CNRTL¹), justifier est synonyme d'excuser, d'autoriser, de confirmer, de disculper, de prouver, de légitimer, d'innocenter, d'effacer, de décharger, de laver, d'expliquer, d'exempter, de couvrir, de blanchir, d'admettre, d'acquitter, d'absoudre, de sauver, d'entériner, de dédouaner... et ce tandis qu'argumenter – toujours d'après le CNRTL – rencontre discuter, chicaner, ergoter, arguer, contester, soutenir, raisonner, affirmer, parlementer, discuter, contester, batailler, baragouiner, pinailler. Ainsi, l'usage historique, moderne puis contemporain, malgré la promptitude actuelle à confondre les deux actions, a dessiné deux devenir bien distincts pour ces deux termes, faisant du premier le meilleur, là où règne la normalisation du pragmatisme logisticien, et de l'autre un bon dernier, un peu "autre" justement, bien trop complexe, excessif et même manipulateur, voire mensonger.

Là où les procédés de justification sont rois, l'on croit à la vérité, au réel, à la falsification incontestable, l'on est *réaliste* en tant que légitimement (au même sens transcendant que le légitime nommant la Grande Culture) justifié. Justifier, c'est excuser un acte, un comportement, dans une tolérance bien naturelle face à une fatalité essentielle fantasmée et déresponsabilisante. Justifier, c'est déclarer conforme, bien fondé, et ce en se servant de quelques preuves matérielles concrètes. Ne se référant qu'aux discours, qu'aux choix, qu'aux constructions humaines, qu'aux dialogues, qu'à la verbalisation exprimée – ce qui fait finalement beaucoup de choses malgré la restriction du "que" –, l'argumentation est devenue un "truc", une astuce d'intellectuels qui, par chicane, en opérant tours et détours, en pinaillant, ergotant, en ayant un souci exagéré du détail et de l'exigence, ont le goût de la complexification. Par ratio, en raisonnant, l'argumentation est discriminante. Elle sépare, sélectionne, disqualifie, nomme, exclue, choisit, catégorise, rejette, affirme son soutien et conteste d'autres argumentations.

1 Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

Rationaliste au sens du choix et donc du partage, l'argumentation discriminante s'oppose à la tolérante justification. Le langage normal la rapproche alors du fait de ratiociner, comprendre, de manière péjorative – comme tout le champ lexical de l'argumentation lu par la logistique normale dominante – « raisonner de façon subtile et trop abstraite ; se perdre en considérations interminables ; ergoter sur des détails ». Effectivement, vous le lisez, l'argumentation, la monstration des arguments sur le terrain rugbystique, semble interminable. Toujours finalisé, comme un mensonge, aucune vérité absolue, aucun concret ne pourrait figer, couler, terminer, abattre, annihiler le débat du mouvement argumentatif. C'est sans doute en cela qu'il paraît "trop abstrait". L'argumentation est subtile et non béotienne (ici, l'on joue au rugby, mais pas au BO, pas au Biarritz Olympique, point de BOtiens). Ergotant, l'argumentation fait attention aux détails, et de manière alambiquée, ses arguments produisent une certaine ivresse – certains disent que les arguments de l'ergotage sont capiteux – au sens de l'exaltation des facultés mentales, de l'emportement, de celui véhément préférant porter ailleurs, transporter plutôt que subir en supportant. Alors, pour les schtroumpfs "footeux", gardiens des cages de la simplification et agissant sur leur surface de réparation, argumenter est tout bêtement devenu une insulte, comme parlementer, avec ses longueurs laborieuses, ou encore discuter, l'action de ceux qui ont bien le temps d'en perdre en discussions inutiles et donc insignifiantes aux yeux d'une société à l'efficacité rentable. L'étymologie de la justification renvoie, de façon assez transparente, à l'idée de justice, ce qui semble bien plus justement habiller l'argumentation en tant que recherche auto-nome, auto-logique, auto-télique, en tant que mécanisme constructiviste étranger à la vérité-vraie. En même temps, la recherche des origines linguistiques de la justification lie celle-ci à de la justice divine depuis son usage chrétien, ce qui construit le bien-fondé de son légitimisme et sa propension magnanime à absoudre. Cela l'écarte de l'usage rhétorique argumentatif en quête de justice immanente, fruit des efforts du partage collectif discursif, d'un labeur, d'un travail, et non d'une simple destinée. L'argumentation, avec la blancheur pure et éclatante de l'*argus*, se présente étrangement avec une étymologie digne de la bonne justification puisqu'on la rapproche des termes blanchir, laver ou encore sauver.

L'étymologie est actuellement définie comme l'étude des origines d'un mot. L'étymologie d'étymologie permet de le traduire littéralement par « étude du vrai » au sens de l'étude du vrai sens d'un mot. L'*etymos* grec, le vrai composant ce mot, ne peut ici avoir aucun sens absolu, aucune substance essentielle, puisque notre jeu est constructiviste, considérant tout fait comme une fabrication et non pas une donnée. Je veux jouer à un jeu de partage d'argumentation dans l'élaboration mensongère de connaissances discordantes mises en débat. J'use souvent – très souvent même – de l'étymologie, mais cela est toujours une manipulation, une manière d'aller regarder une histoire déjà écrite en sachant que d'autres peuvent la

lire et la regarder autrement. Si je regarde l'histoire d'un mot par exemple, cela signifie que j'en garde des choses, mais pas toutes les choses. Dès lors, au vu et au re-vu des origines et des histoires de ces deux termes-actions, je choisis l'argumentation avec son exigence excessive et ses sens normalement péjoratifs, disqualifiés par une langue désignée par des schtroumpfs préférant le clair, l'explicite, le tautologique, le *pictogrammique*, le simple, l'idiot, le tolérant, le réel, le vrai-vrai, alors que je recherche le vrai-ment, les manières de faire vrai, d'être vraisemblable dans le mensonge, dans la construction d'une histoire finalisée. Vraiment ou avec l'air vrai, me permet d'écrire un mot à propos des adverbes qui, construits par le suffixe -ment, donnent l'air à ce qui les accompagne de faire de façon mensongère. Faire adverbialement semble marquer linguistiquement la nécessité de faire intelligemment, et ce en affirmant un lien visuel (de représentation) avec le mensonge. Le vrai-vrai de la vraie, simple et directe lecture de l'étymologie, lui, se justifie, sans aucun doute. J'argumente au contraire en faveur de la manipulation de l'étymologie, de son usage afin de tisser un texte (l'étymologie de texte renvoyant potentiellement au tissu) et même un con-texte, un texte partagé, seulement contextuellement actif, mais avec lequel une équipe peut jouer, en con-science. À présent que l'on s'entend à ce propos, et afin de l'illustrer encore, de le paraphraser (de parenthèse en parenthèse et ce pour plus de compréhension, de cohérence), je me dois de manipuler encore l'argumentation en contre-argumentant le renvoi au statut de nullité des discours trop longs par le schtroumpfesque. En effet, l'un des synonymes prêtés à argumenter au sens normalement dénigrant est barguigner. Encore avec longueur, barguigner signifie marchander, et même marchander avec hésitation. Cette hésitation, ce long labeur, ressemble à s'y méprendre à la construction réflexive du mouvement rugbystique semblant hésiter par ses retours en arrière, prenant le temps de la mise à l'épreuve. Le dictionnaire historique de la langue française Le Robert dirigé par Alain Rey précise que « le passage de *bargaignier* à *barguignier*, *barguigner* s'est peut-être fait par attraction de *engigner*, "tromper" ». Barguigner, et de là argumenter, serait non seulement le fait de marchander, mais aussi le fait de faire cela en procédant par tromperie, mensonge pour ainsi dire. Marchander avec tromperie, cela est la définition d'un autre mot : baratiner. Le baratin est devenu ensuite le nom argotique d'une technique de vol consistant à refiler un portefeuille pour un autre. Dans le langage familier, populaire, une sorte d'argot devenu commun, baratiner a pris le sens d'user d'un langage trompeur et séducteur. Un discours qualifié de baratin est dit bidon, il est faux, mensonger, et le baratineur est un menteur qui parle beaucoup afin de manipuler son interlocuteur. On retrouve, dans le sens péjoratif du baratin, le dénigrement habituel de notre société post-platonicienne à l'égard de toutes les techniques de rhétorique, les sophismes et même les sophistications, mensongères et trompeuses. Le baratin n'est qu'un jeu idéal, ce qu'exècre l'idéal du divin langage élu par les schtroumpfs. En manipulant les

étymologies dans une sorte de rencontre d'hypothèses (devenues sans doute ici, par barbarisme, des origines hyperthétiques), l'action de baragouiner embrasse celles de baratiner et de barguigner. En effet, baragouin n'a que des origines hypothétiques d'après les dictionnaires. Comme opposé au langage de la bénédiction, du bien-dire justificateur, baragouin est dit opposé au langage *chrestien*. D'hypothèse en hyperthèse, il semblerait qu'il trouve l'une de ses origines dans *barganhar* signifiant marchander en ancien provençal. Dans une description active du baragouinage combinant *barater* et *gouiner*, il signifierait « s'agiter en criant », aussi énergique qu'un baratin et marchandeur qu'un barguigneur, l'action de baragouiner semble être une bonne injure pour qualifier l'argumentation qui, de détail en détail, ergotant jusqu'à l'abscons, peut signifier un langage incompréhensible. Baragouiner a pour définition « parler de façon incorrecte » et est utilisé pour qualifier d'abord une langue étrangère puis une utilisation incompréhensible du langage. Ce baragouinage semble être l'un des critères de qualification ici, et de disqualification normale, de l'argumentation des barbares. Afin de comprendre l'étymologie énigmatique de baragouin, il est courant de proposer un rapprochement d'avec barbare depuis l'initiale onomatopéique "bar" renvoyant symboliquement à la xénophobie sémantique et linguistique des schtroumpfs. Les schtroumpfs vivent entre eux, entre petits bonshommes bleus au langage simple, considérant que les "xéno", les étrangers, sont des barbares baragouinant. Les barbares baragouinant avec leur baratin de barguigneurs ont choisi l'interminable argumentaire comme mouvement constructif de leur discours transformateur.

Dans le mouvement de jeu rugbystique, chaque point de fixation permet un nouveau départ et, à la faveur d'une passe sautée, participe à dessiner une combinaison de points de rupture délirant sans cesse afin d'augmenter, d'épaissir l'argumentation. Le délire, c'est littéralement la sortie du sillon linéaire de la sage agriculture vivrière. Voilà encore un point commun entre la métaphore rhizomique et celle rugbystique des mécanismes de pensée, à ceci près peut-être que le mouvement finalisé des délires rugbystiques rend intelligibles les nouveaux chemins dessinés par le jeu. Alors pour revenir sur un sillon suggéré par l'origine argotique de baratin ainsi que sur les traces de nombre d'autres mots choisis par le rugby, je voudrais suggérer qu'argot est un mot particulièrement manipulable et intéressant depuis son obscure étymologie. Il serait apparu au 17^{ème} siècle, dans l'ouvrage d'un certain Olivier Chéreau intitulé « Le jargon ou langage de l'argot réformé », pour désigner une corporation ou un ensemble de voleurs, comme ceux subtilisant avec leur baratin quelque portefeuille. Argoter correspond à une variante de ergoter, recouvrant alors le sens de se quereller, tout comme les joueurs de rugby se disputent. Hargoter se traduit aussi par secouer, comme la fracassante discussion. En regardant ce qui me regarde et m'intéresse, disons que le langage de l'argot est muni d'un ergot, d'une griffe permettant autant d'ergoter que de piquer,

pointu comme l'*argutus*, pointant pour montrer, mais aussi sans doute pour critiquer dans une sorte d'attaque. L'argot est une langue de barbares et c'est sans doute ce genre de langage singulier tributaire d'une longue construction manipulatrice de différentes origines finalisée afin de développer un texte cohérent que le mouvement argumentatif du mécanisme de pensée que je défends doit utiliser. Bien sûr, si l'on ne se prend pas au jeu, ces ergotages d'argot ressemblent à du baragouinage, une langue incompréhensible ou autrement dit jargonneuse. Jargonner a le sens technique de « parler la langue des malfaiteurs », *jar* signifiant pousser un cri. Comme beaucoup de mots intéressants, le jargon a des origines incertaines, mais un langage créatif, projectif et réflexif comme celui du rugby, n'a que faire des origines originelles. Dessiné avec un g, le jargon (*gargon*) semble avoir une racine onomatopéique issue de *garg* signifiant « gorge » pouvant renvoyer au latin *garrire* signifiant « bavarder ». Les argumentations dont nous parlons, vous l'aurez compris, sont très bavardes. Rappelez-vous que barbare renvoie au bruit des oiseaux, bar-bar. Les bavardages jargonneux sont définis également comme étrangers et inintelligibles car semblables aux gazouillis des oiseaux, un langage monstrueux de gargouilles se gargarisant du fond de leur gorge. La définition actuelle de jargon en fait un vocabulaire, une terminologie spécifique à un groupe d'individus se caractérisant par sa complexité, se distinguant alors du langage vulgaire. Notre jargon n'est pas vulgaire mais argotique, il est populaire au sens complexe du terme. Si l'argus éclatant n'est pas totalement écarté de notre étymologie manipulée de l'argumentation, c'est sans doute que, comme les barbarismes jargonneux, il est lié à cette variété de pierres nommées en italien *giargone*, ces pierres précieuses que l'argumentation fourbie, les rendant pointues, "ergotiques" et manifestement éclatantes, brillantes. En tant que discours dramatisé, en tant que discours spectaculaire, sans aucunement prétendre à l'idiotie et n'espérant donc pas plaire à tout le monde, c'est en croyant à l'indissociabilité entre justesse et beauté, entre goût du fond et goût de la forme, que le discours barbare s'expose et cherche donc à être brillant, au sens de séduisant par ses qualités particulières, et même, en quelque sorte, à être extraordinaire. Pris dans l'ivresse des jeux de mots, de manière alambiquée, le langage des barbares de cette équipe semble presque "étymologiquement" dessiné. Sans que cela ne soit une apologie de quelque boisson alcoolisée que ce soit (et encore moins de l'alcoolisme, ce qui aurait pu être une sorte de clin d'œil non finalisé à l'histoire addictive de Gilles Deleuze), mais en gardant l'idée que, symboliquement, ce barbarisme de l'étymologie renverrait à la passionnante ivresse, aux emportements délirants qu'offrent les jeux de mots, les jeux avec la langue, disons que la racine éthyl- est liée à celle d'éther nommant un air subtil. Si les mots du discours barbare sont excessivement nombreux, ils cherchent la subtilité, la finesse au sens de la distinction et de l'ingéniosité. Subtilement, l'air délicat de l'éther émanant des discours idéels et mensongers envahit ou plutôt

tente d'envahir (c'est là son essai, sa tentative de transformation) l'air ambiant, les cieux idéaux platoniciens, aussi bleus que la peau d'un schtroumpf.

Le rugby avec ses rucks s'engage à malmener, débattre, raffûter et réfuter, préférant l'essai au but et écrivant finalement une sorte de dictionnaire raisonné, rangé dans une histoire métaphorique comme un agencement de baratins, d'ergotages, de petits détails. L'expression française dit – en citant Nietzsche sans référence précise et donc peut-être seulement par *kitschisation* – que le diable est dans les détails, avec des variantes où le diable se trouve, se niche, ou même, pour les plus lourds, pour les piliers des joueurs manipulateurs de mots, se "nietzsche" dans les détails. Comme un petit diable grattant tous les ballons à chaque regroupement, les barbares cherchent à faire œuvre diabolique dans les mêlées des sports normaux. Être un barbare signifie ici opérer avec l'exigence du démiurge ou réaliser le travail du malin. À l'usine rugbystique où l'on produit artisanalement des artefacts de pensée, des vérités singulières à exposer au public populaire, celui de l'argot, le démiurge retrouve l'une de ses étymologies. Avant de désigner, par litote superstitieuse, le diable, le démiurge était un artisan, un producteur (-urgie) travaillant pour le peuple, le public (*demos*). Le Travailleur, celui qui nous travaille, qui nous torture, tirant son origine du latin *tripalium*, un instrument de torture à trois pieux, est une autre manière de désigner le diable. Ce qui ne fait pas très mal, c'est ce qui est bénin. Comme la béatitude, comme la bénédiction, comme les bienheureux, le bénin est bienveillant, doux et favorable, anodin comme l'amour de dieu. Au contraire, ce qui est malin, c'est ce qui nuit, ce qui est grave, mauvais et diabolique. Si cela est diabolique, c'est parce qu'être malin, c'est faire preuve de subtilité, de finesse d'esprit ; est malin celui qui est astucieux, futé. Ce qui est malin, ou autrement dit ce qui fait preuve d'intelligence, est mauvais car diabolique au sens où le diable, construit à partir du préfixe dia-, est celui qui désuni. Diarrenvoie à l'idée de traverser et ce en divisant. Loin d'être analytique, de séparer chaque élément, chaque détail, le diable qui se cache justement en eux agit par la maline action de discrimination, de séparation, de partage afin d'opérer catégoriquement des recombinaisons. Contrairement à l'irénique bienveillance de la bénédiction, le mal n'annihile rien, il ne nie pas dans la confusion, mais marque et affirme les différences. Notre rugby agit de manière dialogique selon le *logos*, le discours du dia-, mais aussi selon la logique au sens du mécanisme du procédé discriminatoire. Ainsi, le diagnostique, le fait de connaître en discernant, en opérant des partages, tout comme le dialogue, sont les instruments de ce projet diabolique. Comme la plupart des logiques constructivistes, la pratique de ce rugby peut se targuer d'être dialectique. Sans doute qu'il fait montre d'un dialectique au sens où, par la modification de la langue générale, il opère des créations particulières, et surtout au sens où, dialectique, son art du raisonnement prend la voie du dialogue, de la discussion, et ainsi ses raisonnements dialectiques se lisent à travers, au travers de ses choix de distinction : nos barbarismes sont l'œuvre d'un

travail diacritique.

À force de dialogue critique, à force de séparation critique, les hypocrites confusions de la langue schtroumpfesque deviennent hypercritiques barbares. Ces hyper-critères manifestent la revendication de l'élaboration fictive des critères de distinction qui, littéralement, discriminent les différents sujets et objets regardés par les barbares. Comme un enfant hyperactif, nous, barbares, voulons comprendre ce préfixe comme indiquant un caractère excessif vis-à-vis de la normalité médiocre. Avec excès mensonger, les hypercritiques sont des super-critères, excessifs, débordants, dans un mouvement de superflu, superfétatoires dans la fabrication de faits élaborés en dehors de la sage utilité du rationnement très particulier qu'est celui d'une économie, des lois d'une demeure où l'entretien a plus d'importance que la transformation. Ce barbarisme hypercritique associé au superflu m'évoque à la fois la volonté incessante du langage barbare de décrypter, à savoir de déchiffrer les usages habituels, et, dans la recombinaison de références regardées comme populaires, de re-crypter dans un argot démiurgique : critère, décrypter, re-crypter, hyper, super... Ne serait-il pas question – avec une petite référence culturelle *kitschisée* – de supermen, de sorte de sur-hommes vêtus d'une cape rouge et de collants bleus ? Le meilleur ami de l'homme, paraît-il, c'est le chien. Superman est un homme avec des super-pouvoirs, alors évidemment, son meilleur ami à lui est Krypto, un super-chien. Superman a un point faible principal : il est affaibli par une substance radioactive venant de sa planète, Krypton, appelée kryptonite. Dans une logique stroumpfesque, tout ce qui a trait à Batman est bat-quelque chose. Avec la même simple logique, l'univers du héros Superman, kryptonien d'origine, est truffé de différents dérivés linguistiques de krypt-. Sans méchanceté donc, par simple redondance esthétique, le super-chien de Superman fut appelé Krpto. Il me semble que pour un mec allergique à la kryptonite, c'est un coup un peu cynique de la part des auteurs que de lui avoir offert un chien au nom au moins un peu équivoque : son meilleur ami a, en forme d'apocope, le nom d'un poison pour lui.

Sur le forum du site bisexualite.info – je ne saurais dire pour quoi, ni vraiment en quoi consiste ce portail internet, en tout cas, il semble être un terrain d'expression d'individus voulant revendiquer leurs pratiques sexuelles, le tout sur un fond violet foncé avec quelques touches de rose –, un jour de novembre 2006, un dénommé justcool a publié un message intitulé « Être cynique » : « Quand on dit d'une personne qu'elle est cynique, qu'est-ce que cela veut dire clairement pour vous ? Comment comprenez-vous cela ? ». Une demi-heure plus tard, un certain fafouette répond « Qu'elle utilise une certaine forme d'humour ironique et noir parfois ! Perso, j'ai du mal, moi, avec ce type d'humour, ça me met mal à l'aise ! Pourtant j'aime bien les personnes qui ont de l'humour, qui se prennent pas au sérieux ! Je pratique moi même une certaine forme d'autodérision et je suis super moqueuse mais c'est jamais méchant ! ». Suite à plusieurs autres messages, molly résume, je crois, la caricature actuelle du cynisme : « Dans le cynisme je vois :

méchanceté, volonté de faire mal ou de blesser, mal être, dédain, volonté de choquer.» Sur ce forum, beaucoup semblent avoir fait leurs recherches étymologiques et historiques à propos de la question soulevée. Ainsi s'y opposent au cours du dialogue des définitions "mollyesque" répondant à l'usage courant actuel du terme et quelques insertions encyclopédiques rappelant l'origine antique et philosophique de l'appellation. Le site schtroumpfesque synonymo.fr ayant pour slogan « À chaque mot son synonyme ! » et qui, pour chaque recherche, déroule une liste de synonymes, propose pour cynique autant « brutal ; grossier ; obscène ; choquant ; immoral ; inconséquent » que « audacieux ; hardi ; monstrueux », et bien d'autres encore. Les synonymes de cynique semblent, au bas mot, désigner tout et son contraire. De cette logique implacable, l'autre offre du site lexical s'en trouve réduite au néant, puisqu'à l'entrée "antonyme" de cynique, aucun terme n'est exposé. Les synonymes proposés par WordNet (répertoriés sur le site notrefamille.com) sont les moins équivoques puisque cet inventaire, apparemment platonicien, trouve dans le cynisme un ennemi dégoûtant. Ainsi, hormis l'audace et la hardiesse, on retrouve surtout « corrompu ; dépravé ; vicieux ; malhonnête ; impur ; malsain », auxquels il faudrait ajouter peut-être ceux du site nommé simplement Word, surenchérisant par « démoniaque ; diabolique ; sardonique ». Il semble y avoir un consensus actuellement sur la définition du cynisme en tant qu'affection presque malade, semblable au poison sardonique envahissant de rires les nerfs de celui dont l'âme est brouillée par le pessimisme et la lassitude. Dans un épisode de South Park que j'évoquais plus tôt, nommé « État de trou du cul cynique », les cyniques sont une part de la population ayant perdu les goûts de l'enfance sans pour autant avoir pu se conformer aux goûts des adultes normaux. Alors que les enfants entendent, voient et sentent littéralement de la merde, des flatulences et des excréments lorsqu'ils sont confrontés aux musiques, discours et autres productions culturelles au goût des adultes, et que, bien sûr, réciproquement, les adultes voient cette même "merde" dans le monde des enfants, les trous du cul cyniques sont sans cesse confrontés à ces excréments qui, d'après eux, sortent de la bouche même de tous leurs contemporains. Seul l'alcool semble pouvoir les en libérer. Bien sûr, ce sont eux, les cyniques, que la morale de ce dessin animé dénigre. Néanmoins, malgré ce mépris pour la méprisante façon de penser ce que serait le cynisme depuis le langage actuel, les encyclopédies et dictionnaires précisent toujours que le terme est issu de l'appellation d'une doctrine philosophique pré-socratique. Après tout ce que j'ai pu écrire à propos de Platon et de la *kitschisation* de la philosophie, j'oserais écrire de manière très expéditive que, comme toutes les philosophies matérialistes pré-socratiques, elle fut broyée par le large dos idéaliste platonicien et n'est devenue, comme tout bon sophisme, qu'un facile exercice de paroles critiques et méchantes trouvant son plaisir dans l'absurdité. L'un des articles connexes du cynisme sur Wikipédia se nomme misanthropie. Très souvent, l'on admet qu'il existe une définition moderne, ou

contemporaine, voire actuelle du cynisme (ayant une lecture réduite voire étrangère au cynisme classique) que les discours majoritaires disqualifient mais tentent parfois de comprendre comme une manifestation de la mélancolie, une sorte de dépression lasse des hypocrisies et des normalisations habituelles de la société moderne. Tolérants et psychologues, les amis-ennemis normaux du cynisme actuel rappellent souvent que cet état (presque pathologique donc) résulterait d'une grande déception, d'une désillusion voire d'une trahison des hauts désirs et attentes d'un individu naguère enthousiaste. Devenu méchant, le cynique semble pouvoir tout de même apporter quelques discours intéressants pour la majorité positive puisqu'il est presque systématiquement noté que le mal-être le touchant le fait réagir face à toute hypocrisie et que, même désabusé, il travaille par provocation à exposer son refus. Si le cynisme refuse l'hypocrisie, le fait d'être en deçà de ses propres critères définissant son éthique alors que l'on se lance dans l'énoncé d'un discours, en cela alors, le cynisme peut être un mode d'expression de notre rugby barbare. Diabolique et malfaisant, s'opposant donc à l'orthodoxie, la doxa majoritaire, mû par une hétérodoxie lui rappelant que, hypercrite, tout n'est qu'une histoire de critères singuliers et d'exigence vis-à-vis de ses propres règles, il sait que la doxa de chacun, son opinion, est la seule chose sur laquelle un individu puisse compter. Je veux donc me réapproprier le terme cynisme et contredire sa définition actuelle. Je considère le cynisme comme une philosophie utopiste et bien que je me permettrai de vous dire encore quelques mots de mon opinion à son propos, je pourrais également taper à suivre en espérant que ma chandelle rebondisse plus loin dans cette thèse, où, au chapitre « Défricher : topies et utopies », j'expose un texte intitulé « Foucault, 1984, Contre-hétérotopie ».

Dans cet article, j'essaye d'exposer l'idée que, comme le cynisme, la philosophie de Foucault souffre d'être lue comme un simple pessimisme, lucide et constatatif, réaliste. Souvent nommé réaliste, le cynisme matérialiste est vu comme ce que je nomme *réaliste* au sens de naturaliste, n'aspirant à pas grand-chose puisque ce n'est réellement pas grand-chose que la vie humaine. Selon les mots de ce texte, je dirais donc que, réaliste, le cynisme est une vision du monde que je lis comme une utopie qui, à défaut d'être systématiquement systémique et projective, est au moins réflexive, à lire au 2nd degré, comme une représentation aspirant à la déconstruction et donc à la transformation. Si les cyniques sont des méchants, ce sont de gentils méchants avec tout le sens barbare de gentil que, là encore, je lie plus tard à la définition du populaire¹. Du grec *kunikos*, le cynisme a une vie de « chien », il a une sale réputation, sans doute parce qu'il a cherché à déranger bien plus que n'a voulu le faire croire la philosophie platonicienne ou post-platonicienne. Depuis ses deux figures les plus fameuses, l'anti-système Antisthène et Diogène dit le Chien, en aboyant dans l'espace public, le cynisme n'est pas la pratique décomplexée d'une dépravation vicieuse, perverse et désabusée, elle est au

1 Dans le chapitre « Populaire, populaire et populaire ont une relation non platonique ».

contraire une recherche de vérités matérialistes non transcendantes ayant des fins sociales, éthiques et politiques. Bizarrement, ce cynisme pourrait plaire à la mode actuelle puisqu'il a été et pourrait être une philosophie pratique au sens de la mise en action. Aux coins des rues, à leurs contemporains, les cyniques racontaient des histoires, et même plus précisément des anecdotes ayant de fabulistes fins, ou autrement dit motivées par une morale contrairement à la caricature actuelle de cette pratique faisant d'elle quelque chose d'amoral. Bien argotique aux yeux de la pureté idéaliste, les cyniques ne sont pas désengagés mais, au contraire, ont l'ambition d'être des argus politiques, des chiens de garde. Ces chiens de garde n'aspirent pas à la paix puisqu'ils sont en liberté et ne défendent aucun territoire habituel, mais ils cherchent, par leurs cris et leurs rires, à activer l'attention de leurs contemporains, à leur faire comprendre par l'ironie et l'excès, par des actions cyniques simiesques contrefaisant les habitudes, qu'une autre représentation, qu'une autre manière de vivre doit être plus désirable ou en tout cas moins dégoûtante. Le mode de vie représenté par les cyniques n'est pas celui auquel ils aspirent mais bien plutôt une mise en scène contre-utopique d'un anti-mode auquel ils n'aspirent pas, mais qu'ils voient partagé – au sens irénique – par la majorité des autres. En cela, effectivement, en tant que représentation contre-utopique, les mises en scène critiques des hypercritiques cyniques s'opposent à l'optimisme positif positiviste et ne veulent pas agir comme force de confirmation des habitudes, mais bien comme puissance déconstructiviste usant ainsi de formes négativistes. Leurs anecdotes ironiques et caricaturales en font trop et, par excès, en deviennent irréalistes. Les cyniques parlent de miroir brisé et en cela, il est vrai que, à distance manipulée du vocabulaire de certains d'entre eux se voyant comme des lanternes, je veux garder que, pour eux, il n'est pas question de révélation, de présentation, mais de représentation, de présentation fissurée, déformée, et ainsi je veux le comprendre comme un réalisme au sens (très anticipé) brechtien. Celui qui semble avoir donné le qualificatif de chien à ce type de vision du monde – et par là le nom de cynisme –, c'est Diogène de Sinope qu'en plus de nommer chien, on appelait le faussaire. Dans un mouvement à rebours réflexifs et à répétitions pléonastiques paraphrasées, je re-narrerai en quelques mots cette histoire que vous connaissez déjà et que vous relirez encore, rappelant que la quête de Diogène consistant à changer la valeur de la monnaie, je veux la lire comme une volonté de transformation politique et de transformation des lois de la maison (économie) consistant à refrapper la monnaie, à la frapper d'une autre valeur, d'une autre figure. Cette transfiguration qu'est l'action cynique fait de cette philosophie une illustration manifeste de la nécessaire indissociabilité entre fond et forme. Je ne dis donc pas par ces mots que d'autres philosophies, d'autres actions seraient exemptes de cette indissociabilité, mais seulement que pour celles-ci, très normalement, dans un paradoxe à la mode, la représentation de l'indissociabilité entre fond et forme se joue dans une exposition de leur analyse, de leur distinction,

certains préférant la forme quand d'autres ne disent s'occuper que du fond. Être cynique, c'est s'occuper de ses habitudes, et par là de ses habits, de la représentation de ses comportements, de leur mise en jeu par des mots et des gestes : c'est la conscience de l'indissociabilité entre fond et forme. Chez les grecs cyniques déjà, l'on ne croyait pas pouvoir dire certaines choses sans que cela ne prenne une certaine forme. Chez ces athéniens déjà, tous les chemins ne menaient pas à Rome.

En cela, pour énerver encore un peu plus les platoniciens, en rejouant la balle de la subtilité, j'oserai, par sophistication, déclarer que le cynisme, comme notre jeu, est sophistiqué. Sophistiquer peut signifier « falsifier un produit en lui mêlant quelque chose d'étranger », proche du terme frelater. Le liquide de notre jeu, dont il me faut maintenant dire qu'il est effectivement cynique, est un jeu hétérodoxe fait d'impuretés, ou même, comme frelaté, où la pureté est altérée, dénaturée. L'altération est l'action même de notre jeu. Désaltérer, c'est apaiser la soif, et par là, altérer, modifier la structure d'un corps, comme l'altération de l'intégrité physique d'une œuvre, ou même l'altercation, l'action de combat altérant par la rencontre de deux corps, signifie également causer la soif. Si notre jeu est celui de l'altération, cela signifie qu'il est mû par une soif, une soif de l'autre, une soif de collectif. Ce n'est pas un jeu d'apaisement ou de contentement, c'est un jeu passionnant. Et avec toute la complexité de l'altération, la soif qu'il cause à celui qui le boit, son public, se joue également dans l'altération, dans l'in-contentement, et en cela dans l'altercation. Avec une certaine violence ou méchanceté, la considération de l'alter, dont notre jeu a incessamment soif, n'engage pas une conception sympathique de l'autre qu'il faudrait accepter comme il est ou comme il vient. Non, au contraire, il s'agit bien d'altération. Je comprends alors le lien synonymique établi entre le fait de corrompre et l'acte cynique. Historiquement, le cynisme n'est pas considéré comme du sophisme. Les sophistes sont les ennemis faire-valoir du Socrate de Platon et de sa philosophie idéaliste fondée sur la réminiscence substantielle et même, disons-le, divine. Les sophistes, les sophismes et autres sophistiqués sont les Washington Generals d'une histoire platonicienne écrite par les Harlem Globetrotters, une histoire conservatrice. Sophistiquer est également défini comme le fait de « rendre subtil avec excès » ; est sophistiqué ce qui est « très étudié », « faisant montre d'une grande complication [que je dirais complexification] » ; ce qui est sophistiqué, c'est ce qui est très perfectionné. Et, faisant par là une passe à notre équipe, le sens commun de sophistiqué y ajoute une dimension d'artefact en précisant que sophistiqué équivaut essentiellement à de l'artifice artificiel. Les discours des sophistes sont communément admis comme étant mensongers et manipulateurs, faux et contraires à la nature : que désirer d'autre lorsque l'on joue à un jeu de construction ? Les philosophes cyniques sophistiqués car hyper-exigeants, dans l'indissociabilité de leur *ethos* et de leur *logos*, se sont transformés en acteurs d'un spectacle ironique où ils jouent à rire des hypocrisies et des

absurdités communes. Ils sont laids, sales et ignobles, comme des chiens, aux yeux de ceux qui ne veulent pas voir le spectacle et veulent croire à de la simple bêtise.

Une bête particulière a justement un rire symboliquement analogue à celui du rire cynique, et cette forme allégorique (ennemie du lion représentant le pouvoir absolu), décrite comme sournoise et méchante, a justement un nom signifiant porc, ou laie, depuis le grec *hýenos* : la hyène. Cette hyène recouvre donc, depuis son physique dégoûtant, les mêmes symboles d'ignominie et d'impudeur que les porcs. La hyène est un animal laid comme l'est la laie. La hyène est un anti-héros du zoomorphisme symbolique normal, c'est un méchant barbare auquel on renvoie tous les vices possibles puisque personne n'oserait vouloir ressembler à ce monstre. Différant de la moyenne et en cela de la majorité, il est fort à penser que le *hyénisme* soit une forme d'*étrangéisation* engageant de manière hyperthétique une sélection catégorique et par là des disqualifications, des exclusions, des discriminations, ou autrement dit, un certain élitisme. À distance radicale, en rupture mordante avec une possible relecture *réaliste* du matérialisme cynique antique, en dehors de toute confusion possible avec le cynisme pessimiste actuel, le *hyénisme* est un projet de construction utopique transformateur. Ces élites barbares sont des réseaux de collectifs et non des meutes, car là où règne la Curée, les hyènes ne sont ni pandas, ni panthères nébuleuses, ni chiens domestiques (porteurs non de la rage mais sans doute de la maladie sémantique actuelle que couve le cynisme dévoyé) qui, eux, sont en meutes puisque prétendant à une authenticité naturelle, à une organisation essentielle. En dehors de l'essentialité, je veux forcer le lien initial entre hyper et hyène, entre hyperboréens et *hyénisme*. Avec une technique humoristique très gauche et bien maladroite, je pourrais remarquer que ce barbarisme volontaire (ce néologisme que je nomme barbarisme intentionnellement), le *hyénisme* peut, par déformation phonétique de bon aloi pour qui voudrait disqualifier cette vision du monde, laisser entendre "eugénisme". J'aurais, une fois la remarque auto-émise, bien peu de mal à défendre qu'ici, il n'est absolument jamais question de gènes et donc de quelconque génisme, je crois n'avoir fait que contester catégoriquement la possibilité que cela puisse constituer ne serait-ce qu'un paramètre de définition critériologique. Les hyperboréens sont les membres d'un peuple mythologique vivant par-delà le vent du nord, la Borée septentrionale. Si ce peuple a à voir avec nous, c'est bien sûr parce qu'il en est un de barbares, d'étrangers mais aussi et surtout parce qu'il est mythologique. Lorsque notre culture évoque un stéréotype de cité mythique, c'est souvent l'Atlantide qui est invoquée. Lorsque l'on présente l'Hyperborée, c'est parfois confondue avec elle ou décrite comme une colonie de celle-ci. L'Hyperborée est mythologique et je veux entendre cela au sens particulier où un *mythos* est une fable mensongère écrite à des fins allégoriques. Les histoires d'hyperboréens en sont que l'on se raconte et re-raconte depuis bien longtemps. L'Hyperborée, pour les antiques grecs, mythiques eux aussi, équivalait à une sorte de paradis, lointain et idéal, où le soleil brillait

constamment et où l'on accueillait les dieux. De manière aussi incertaine, "à la même époque", les platoniciens qualifiaient leurs mythiques ancêtres de la même manière, comme des hyperboréens. D'archaïques pré-socratiques différant donc de la sagesse platonicienne, furent nommés hyperboréens, ce qui les gratifiait d'un joli compliment tout en les reléguant au rang d'enchanteurs, de mages ou de chamans que l'histoire de la pensée aura vite compris comme sympathiques mais non pertinents. Sans doute sont-ils non pertinents pour nous aussi, barbares constructivistes, mais il est intéressant de remarquer que l'on disait d'eux qu'ils réalisaient des prodiges, des miracles. Le miracle est une chose extraordinaire entrant apparemment en contradiction avec l'événement naturel, du latin *miraculum* que l'on peut rapprocher de *mirus*, « rire, surprise » – chers aux hyènes et au *hyénisme* – mais également de *mirare* « regarder attentivement ». De manière "absolument" anti-religieuse (comme toujours ici), un miracle, une production hyperboréenne est une chose sortant de l'ordinaire, que l'on doit regarder attentivement pour la comprendre et qui provoque – ou veut provoquer – le rire, le comique dramatisé dont jouent les cyniques. Un prodige, de *prodigium* justement, signifie « qui surprend » et « emporte ailleurs le cours ordinaire et naturel des choses ». Un prodige « dépasse la normale », et c'est là, seulement là, de manière totalement immanente, que réside toute la magie hyperboréenne des cyniques devenus *hyéniques* : la magie de la mise en lien, en intelligence et en drame, le tout en contre-disant la norme habituelle, une magie de la dé-pétrification symbolique et téléologique, un *mythos* démystifiant. Si le *hyénisme* fait œuvre de magie, c'est parce qu'il expose sa production au regard attentif des publics ; c'est un spectacle d'illusions, mensonger et sensé, dé-normalisant les naturalisations ordinaires. Négativiste toujours, le *hyénisme* évoque plus les hyperboréens nietzschéens que les autres. C'est donc là que, à mon tour, je sors le joker Nietzsche afin peut-être de créditer mon argumentation de son prodigieux prestige, bien que nos thèses diffèrent largement. Bien sûr, c'est dans l'« Antéchrist » de Nietzsche – où anté- est une variante d'anti-, et non une évocation du pré-, de l'antérieur au Christ –, cette antithèse chrétienne que sont décrits les hyperboréens, un peuple métaphorique symbolisant l'état d'existence et d'esprit de ceux, dont il fait partie sans doute, vivant à l'écart de la société normale. Eux ont trouvé le chemin vers ce lieu utopique, cette réalité invisible à l'homme moderne, l'homme à la mode de son époque. Je veux différer également – ou plutôt autrement mais aussi – du mode médiocre moderne et si le *hyénisme* pouvait raisonner comme de l'eugénisme, cela serait seulement au sens du surhomme nietzschéen interprété comme totalement différent du surhomme moderne. Le surhomme survit. La survie, aujourd'hui, c'est à peine vivre, c'est répondre à des besoins physiques permettant la conservation de ses organes dits vitaux ; la survie, c'est « Koh Lanta », c'est « Survivor », c'est de l'eau et du pain et ce dans une *kistchisation* des manières monastiques et épicuriennes, c'est ce qui est au goût des

curistes actuels, le temps d'une thalasso', d'un régime, d'une diète ou d'un stage de yoga. Ma conception des hyperboréens engage tous les excès de l'hyper, ils en font trop, ils rêvent, parlent et écrivent trop. Le *hyénisme* hyperboréen est sur-motivé, il veut exister au-delà, par delà l'ordinaire, et c'est en cela qu'il est une sur-vie – loin de la supériorité "véritablement" établie, figée et inscrite dans les gènes, à distance de la bête préservation des signes vitaux biologiques.

La métaphore est une action dramatique de déterritorialisation. Le nouveau territoire est en cela un point de fixation, et ce contrairement à la théorie des rhizomes d'où je l'ai déterritorialisée qui avait fait le choix du nomadisme jamais fixé. Je comprends le mouvement constant du nomade, mais, comme avec l'ancrage naturaliste des rhizomes, je le conteste car ce déplacement se fait à la manière des bêtes de pâture, de saison en saison, de ressource naturelle en point d'eau, pour la survie biologique. Le drame des hyperboréens "hyéneux" les motive à exister par et dans le mouvement seulement si celui-ci est mensonger, à savoir téléologiquement poussé vers, à la recherche d'une utopie, d'un lieu particulier, singulier et commun, comme le rêve délirant d'une Hyperborée à construire. Ces hyperboréens sont une métaphore se métaphorisant elle-même, à savoir existant dans la projection, à la recherche d'un lieu pour construire son utopie politique. Là encore, je tape à suivre, car le mot du dictionnaire raisonné barbare qui se dessine ici est longuement exposé plus tard au chapitre « Populaire, populaire et populaire ont une relation non platonique ». Pour vous y préparer, je ne vous en dirai que quelques mots synthétiques : sur-vie, élitisme, rationnel, discriminatoire et catégorique, notre rugby est inconditionnellement un drame collectif, un jeu d'ensemble ne se jouant que avec, que co-. C'est donc le *coélitaire* qui saura, je crois, le plus justement nommer le langage de notre action. L'action *coélitaire* cherche à construire et non à trouver ; elle élabore, fabrique en fonction des choix électifs engagés par la discussion collective depuis ses lieux communs. Puisque le *coélitaire* expose ses détours de magie, il s'agit avec ce langage singulier, non d'inventer un idiolecte hermétique et excluant pour les publics, mais au contraire d'arriver par l'arpentage du dialogue joué, par la recombinaison de poncifs, de contours connus et reconnus, par leur paraphrase, par l'agencement singulier travaillé en collectif, d'arriver jusqu'à un nouveau lieu commun où, à force de longueur, de retour, l'on partagera un même argot. Alors, le *coélitaire* est un argot, une langue complexe mais populaire qui cherche non à exclure par ses anormalités, ses rythmes et largeurs, mais qui croit au contraire qu'il faut du temps et de l'espace pour se faire comprendre, qu'il faut répéter et re-répéter, métaphoriser ici et là, mais pas ici ou là, par exemple – car tous les chemins ne mènent pas à Rome, vous savez bien que je le pense puisque je vous écris cela pour la quatrième fois. Le jeu *coélitaire* est monstrueux, tel l'éléphant aux dimensions justement éléphantiques ; il est monstrueux et donc digne d'être montré, exposé. Et comme l'éléphant, le monstre *coélitaire* est bar-bar puisqu'il barrit. Le drame écrit en langage *coélitaire* est

diabolique car la dédiable est, selon le langage médiatique actuel, le fait de réussir à être confondu, à se fondre dans la normalité moyenne et non singulière, dans le gabarit culturel. Si se dédiable a pour fin d'être confondu avec tous les autres, la dramatisation *coélitaire* travaille en sens inverse. Diabolique, c'est de détail en détail que le *coélitaire* agit, et ce de manière systémique, à savoir non dans l'analyse mais dans la synthèse de tous ses détails.

Ce qui est cohérent est, au sens propre comme figuré – à savoir dans une indissociabilité cohérente entre la théorie, l'abstraction, et sa réalisation, sa matérialisation –, ce qui est soudé, attaché ensemble. Ce qui est cohérent agit avec le même co- que le *coélitaire* afin de fixer ensemble. L'étymologie de cohérence est totalement *coélitaire* puisqu'ici, la fixation diffère de la *figeation*. La cohérence de notre jeu consiste à fixer ensemble, à mettre en relation tous ces petits détails racontés afin de faire le récit d'une fable elle-même construite selon une finalité particulière. Afin donc de matérialiser les liens multiples existants entre les différents points de ce texte, dans des enchaînements d'abord presque normaux allant de ligne en ligne, de passe en passe, puis par sauts, en rappelant certaines choses qui ont déjà été dites, et enfin par projection en tapant à suivre, le langage *coélitaire* fabrique des textes pléonastiques. Le plus habituellement, pléonaste désigne une redondance dans une expression verbalisée que l'on juge péjorativement. Comme lorsque l'on dit "monter en haut", la correction non hyper de la langue normale rappelle que selon ses référentiels stricts, l'on est contraint d'aller vers le haut lorsque l'on monte. Un pléonaste peut également être considéré comme une figure de style, à savoir une construction intentionnelle du langage visant à renforcer le discours. L'étymologie de pléonaste indique qu'il signifie surabondance, excès, et donc, qu'un langage faisant appel à lui joue d'exagérations et d'amplifications, en dehors de la mesure normale. Oui, vous le savez déjà, et cela s'est déjà joué et se jouera encore dans ce texte, effectivement, par pléonaste, dans un mécanisme rugbystique, plusieurs anecdotes, exemples et autres histoires sont convoquées et re-convoquées. Effectivement, le tissage de ce texte est fait de motifs parfois récurrents, et ce chapitre nommé « Les maux et la chaux », sonnante comme un détournement du titre d'un des livres de Michel Foucault, est le plus sûr des endroits pour le réaffirmer puisque concernant ce philosophe en particulier, vous avez lu jusqu'ici au moins deux passages étudiant deux de ses textes¹. Eh bien dans quelques chapitres, dans celui nommé « Défricher : topies et utopies », vous lirez un article recombinaison ces deux interprétations, et cela même vous le savez déjà puisque, quelques lignes plus tôt dans ce texte, je vous ai annoncé ce texte à propos du cynisme. Ces recombinaisons, ces paraphrases pléonastiques sont sans doute les plus manifestes mais "à vrai dire", l'ensemble de ces pages n'est tissé que sur ce mode. Pour faire un bon mensonge, je déclarais plus tôt qu'il fallait que ce mensonge soit cohérent. Le

1 Dans le chapitre « Les Élitistes » à propos de l'*Aufklärung* et de Kant qu'il étudie dans l'un de ses cours, et dans le chapitre précédent, « Faire œuvre de palinodie », à propos de l'hétérotopie.

pléonasme peut être confondu avec la tautologie. Pourtant, au cours de la rédaction de ce texte, j'ai décidé de séparer les deux termes et de réserver la tautologie et son équation de nullité implacable au 1^o1/2 et à l'esthétique du monde que je veux transformer. Un raisonnement tautologique est vu comme une mauvaise chose, trop artificielle, tenant uniquement à la cohérence du discours d'après les sciences se fantasmant comme de l'observation du réel. Selon elles, les discours tautologiques font tenir des argumentations concrètement invérifiables, basées uniquement sur la manipulation du langage, ces dysfonctionnements permettant même au malin de détourner l'authenticité de ses premières raisons. La tautologie, non plus en ce dernier sens que j'affectionne positivement puisque j'y joue en tant que constructiviste, s'est étymologiquement différenciée d'une forme que je choisis, à savoir l'autologie. Tauto- signifie « le même », dans la contraction de to- et auto-signifiant « la même chose ». Prenant mes distances d'avec Toto, le héros idiot, je préfère l'autologie qui revendique d'autant plus sa totale fabrication, son caractère d'artefact que le positivisme logique agite pour rejeter en tant que fausseté, en tant que proposition complexe ne pouvant être vraie et ne fonctionnant qu'en vase clos, à savoir dans un monde trop particulier, et d'après eux, en dehors du réel. Je crois que tous les mondes sont construits et c'est le cas aussi pour celui *réaliste* de la science normale, ni plus ni moins, et que de ce fait, la cohérence du *réalisme* ne tient que de manière autologique – et ce n'est bien sûr pas ce caractère fabriqué qui me fait contester ce discours. Si la tautologie désigne la répétition inutile, je dirais que, inutilitariste, l'autologie est une répétition utile consistant à faire comprendre la cohérence téléologique d'un système de pensée particulier et sensé. Tous les faits ici évoqués sont fabriqués et l'épistémologie habituelle dirait en cela – si elle concédait à ce texte une qualité scientifique – qu'il agit par constructivisme. Ce constructivisme joue avec les mots, décide de quelques barbarismes comme autologie (et même barbarisme), il y est question d'autonomie et en cela c'est le nominalisme qui dicte sa langue. Et puisqu'il ne s'agit encore que de partages, de distinctions, de regroupements et de choix, mus par des logiques qui, bien que non-linéaires, cherchent toujours à être intelligibles, à s'offrir comme des délires re-traçables, c'est le rationalisme qui ordonne son argumentation, ou plus encore, par barbarisme une fois encore, le "ratiocinalisme".

Ce jeu argumentatif consiste à pratiquer une forme d'astronomie. Il n'est pas question d'astronomie en tant que discipline scientifique normale consistant à prédire l'avenir par ce que l'on décrit comme de vraies observations de la nature statistiquement modélisée ; celle-ci, je la lierais plutôt à l'astrologie, cette pratique divinatoire divulguée pour plusieurs dizaines de centimes par minute + prix d'un appel local. L'astronomie consiste ici à regarder un ensemble indéterminé de points lumineux et, sans considérer leurs soi-disant réelles distances d'avec le regardeur, décider de manière arbitraire d'effectuer des regroupements, des dessins analogiques. Pour la science justificatrice que je dis astrologie, pour la science

moderne et actuelle donc, les étoiles ont des noms de code semblables à des plaques "numérolologiques" d'immatriculation. De manière intentionnelle, le nominalisme construit des rations, des regroupements de ces points et dessine sa cosmogonie en fonction de son esthétique symbolique choisie. L'astronomie consiste à comprendre l'acte de nomination de ces points en astres, puis en constellations, comme un acte créateur n'ayant d'autre vérité que son impact esthétique. Par manipulation astronomique, j'évoquerai à nouveau le fameux point de vue de Sirius, le point de vue neutre décrit par l'épistémologie normale comme étant celui souvent adopté par la science normale. Cette étoile, très éloignée de toutes les tergiversations sociales et politiques de notre bonne vieille Terre, est décrite comme appartenant tout bêtement à la constellation du chien. Elle en est même l'alpha, l'étoile principale. Astronome, je ne regarde pas la Terre depuis Sirius mais Sirius depuis la Terre, et je vois bien qu'au cou de ce chien, une petite clochette s'agite, et qu'avec sa queue frétilante, et son air aux aguets, ce chien en est un domestique. Je décide donc de faire de Sirius la constellation du chien domestique, évitant par là toute confusion d'avec d'autres constellations n'ayant aucune prétention à la neutralité, par exemple celles dessinant la silhouette de chiens pléonastiquement cyniques. Les diables ratiocinalistes animant les âmes hérétiques des menteurs incroyants croyant en leurs mensonges agissent comme des anges dans ces cieux. Il n'est pas rare de se servir de l'angélisme pour insulter de manière presque affectueuse les engagements politiques un peu trop rêveurs, ou en tout cas pas assez lucides d'après la morale dominante actuelle. L'art dit politique est justement souvent presque dénoncé par trop grand et naïf angélisme. Les joueurs de notre rugby doivent agir comme des diables, et sans doute pas comme le diable des chrétiens, ce fameux Lucifer qui, littéralement, est une lumière que les lucides pessimistes ne peuvent qu'aimer. Si ces diables sont des anges, ils ne sont donc pas des êtres de lumière, mièvres, avec de petites ailes, mais des anges au sens étymologique du terme désignant des messagers. Effectivement, les fables astronomiques, ces énormes mensonges dessinés dans les cieux platoniciens comme des altérations sont faits afin de raconter quelque chose : les anges du rugby ont quelque chose à dire. Et là où règne l'anti-discours et l'anti-intellectualisme, effectivement, l'angélisme prêté comme défaut à l'art politique est devenu une insulte.

Une fois la caricature de l'angélisme subvertie, une fois entendu que le jeu d'artefact politique de ce rugby n'est pas comparable à celui d'inoffensifs et sympathiques angelots, la désignation des joueurs en tant qu'anges messagers font de ce jeu un art politique, à savoir un acte intéressé. Spécialement depuis l'autorité kantienne, et de manière très convenue, l'art est souvent décrit comme un jeu désintéressé. Ici, l'intéressement n'est pas commercialement motivé, ce n'est pas au sens marchand ou financier du terme que le jeu est employé, mais pourtant je veux affirmer qu'il n'est pas gratuit. Il est assez aisé de comprendre l'intérêt et

l'intéressement de l'acte artistique dramatisé qu'est ce mouvement de pensée rugbystique : angélique, si ses mensonges sont fabriqués depuis un esprit qui a quelque chose à dire, ceux-ci se veulent intéressants et agir selon un intérêt au moins dialogique. C'est en cela que cet acte diffère de la gratuité au sens du don qu'une grâce divine, supérieure, offrirait, délivrerait, consentirait à accorder aux plus faibles en demande. Ces anges du rugby cherchent à se faire entendre, ce sont eux qui désirent être écoutés et ils savent bien que cela dérange, quand bien même cela est demandé par je ne sais quel public. Ajouté à cela leur position ontologiquement non différente et donc non supérieure d'avec l'ensemble du public et cette gratuité s'envole. Les prix flambent encore dans les diaboliques flammes de l'enfer du combat lorsqu'il faut déconstruire la gratuité qui colle à la peau du noble fantasme lié à l'acte artistique, que l'on voudrait mû par je ne sais quelle force, je ne sais quelle nécessité permettant ensuite à l'artiste de déconsidérer l'exposition de sa production. Si notre travail est gratuit, c'est au sens où il est seulement adressé à un potentiel public dont la présence ne sera que volontaire. Dès lors, il est gratuit puisqu'il s'expose, il tente d'exister avant de savoir si le public répondra par sa présence, ou pas. Notre combat est impayable au sens où ce n'est pas le commerce qui l'intéresse mais également au sens où il est incoerciblement gratuit, totalement intéressé.

À la fin de la série Harry Potter¹, Harry, le héros, dans une sorte de rêve comateux, demande à feu son maître à penser, Dumbledore : « Est-ce que tout cela est réel ? Ou bien est-ce dans ma tête que cela se passe ? ». Dumbledore lui répond alors : « Bien sûr que cela se passe dans ta tête, Harry, mais pourquoi donc faudrait-il en conclure que ce n'est pas réel ? ». Un peu plus tôt, ce dernier penseur du concept de réalité, et même des réalités, différant de la simplicité des thèses *réalistes* considérant que les hallucinations ne sont pas seulement erronées (comme je peux le considérer) mais irréelles (ou alors réductibles à de simples perturbations neuronales), énonçait : « J'ai toujours été fier du talent que je possède pour tourner des phrases. Et les mots sont à mon avis, qui n'est pas si humble, notre plus inépuisable source de magie. Ils peuvent à la fois infliger des blessures et y porter remède. » Citer Dumbledore et Harry Potter me semble une bonne manière de revendiquer mon amateurisme linguistique, mon appétit consistant à jouer avec les mots tout en prenant distance d'avec les jeux de langage wittgensteiniens. Partageant l'amour et un certain humour du jeu de mot avec Philippe Muray, je veux citer cette série littéraire et cinématographique à succès avec laquelle je partage bien peu de choses depuis ses relents de christianisme, mais à bien manipuler les textes, je veux me rapprocher de cette magie immanente du réalisme nominaliste différant du *réalisme* essentialiste auquel Wittgenstein aura, je crois, sans le vouloir, contribué en confondant déconstructivisme et destructivisme. Si Wittgenstein a expliqué les jeux de langage, je veux les

1 Rowling, « Harry Potter, tome 7 : Harry Potter et les reliques de la mort » (traduction Jean-François Ménard), éditions Gallimard Jeunesse, p. 772.

complexifier afin d'en faire de magiques armes. Le *hyénisme*, aussi matérialiste que le cynisme dont il est la transformation situationniste, fait en cela preuve également d'idéalisme, ou peut-être d'"idéelisme" pour prendre un peu plus de distance d'avec notre ami Platon. Dès lors, dans la pratique de l'agencement, je dirais que ce qui m'anime est une forme de réalisme utopique ou *matérialisme idéalisé* (ou idéélisé). Matérialiste, réaliste, cela vous l'avez compris en tant je défends un constructivisme immanent. Seulement pour me différencier totalement du cynisme actuel, lu comme pessimiste et donc finalement réductionniste, insensé, je veux donner intentionnellement, nominalement, une puissance à certaines choses, et ce, de manière finalisée, à savoir téléologiquement, autologiquement, en construisant un sens arbitraire. Par la dramatisation, le matériel que je regarde est idéalisé, sensé, et c'est cette idéalisation immanente qui crée des systèmes de jeu autant que des systèmes stellaires, c'est cela qui forme les différents points de couture de mon tissu, qui structure son méta-texte, le contexte, la cohérence, et donc l'entour, l'autour des choses, les liens.

Si je devais essayer d'exprimer mon interprétation du livre « Les mots et les choses » de Michel Foucault, je dirais qu'il y fait la différence entre l'énoncé et le visible et ce, par exemple, dès le début de son texte, en se lançant dans l'énoncé d'un visible, celui de l'image-tableau dit « Les Ménines » de Velázquez. C'est depuis la discipline philosophique que Foucault entreprend sa définition et donne à comprendre l'importance du visible ne pouvant se réduire à l'énoncé – compris de manière assez réduite comme la verbalisation orale et écrite dont usent les pratiques littéraires et donc, la philosophie elle-même. Foucault a essayé d'exprimer, je crois, le fait qu'il existe une différence entre tout et chaque signe, et qu'ainsi, les signes qu'il dit du visible ne peuvent être réduits à une description omnisciente de l'énoncé, et ce contrairement à la croyance habituelle en la puissance textuelle au sens convenu du terme. Si ce chapitre à propos justement du discours textuel s'intitule ici « Les maux et la chaux », c'est bien en référence altérée au texte de Michel Foucault. Altération, dispute, combat, mordant, les maux s'écrivent comme des blessures, comme des impacts puisqu'ils agissent par et pour l'altération. Néanmoins, ces maux sont bien métaphoriques, ce sont des mots symboliques et non pas bêtement physiques, ainsi, les objets agités par ce rugby sont bien plus contendants que contondants. Sans percer ni couper, un objet contondant est une arme d'abrutie violence. Ce qui est contendant, au contraire, c'est ce qui débat, c'est l'un des protagonistes d'une situation conflictuelle. Contendre (bien qu'inusité en ce sens-là) pourrait signifier dans un langage *coélitaire* "tendre ensemble", con-tendre. Dans le même esprit, les choses sont devenues la chaux, de cette action métaphorique qu'évoque la chaux vive : sa capacité à être caustique, c'est-à-dire sa toxicité, sa nocuité, que l'on prête également à l'humour et au rire, caustiques. Les maux et la chaux décrivent ou évoquent des actions et ce dans un chapitre où il ne semble être question que de

discours, de mots et de choses. Le texte philosophique de Foucault, marquant la différence entre l'énoncé et le visible, ou plus sûrement l'existence des deux, a marqué pour moi mon besoin d'affirmer autant l'existence d'une infinité de signes irréductibles à l'énoncé que l'indissociabilité entre l'énoncé et le visible, le fond et la forme. J'ai tellement argumenté à propos de cette indissociabilité que, malgré ma revendication de la paraphrase et du pléonasma, je n'oserais répéter mon histoire de chemins et de Rome et réécrirai simplement que le fond et la forme sont indissociables. La manipulation intentionnelle de cette nécessaire indissociabilité, je la nommerais, en bon barbare, "indissociabilité". L'habileté introduite dans l'imbrication indique que la nécessité n'est jamais évidente, jamais naturelle, jamais déterminée, mais que si, effectivement, une forme n'est jamais insensée et qu'un sens n'existe jamais qu'en prenant une certaine forme, le lien à tisser entre un fond et une forme peut être intentionnel, et même doit l'être pour être rugbystique. Le rugby, c'est de l'esthétique, c'est du lien intelligent construit entre le fond et la forme. Les mots comme les choses existent toujours par un son, une forme, une sémantique, une rareté, une habitude, un goût, une harmonie, une sonorité, une musicalité, un rythme, un dessin, des résonances ou des échos particuliers. C'est la manipulation de cela qui fait le spectacle magique du nominalisme, à savoir tricoter habilement afin de combiner des fonds et des formes qui n'ont pas l'habitude normale d'être ensemble, qui se jouent et s'exposent en dehors de l'évidence. C'est bien un jeu mensonger, un jeu d'illusions magiques qui a tout de sorcier, de complexe, que cette indissociabilité. La magie monosémique, celle de l'art intéressé qui a une chose à dire qui sait que cela passe par le travail complexe de constructions indissociables entre fonds et formes, a conscience que son anti-jeu *pictogrammique* ne peut être compris comme l'est la pré-consciente communication simplifiée du fait de son omniprésence culturelle. Bien entendu, les interprétations des gestes monosémiques seront multiples. Sachant cela et sachant l'intéressement de ces mouvements, les joueurs de ce rugby n'ont nul besoin de stimuler la polysémie si chère à l'art désintéressé – qui d'ailleurs ne la stimule pas plus, mais dont il se contente à défaut de monosémiques intérêts. La tyrannie des schtroumpfs et le syndrome P'tit Bac sont les ennemis de notre jeu.

Le rugby normal – et non celui qui me sert de métaphore des mécanismes de pensée – est bien évidemment, comme la plupart des autres sports, un jeu au langage *pictogrammique* de schtroumpfs pris dans une partie de P'tit Bac. Parce que tous vêtus de noirs, s'appelant alors évidemment les tous noirs, les All Blacks¹, l'équipe nationale néo-zélandaise, est bien connue pour ses mises en scène folkloriques d'avant-match que l'on nomme haka. Fidèles et cohérents avec

1 Il est peut-être intéressant de noter que ce surnom que les néo-zélandais se sont totalement approprié est né d'une confusion langagière, d'une mésentente téléphonique entre journalistes britanniques, suite à une écrasante victoire australe due à leur jeu de course habituellement apanage des arrières qui aura conduit le commentateur à les qualifier de "tous arrières", "all backs", ce que la mésentente aura transformé en "all blacks"; dans l'à peu près, on s'en est chromato-visiblement satisfait.

l'esthétique du monde dominant que je dois dire dégoûtant pour moi, ces hakas sont poétiques au sens du faire et du schmilblick – haka signifiant étymologiquement « faire ». Dans la langue maorie, dans cette culture dite primitive et que l'authenticité à la mode aujourd'hui voit presque oxymoroniquement comme une valeur ajoutée, de manière générique, aujourd'hui, toutes les danses sont appelées des hakas puisque, comme la danse des canards, ce sont des chansons-notices qui les animent ; dans le faire et son primitivisme globalement partagé, danser équivaut symboliquement au fait de danser. Le haka dansé par l'équipe des All Blacks et le plus médiatiquement apprécié est nommé « Ka mate ». Ses paroles sont attribuées au chef Te Rauparaha, grand poète maori paraît-il. Il a écrit et ils chantent tous fièrement :

Frappez des mains sur les cuisses
Que vos poitrines soufflent
Pliez les genoux
Laissez vos hanches suivre le rythme
Tapez des pieds aussi fort que vous pouvez
C'est la mort ! C'est la mort !
C'est la vie ! C'est la vie !
Voici l'homme poilu
Qui est allé chercher le soleil, et l'a fait briller de nouveau
Faites face ! Faites face en rang !
Faites face ! Faites face en rang !
Soyez solides et rapides devant le soleil qui brille !¹

Tout autour de la planète oblongue du rugby normal, du monde de l'ovalie, l'idéologie est telle que celle-ci, commune et habituelle, figée et immobile, pétrifiée dans des considérations hétéro-patriarcales, machistes, homophobes, et qui, sans grande capacité à la métaphore, cherche à détruire avec respect son ennemi du jour, l'équipe adverse à qui il faut faire perdre l'avantage, qu'il faut dominer. Avec une complexification anormale, je veux affirmer mon choix du rugby afin de métaphoriser la pensée. Cela m'a permis justement de déconstruire la simpliste opposition entre la tête et les jambes, entre le discours et l'action, entre les intellos et les sportifs. Mon action discursive, mon action artistique est en cela un sport, un combat, et comme le fond et la forme, le discours et l'action sont indissociables. Contrairement à ce que croient les militants politiques habituels voulant toujours privilégier l'action politique plutôt que les longs et beaux discours, aucune action ne serait politiquement efficace sans discours, sans qu'effectivement, symboliquement, elle puisse être interprétée par un discours commun au moins à un certain groupe. Sans discours lié à elle, l'action consistant à déboulonner telle ou telle chose, à détruire tel ou tel objet, n'existerait tout simplement pas. L'artiste Olivier Blanckart a publié le 12 février 2012 un texte intitulé « Sauvons l'art ? Euh... cherche ! ». Dans ce texte où, ironiquement, il reprend l'idée selon laquelle il

1 Traduction des paroles du haka « Ka mate » proposée sur Wikipédia.

faudrait sauver la recherche en signifiant finalement que c'est peut-être la recherche qui met en péril l'art, et que c'est l'art entendu comme lié à l'enseignement scientifique des Beaux-arts, mis en péril par son entrée dans le giron universitaire, qu'il voit en danger. Évidemment, j'ai été étudiant en arts à l'université et ce alors que les écoles d'art devaient soi-disant déjà souffrir de leur digestion forcée par l'ogre universitaire. J'ai bien vu, autant en tant qu'étudiant qu'enseignant, que l'ogre est du côté des écoles et que si un danger a été produit par ce rapprochement, c'est bien plus au sujet de la crédibilité de la recherche puisqu'à présent, les quelques petits feuillets produits par les étudiants en fin de cycle d'école d'art sont avec complaisance appelés mémoires et qu'alors, en réponse, les éventuels fainéants étudiants universitaires (certains d'entre eux seulement donc) peuvent faire valoir cette recherche réduite, dénigrant presque l'approche théorique, comme critère d'évaluation de leur propre production ; en comparaison, ils peuvent s'autoriser d'en écrire beaucoup moins. Olivier Blanckart ne comprend pas l'existence des docteurs en arts : « Voilà des lustres que l'université française pondait imperturbablement ses petites cohortes de "maîtres" et "docteurs" en arts. Dans l'indifférence générale, vu que parmi tous ces "docteurs", on n'a jamais dénombré ensuite aucun artiste fameux... »¹. L'artiste Blanckart pense que ce sont aux artistes et exclusivement aux artistes de juger les productions des étudiants en arts et que cela n'est pas affaire scientifique, de recherche et encore moins universitaire. Sans doute que, pour lui, ce n'est pas une affaire de docteurs, qualificatif qu'il connaît trop bien (comme il le dit dans son texte) comme synonyme de médecin, choisissant de ne pas faire l'effort de comprendre qu'un docteur est d'abord quelqu'un qui enseigne, quelqu'un qui donne à savoir, à comprendre. L'artiste ne peut se contenter d'être un producteur de formes et uniquement de formes puisque cela est impossible. Peu importe, je crois, de quelle école il se sort, il doit avoir conscience de l'indissociabilité de sa pratique en s'affirmant comme son propre théoricien. À fortiori quand l'artiste se veut artiste politique, avec tous les poly-tics, toutes les caricatures et les réflexes pratiques et interprétatifs qui lui collent à la peau et risquent de lui sucer le sang jusqu'à la réduction en peau de chagrin, afin donc de ne pas être réduit à un simple logo', l'artiste doit faire attention et maîtriser son *logos*.

Tout cela, comme je le disais déjà plus tôt, ressemble surtout à de beaux discours. Comme je l'entends souvent ici ou là, l'on pourrait me dire : "Tu joues sur les mots, franchement, il joue trop sur les mots là, non ?" Effectivement, je n'ai pas cité grand-monde pour exprimer mon dictionnaire raisonné de barbares sous forme de fable métaphorisée. En tant que scientifique sociologue ou que journaliste, il n'est pas rare de pouvoir profiter des dires d'experts spécialisés sur la question, sur le sujet de la recherche, et de devoir taire ses sources tant le sujet est sensible. Du coup, à la fin, il ne reste que l'image de l'expert, renforcée par l'image

1 Blanckart, « Sauvons l'art ? Euh... cherche ! », février 2012.

de l'expert devant rester incognito tant le sujet est brûlant, et donc pas plus de sources citées et d'arguments d'autorité créditeurs que dans mon texte. Nombre de joueurs de rugby de l'équipe du XV de France sont connus pour être, dans les dernières générations, amis avec des joueurs de l'équipe de France de handball. Depuis 2008, la génération la plus titrée de tous les temps dans ce sport, en France et dans le monde, a un surnom : les Experts (faisant suite, dans l'ordre, aux Bronzés, aux Barjots et aux Costauds). Alors voilà, avec eux au moins, tout en taisant leurs noms, je pourrais dire que dans mon texte, il y aura eu des experts, et ce en espérant que, grâce à eux, mon mensonge sera aussi crédible esthétiquement et idéologiquement parlant que celui d'un journaliste protégeant ses sources. Je ne voudrais pas dramatiser, ou alors si, au contraire, mais le discours et la *kitschisation* de l'artiste engagé sont des sujets extrêmement épineux.

3. 2. 3.

Anagramme anti-gélotophobie. Le Sous-Réalisme.

C'est l'histoire d'un mec, ou plutôt non, c'est l'histoire d'un groupe de mecs, d'un collectif. Y'en a un qui dit à l'autre une connerie... et vous connaissez, sans doute, de nombreuses suites possibles. Alors que je cherchais à comprendre mon travail plastique, ou plus justement à en proposer l'exposition par l'énoncé textuel, je me suis attardé sur la dénomination d'anagramme nommant précisément le processus de construction linguistique ayant fabriqué le nom du collectif au sein duquel je coopère, à savoir Gariste Gatené, en tant qu'anagramme d'artiste engagé. Une anagramme nomme la transposition de l'ordre des lettres d'un mot ou d'un groupe de mots engageant alors une autre signification ; c'est le mélange des lettres d'une proposition linguistique qui, par réorganisation, forme une autre proposition. C'est sans doute à cet endroit que se cache, sans aucune hilarité, peut-être même avec un certain "bide", tout le comique, toute la blague de ce titre s'affirmant anti-gélotophobe. Pour s'enfoncer encore un peu plus dans ma propre caricature, étant donné que ce chapitre appartient à la sous-partie dite de la *kitschisation* de l'artiste engagé, disons qu'au bide, noué au ventre, j'ai foi en l'engagement artistique et j'ai conscience qu'aux oreilles et à l'esprit de certains, voire de beaucoup, cette croyance sonnera comme bien naïve au sens enfantin du terme. Alors sans doute que par souci de cohérence entre ma croyance en la fonction politique de l'art et ma conscience de la caricature de l'appellation "artiste engagé", auquel il faut agencer mon jugement de goût considérant qu'il faut faire montre d'une distance radicale avec le 1^{er} degré et éviter la demi-mesure du 1^o½, j'ai ou plutôt nous, en collectif, avons décidé de nous servir d'une bonne vieille stratégie d'auteur de littérature, feignant d'être un autre par l'anagramme de ce que nous voulons être. L'histoire de ce personnage, je vous la conterai dans quelques lignes, mais reprenant la définition de l'anagramme, contrairement à "garagiste enté", "geste garantie" ou encore "étirage stagne", malgré quelques fautes d'accords et autres accents, il est difficile d'affirmer que "gariste gatené" est une transposition anagrammique d'artiste engagé signifiant communément quelque chose. Dès lors, justement, ces quelques pages à venir auront pour projet de donner un sens, une définition particulière à cette anagramme pour en faire un nom effectif et une argumentation en faveur de la réappropriation du qualificatif artiste engagé qui, par cette transfiguration, vous paraîtra peut-être moins risible. Rassurez-vous, ce chapitre n'en reste pas moins anti-gélotophobe, et après avoir fait la critique souvent négative de beaucoup de productions artistiques, il est bien l'heure de se moquer de mon propre projet et de rire, peut-être, de la sincérité gênée avec laquelle je vais vous l'exposer.

Moi aussi, j'ai beaucoup ri. J'ai beaucoup ri lorsque, avec application universitaire, j'ai relu Bergson en cherchant quelques références à propos du rire

dont Gariste Gatené fait, je crois, un très fréquent usage. J'ai beaucoup ri de la vision du rire de Bergson et du fait que, comme le rappelle Frédéric Worms (présenté comme spécialiste de l'auteur), « "Le Rire" est sans doute le livre le plus lu de Bergson. »¹ Ce à quoi j'ajouterai le fait que cette étude de Bergson passe, par *kitschisation*, pour le livre de philo' le plus sérieux sur la question. Il est devenu un classique incontournable à ce propos, comme si Bergson, le vitaliste, avait été "un gros déconneur" ou au moins un intello' un peu moins coincé que les autres s'intéressant à la trivialité stimulante du rire. Oui, je confirme, cela est drôle. À repenser à ce pauvre homme, à cette situation digne d'un affligeant vidéo gag', à celui qui, sur le trottoir d'en face, fut arrêté dans la souple marche de la vie par l'étourdissante rencontre d'avec un poteau de réverbère, et au fait que c'est cela que Bergson comprend comme motivation du rire, je me suis souvenu que l'auteur était en fait gélotophobe ; il a peur, il craint, et conséquemment, il n'aime pas le rire. Gariste Gatené, je le veux agissant comme un anti-gélotophobe car il sera question d'user de l'humour ou même de la moquerie comme un instrument d'*étrangéisation* pertinent pour activer un projet au troisième degré, parce que le comique, le rire – que Bergson feint de vouloir comprendre pour en fait le condamner – est, en tant qu'action violente au sens de l'énergie, de la véhémence, de l'emportement, de la passion, un mouvement nécessaire à ce projet aspirant à la subversion. Dans ce projet constructiviste, le comique est on ne peut plus lié à la comédie et donc au fait d'en jouer, de feindre afin de produire un "bon mensonge". Sans tragédie, l'anti-gélotophobie de Gariste Gatené doit vous inviter à vous moquer de ses gentilles et naïves maladresses par exemple. Anti-gélotophobe, Gariste Gatené cherche sans cesse et même avec excès à jouer avec les mots, et ainsi, il aurait presque pu ici affirmer vouloir glacer les sangs horrifiés des vitalistes bergsoniens en les qualifiant de "gélotophobes"... comme s'ils n'aimaient pas les crèmes glacées italiennes... En parlant de nourriture, laissons-là le titre de ce chapitre pour s'attaquer à la *kitschisation* de Gariste Gatené à travers l'exposition du régime esthétique émanant du dialogue critique entrepris par ce collectif artistique engagé politiquement. Ce régime esthétique, je veux le nommer Sous-Réalisme. L'expression quelque peu jargonneuse de régime esthétique trouve ici sa pertinence étant donné que je défends l'idée que l'art n'est qu'une histoire de goût. Celui-ci est donc à mon goût, tel un régime gastronomique, gustatif. Il ne s'agit pas d'un régime sans sel. Au contraire même, il est salé, bien salé, et c'est ainsi que je veux l'"exhauster". Comme un régime nutritionnel, il est rationné ou plutôt rationalisé, fait de rations, de parts quantitatives et qualitatives définies. Ratiociné, ce régime est très riche en détails, et par là bien plus excessif que réductionniste. Par ailleurs, le terme régime est utilisé pour nommer l'organisation de la politique par exemple dans l'expression régime politique. En cela aussi, le régime esthétique de Gariste Gatené est un régime car il régit, ouvre et restreint, force, oblige, exige

1 Extrait de la préface de l'ouvrage « Le Rire. Essai sur la signification du comique » de Henri Bergson, édité en 2012 par les presses universitaires de France, dans la collection Quadrige.

en fonction de règles politiques.

Le Réalisme est un nom bien commun pour qualifier des régimes, des groupes, des tendances et autres écoles artistiques. Il est capable, semble-t-il, de se prêter à la qualification de conceptualisations très différentes et même parfois contradictoires, sachant jouer contextuellement d'accentuation par sa combinaison d'avec un préfixe particulier par exemple. Le Surréalisme est un bon exemple de cela, ou plutôt, justement, les Surréalismes. Le Surréalisme créé autour d'André Breton et du « Manifeste du surréalisme », "à Paris", au début du 20^{ème} siècle, signifie (entre beaucoup d'autres choses) qu'au-delà du réel – ou de la réalité, car ici les deux notions sont confondues –, une fois libéré du contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale, grâce à des processus de création "attentifs" aux rêves et par l'écriture automatique par exemple, une réalité supérieure serait atteignable. En 1924, d'après son manifeste, André Breton se propose d'approcher la pureté du psychisme et « le fonctionnement réel de la pensée ». Ce Surréalisme engage donc la croyance en un réel et en sa possible extension – expansion et non déplacement. Ce Surréalisme est, d'après moi, "surréaliste" puisque le réel y est véritable, transcendant l'existence en tant qu'essentialité à découvrir. Très étrangement, les dogmes psychanalytiques établis par ces surréalistes, en tant que non dogmes, que non établis mais réels, surréels, s'accompagnent d'un engagement auprès du Parti Communiste français, matérialiste historique. Sans doute alors que, comme des hégéliens religieux, ce genre de communistes voyaient de l'essentialité guidant la fin de l'histoire, et ce, comme le dit leur manifeste, je le répète, « en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ». En tous les cas, même en contestant ces rapides interprétations, je peux déclarer que ce Surréalisme désignait un groupe particulier, avec ses excommunications ou "ex-communistications", et est devenu ensuite un mouvement, puis un style, jusqu'à désigner aujourd'hui, par gigantesque *kitschisation*, un genre, des thématiques, à peine quelques affinités iconographiques et même, je crois, une normalisation identifiable car *pictogrammique* de la représentation "de la folie artistique", du manifestement anormal. Moi-même, sous-réaliste, mais surtout pas (du tout) surréaliste, lorsque je fabrique des formes laissant voir des animaux humanoïdes ou des combinaisons formelles normalement identifiables comme incongrues, celles-ci se trouvent régulièrement et aisément qualifiées de figurations surréalistes. Notons au passage qu'effectivement, cette histoire de figuration est bien centrale pour les Réalismes, car même "sur-", ils sont presque systématiquement figuratifs. En contradiction avec l'Inconscient parisien, le Surréalisme belge, *kitschement* représenté par Magritte ou Broodthaers, est bien plus conceptuel si l'on veut filer ce texte tissé de caricatures. Ce Surréalisme stylistique, je le dirais épistémique, car il me semble être une façon de voir le monde dans un jeu presque analytique de paradoxes linguistiques et culturels institutionnalisés. Ce Surréalisme consisterait à repousser

les limites du langage et donc de la formulation du réel, le tout avec humour et un goût certain pour l'absurde.

Très caricaturalement toujours, l'Hyperréalisme désigne, spécialement en peinture et en dessin¹, en dehors de l'appellation historique géo-temporellement localisée définie par l'histoire de l'art, des œuvres cherchant à créer le trouble chez le spectateur quant à la nature des objets exposés : sont-ils réels ou non ? L'interrogation peut sembler simpliste voire stupide, mais il semble convenu, d'après Wikipédia – et, je crois, d'après l'usage courant du qualificatif hyperréaliste – que : « les peintres hyperréalistes cherchent la neutralité, ils n'ont pas pour but de dénoncer quoi que ce soit, ils montrent le monde de manière objective, ils font de simples objets ». Les représentations hyperréalistes chercheraient par là à être hyper, à être supérieures au réel, comme dans une course performative vis-à-vis de ce dernier, cherchant à rivaliser avec lui. L'hyperréalisme est plus réel que le réel. Ce qui équivaut bizarrement à produire des représentations ayant comme but absolu et concret de passer pour réelles, pour de simples présentations. À caricaturer cela un peu moins, je crois qu'effectivement, l'Hyperréalisme cherche à figurer le réel comme un état de faits donnés par l'observation dans un jeu mimétique prenant pour argent comptant les habitudes de représentations occidentales académiques focalisées sur la construction perspectiviste de la technique photographique. Peut-être que, par cette exagération mimétique au moyen d'outils moins faciles d'accès, moins évidents pour réaliser ces photos réalistes, les peintres, dessinateurs et sculpteurs de ce style permettent au moins d'inviter les spectateurs – un peu à la manière du Surréalisme de René Magritte – à s'interroger sur le statut des représentations, sur la différence d'avec la présentation, et sur le fait que le style photographique, ses règles, voire ses lois, ne sont que codes de représentations que l'on peut mimer et remettre en jeu, voire exagérer. Ainsi, je crois, ou plutôt j'espère, que l'Hyperréalisme peut être lu comme la manifestation du fait que le Réalisme même le plus habituel n'est qu'une représentation faite de codes choisis.

En évacuant les préfixes, je devrais également évoquer un des réalismes artistiques, celui auquel on lie Gustave Courbet ou encore une partie de l'œuvre d'Édouard Manet et qui peut presque être confondu avec un naturalisme littéraire et théâtral que je dirais zolien. Ce réalisme du 19^{ème} siècle trouve son accroche nominale avec le terme qui nous occupe du fait que l'on dit de ces œuvres qu'elles cherchent à se défaire de l'idéalisation compris comme un processus habituel des expressions artistiques. Presque empiriste, ce réalisme observe la vérité du monde, la "vraie vie des vrais gens", à table ou à l'enterrement, afin d'en témoigner la réalité aussi dure et crue soit-elle. Courbet joue par exemple avec les codes de la peinture historique, reprenant ses compositions et surtout ses formats, mais au lieu de dépeindre le sacre de je ne sais quel roi, il y représente le cortège endeuillé de

1 Largement dominants dans les débuts de ce mouvement esthétique (Duane Hanson ou John De Andrea mis à part) qui inclut de plus en plus actuellement la sculpture.

villageois mettant en bière l'un de leurs proches. De ces préoccupations thématiques et de cette volonté esthétique de dés-idéalisation (qui n'a en fait rien à voir avec une absence d'idéalisation au sens idéal, conceptuel du terme, il s'agit plutôt d'un changement de paradigme), ce réalisme passe pour anti-bourgeois, et ainsi pour un mouvement socialement, voire politiquement engagé. Plus tard, pour le théâtre brechtien par exemple, l'on parlera à nouveau de réalisme, cette fois totalement opposé au naturalisme théâtral. Pour ce réalisme social, il sera toujours question de figurer les réalités historiques et politiques, mais sans faire croire que, sur scène, le vrai se joue, et ce par la distanciation et l'exagération affirmant que le réalisme est une vision représentée depuis un point de vue volontairement caricatural. Sans doute plus fortement que les autres, ce dernier réalisme évoqué (notez que mon répertoire non exhaustif de ces réalismes s'est joué de manière anarchichronique) instaure une différence entre le réel et la réalité et porte conséquemment, d'après moi, mieux son nom de réalisme que les autres aux propensions *réalistes*. Épistémologiquement parlant, dans la construction de connaissances normalement nommées scientifiques, il est également question de réalisme. À maintes reprises dans ce texte, j'ai déclaré que je voulais nommer cette forme de réalisme *réalisme*. Les surréalistes cherchant à augmenter la perception véritable du réel comme ceux réductionnistes cherchant à désenchanter par l'analyse, les hyperréalistes et les réalistes tout court cherchant à témoigner de l'observation du réel, tous ont quelque chose à voir avec une conception *réaliste* du monde, à savoir avec ce que je nomme une croyance en la non élaboration des faits, en leur statut de données vérifiables et universelles.

Je choisis de nommer mon régime esthétique d'une expression composée du terme réalisme et ce afin de me servir de sa grande capacité à donner le statut de mouvement, de genre et de style à ce qu'il qualifie. Depuis l'usage revendiqué de la figuration jusqu'à la volonté de déranger les évidences *réalistes* en passant par l'affirmation constructiviste de l'inexistence du réel et de la pluralité possible des réalités – ou autrement dit l'absolu relativisme contraignant à la fabrication des faits et à l'usage de l'artefact pour élaborer un monde –, le fait de jouer avec le mot réalisme m'a semblé pertinent. Non sans ironie, c'est donc le Sous-Réalisme que j'ai choisi afin d'affirmer que ces représentations en sont d'une réalité singulière, ou autrement dit qu'elles sont *des représentations de représentations*. Sans envisager de voyage transcendantal, de dépassement lucide ou illuminé d'un réel et qu'un réalisme éclairé pourrait maîtriser complètement – le Sous-Réalisme n'a que faire de ces fantasmes –, les productions sous-réalistes s'exposent comme n'étant que des approximations interprétatives, des recherches proposées à l'exposition, des essais de formulation d'un point de vue particulier sur d'autres points de vue. Pour le Sous-Réalisme aspirant à ne jamais être confondu avec une tentative de témoignage objectif, il est donc question sans cesse de représentations de représentations, et même, sans doute, *de représentations de représentations*

classiques. Le chapitre précédent y faisait déjà quelques clins d'œil et je répète ce geste ici en notant qu'à la fin du premier chapitre de son ouvrage « Les mots et les choses », à la fin de sa description, de son énoncé du visible qu'est la peinture de Vélasquez nommée « Les Ménines », Michel Foucault écrit : « peut-être y a-t-il, dans ce tableau de Vélasquez, comme la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre. »¹ Je vous l'ai déjà dit, j'ai mis beaucoup de temps à comprendre cet ouvrage, et c'est par l'intermédiaire de l'écoute d'un cours de Gilles Deleuze à son propos² que j'en ai retenu la distinction de l'énoncé et du visible, comme une déclaration de l'existence et de l'importance du visible, puis que j'ai essayé ici d'en faire une indissociabilité entre cet énoncé et ce visible. Mais par ricochet interprétatif, il est possible que l'on me lise comme quelqu'un qui n'aurait rien compris à ce texte. Les interprétations admises de celui-ci en font l'exposition du concept foucauldien d'épistémè, et particulièrement de sa distinction entre trois « épistémès » ayant pour projet de définir la dernière, la nôtre, l'épistémè moderne, celle ayant permis l'apparition des sciences humaines car faisant naître l'homme comme l'un de ses sujets, contrairement à ce qui était en jeu dans les deux épistémès précédentes, celle de la Renaissance et celle classique. Si je comprends bien ce texte, le tableau de Vélasquez que Foucault met en mots serait exemplaire en cela qu'il représenterait la représentation classique. L'imbrication de ces représentations est d'autant plus dense que l'épistémè classique est considérée par l'interprétation des textes foucauldien comme l'"âge de la représentation". Les œuvres de l'épistémè classique ne laissent aucune place à l'existence de l'homme et ainsi, « ce sujet même – qui est le même – a été éliminé. Et libre enfin de ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme une pure représentation. »³. Ce sont ces mots qui terminent le chapitre à propos des Ménines et ouvrent mon interprétation de celui-ci, ou plutôt de sa lecture par Foucault comme une œuvre de l'épistémè moderne, de l'épistémè des sciences modernes en tant que représentation de représentation classique. L'épistémè classique aurait été le temps de l'ordre, des différenciations taxonomiques, linguistiques, ou autrement dit des catégories ; celle moderne, le temps de l'emploi ou de l'exposition de tout cela considérant l'homme comme le début et la fin de ces réflexions. Sous-réaliste, mon interprétation du texte de Foucault est sans doute erronée, intentionnellement détournée, et ainsi, dans un néo-classicisme particulier, le Sous-réalisme ne considère qu'aucun réel n'existe et qu'il n'est donc question que de réalités, que de représentations plus ou moins partagées par différentes classes dans des temps et des endroits particuliers, transformant ces codes de classes en traditions, en classicismes, et que donc l'exposition artistique n'est que représentations de ces représentations classiques. Voilà le coup classique

1 Foucault, « Les mots et les choses », p. 31.

2 De janvier à juin 1986, Gilles Deleuze consacra ses cours à Michel Foucault et au pouvoir, ce que l'Université Paris 8 Vincennes propose de ré-écouter par le biais d'internet.

3 Foucault, « Les mots et les choses », p. 31.

de la figuration sous-réaliste que j'expose ici comme valant pour le champ artistique, bien que cette inextricable considération de représentations de représentations vaille presque systématiquement dans un monde de réalités construites. C'est en cela que la représentation de représentations est moderne, voire hyper-moderne, comme ce super nouveau mouvement du Sous-Réalisme, en cela qu'elle serait l'exposition de représentations classiques conditionnées par l'existence (l'être représenté) de l'homme.

La figuration semble être une constante réaliste que partage le Sous-Réalisme. L'action de figuration engage bien sûr le fait de figurer quelque chose au sens de le représenter par l'image. Figurer – sans surprise pour l'instant – dérive de figure, lui-même formé par le terme latin *figura*. Justement, il est bien question de forme, et ainsi la figuration n'est, je crois, que formalisation par l'image, que représentation imaginaire. *Figura* signifie « forme, aspect », et de là « représentation sculptée », « mode d'expression ». La figure, le figuratif, la représentation reconnaissable, et même le visage de nos congénères, auraient étymologiquement à voir avec la représentation plastique sculptée et donc sans doute l'acte artistique. La figure, *figura*, dérive de *figere* signifiant d'abord « modeler (dans l'argile) » puis « façonner », « imaginer », « inventer faussement », pour finalement aboutir à « feindre » en français. La figuration, c'est donc faire semblant, user d'ironie afin de donner à voir ses représentations de représentations et ce de manière esthétique, plastique et éthique, motivée et donc mensongère. La figuration est nécessairement une transfiguration, une transfiguration de la réalité, du banal ou encore des classiques. Le choix de la figuration, c'est le choix du lieu commun. L'action de figuration passe par le fait de faire mine, de se donner des airs de vraisemblance, tout en faisant grimacer une ou plusieurs figures habituelles afin d'exprimer sa transfiguration. Le Sous-Réalisme feint de représenter quelque chose de déjà convenu, quelque chose d'habituel comme une tortue ninja ou un schtroumpf – une représentation banale, déjà classique, voire culte pour certaines classes – et le fait grimacer en changeant par exemple ce que l'on appelle le mode de représentation. Une transfiguration de la tortue mutante ou du gnome bleu, normalement représenté avec des traits simplifiés, à la ligne claire, en une sculpture semblable à une autre caricature, celle d'une sculpture néo-classique en marbre par exemple, peut permettre de donner à comprendre le statut historique et autoritaire de ces simplifications et les animations idéologiques de ces dessins.

Le Sous-Réalisme est un travail entrepris par des bons à rien d'artistes, car comme chacun sait, c'est un classique, les artistes sont des fainéants, des faisant pas grand-chose, pas grand-chose de concret servant vraiment la société. D'ailleurs, personne n'emploie les artistes. Ces bons à rien décident de n'en faire qu'à leur tête car ils manquent justement de réalisme compris ici comme l'adéquation pragmatique à une seule réalité, celle de l'économie capitaliste actuelle. D'après les

médias français, au début de l'année 2016, quelque part en Tunisie, une jeunesse désœuvrée mais réaliste s'est remise à manifester afin de demander de l'emploi. Mon Sous-Réalisme en est tombé des nues. Que l'on demande de l'argent comme moyen d'échange à employer soi-même, cela je le comprends malheureusement trop bien, mais un emploi ?! Il semble normal aujourd'hui, d'après les médias et les dirigeants politiques, que les individus composant le peuple – si ce n'est la populace – attendent de son gouvernement qu'il les emploie, comme si, sans ces dirigeants, ils ne savaient pas quoi faire de leur vie. Je ne suis pas employé, et d'ailleurs, je ne gagne pas beaucoup d'argent, ainsi, ironiquement, j'oserais dire que je m'emploie, comme un "auto-entrepreneur" qui n'aurait rien compris à ces histoires d'avantages fiscaux. En transformant quelque peu certaines expressions afin d'être cohérent avec la terminologie employée dans cette thèse et en plus de réaliser le travail palinodique, je vous propose la lecture du "texte de présentation" de Gariste Gatené par lui-même, à ceci près donc que, collectivement, il nous faudra juger de mes mineures nouvelles transformations :

Gariste Gatené est un vrai faisan et un faucon, ou plutôt il y travaille. On prétend également qu'il exerce en tant qu'installateur sanitaire et social. Il, Gariste Gatené, est plusieurs, c'est le nom propre commun à un micro-collectif. C'est aussi une anagramme, celle d'Artiste Engagé. Alors, une fois auto-qualifiés ainsi, il nous faut affirmer que nous travaillons à ne pas répondre à la définition dite familière par la rousse la plus connue de la langue française, à savoir qu'un artiste serait un « bon à rien, fantaisiste ». Quoique, nous sommes engagés dans, ou plutôt nous produisons de manière multidisciplinaire en gage de recherche systématique de formes contextuellement pertinentes, ce qui signifie que, bons à rien, nous nous projetons dans la réalisation sans automatisme technique mais guidés par la maxime détournée « On peut toujours tondre un œuf ». Nous travaillons donc comme des bons à rien puisque toujours motivés par la volonté de mettre en mouvements, en travaux, les histoires que l'on construit et que l'on donne à voir, que l'on propose au regard, que l'on essaie de "faire entendre". D'ailleurs, Gariste Gatené est aussi un brin fantaisiste. Loin de manquer de sérieux, comme est tenté de l'écrire Robert, c'est très sérieusement mais sans "s'y croire" que ce fantaisiste est poussé à s'abandonner à sa fantaisie, c'est-à-dire à suivre son imagination comme il est « dit des objets fabriqués qui s'écartent de l'ordinaire » ; « au mépris de ce qu'il faut faire » mais entièrement attentif à ce qui est fait. Gariste Gatené construit des projets narratifs, c'est un fabuliste. Entre jeu avec les mots et travail des formes, Gariste Gatené s'expose au débat en mettant en images des mouvements contradictoires : nous décryptons et kryptons ce que nous croyons voir à l'œuvre à savoir les nivellements-exacerbant culturels animés par un idéalisme matérialiste que nous essayons de transposer telle une anagramme en matérialisme idéaliste, un réalisme utopique. Cherchant des lieux communs à la Grande Culture, au Grand Public ainsi qu'aux populaires et aux savants, nos productions agencent par exemple l'architecture ecclésiastique des cryptes, Superman de Krypton avec la cryptographie et ce finalement pour simplement complexifier des ou un-possible moment de partage non ordinaire de l'espace public.

Gariste Gatené est un fabuliste, un vrai faisan et un faucon, il est radical, intolérant,

ironique, inquiet, euphorique, exigeant, travailleur, bricoleur, engagé, impliqué, appliqué, chercheur, souvent sculpteur, c'est-à-dire travaillant à mettre en relief, parfois réalisateur, artificiel, superflu, polémique et "pour la paix", cynique mais pas dans ce sens là, pour l'anecdotique, il contient des effets secondaires et suivants.

Gariste Gatené est le nom d'artiste d'un collectif qui fabrique des histoires et les met en images. Gariste Gatené s'exprime dans l'espace public "entre" la rue du ciel et celle des balayeurs.

De manière pléonastique, j'aimerais y ajouter un autre texte de présentation du collectif, non plus signé par le pseudonyme Gariste Gatené, mais par une combinaison d'anacycliques¹ du prénom et du nom de l'un de ses membres. Jusqu'à ce jour, hormis il est vrai quelques petites notes journalistiques, aucun critique, personne d'extérieur au collectif n'a écrit à propos de ce collectif. Or, il semble de bon ton d'exposer aux yeux des sélectionneurs et des publics un texte où d'autres parlent de vous, cela semble faire plus "pro". menteur, voici ce texte :

Gariste Gatené est le pseudonyme d'un collectif artistique créé il y a près de 8 ans. Animés par une sincère aspiration à faire de leurs productions culturelles d'efficaces moyens d'expressions politiques et sociaux, les acteurs de Gariste Gatené essaient de multiplier les expositions et les projets, passant de l'écriture, aux arts plastiques, à la recherche universitaire, à la vidéo pour en revenir, dans le désordre, à tous les autres médiums techniques. C'est avec et pour ce potentiel politique des productions culturelles que Gariste Gatené jongle, et ses recherches "tournent autour" de notions telles l'*engagé* et le Subvertissant.

Son travail pourrait être qualifié de politique dans la mesure où il prend comme thèmes de réflexion et de création le contexte culturel et social actuel. Il tente de mettre en images le nivellement culturel du « Patrimoine Provisoire Actuel » en jouant d'une réappropriation de références culturelles aussi bien savantes que populaires (de la sculpture du David de Michel-Ange au classement des « personnalités préférées des Français », de Bob Marley à Richard Wagner, de Nietzsche au Roi Lion). Il met en images dans ses productions ce qu'on pourrait appeler des *mouvements contradictoires* ; « un système oxymoronique » d'après ses mots. Gariste Gatené utilise les codes de l'art contemporain tout en détournant ceux de la culture populaire telles les séries télévisées ou les films à grand succès. Le Grand Public est son "personnage principal", il travaille avec ce fantasme et son impossible définition qui n'empêche apparemment absolument pas ses effets. La conceptualisation tout autant que la conception sont importantes et constituent les deux moments créatifs de son travail. C'est le sens qui donne naissance à des productions et le travail de fabrication nourrit celui de la sémantique ; « inversement, vice versa et réciproquement proportionnel ». Gariste Gatené veut se montrer sous les traits d'une hyène "moqueuse", et dans sa ferme chimérique tout le monde l'ouvre pour raconter sa fable. "La morale de cette histoire" c'est que la hyène n'est plus fauve mais chienne, cynique, et surtout que cette ironie aux allures bouffonnes et aux jeux de mots forcés se révèle constructive ; Gariste Gatené "fait" des animaux – pigeons, cerfs, cygnes, nounours et insectes – un zoo désaffecté où rien n'est à l'abri, rien n'est préservé. Il imagine et pratique les arts comme un

1 Un anacyclique est un mot ou une phrase que l'on peut lire à l'envers comme à l'endroit. L'anacyclique en question est donc le renversement des lettres formant le nom et le prénom de cette personne.

agencement indissociable de la théorie et de la pratique. Pour mettre en images et en scène ses propos, il fabrique le plus souvent des objets sculpturaux, entre les arts plastiques et la scénographie, des sculptures qualifiées d'installées. Ces objets prennent une forme qu'on pourrait appeler "narrative". D'aucuns pourraient prendre la diversité formelle de ses sculptures installées comme un manque, une faille, dans son identité esthétique visuelle. Il n'en est rien, c'est bien la multidisciplinarité et le protéiforme qui le fait jongler d'un médium à un autre pour « raconter » des choses différentes et leurs différends. Gariste Gatené raconte des histoires dans ses productions, qui n'ont ni commencement ni clôture, mais qui utilisent le contexte actuel comme situation initiale et la proposition politique comme fin. La production de cet « installateur sanitaire et social » fonctionne comme une articulation, un passage narratif entre les formes d'une même exposition. Cette narration se veut positionnée socialement et politiquement tout en présentant ses contradictions. L'idée appelle un matériau, et la production hétérogène qui en résulte témoigne de la dynamique critique guidant le travail de Gariste Gatené.

Le *hyénisme* du Sous-Réalisme me fait revendiquer cette œuvre de faussaire à peine intelligible pour le public, car justement, il est question de bien mentir, ce qui sous-entend revendiquer le mensonge, exposer le fait que cela a été contre-fait, car sinon, cette entreprise artistique, ce texte et cette signature ayant si peu d'importance légale essuieraient l'indifférence totale. Avec son nom lui donnant des airs d'artiste venu d'ailleurs, de slave peut-être, Gariste Gatené est le pseudonyme d'un collectif, se laissant, certes, la liberté d'exprimer ponctuellement des points de vue divergents dans une seule œuvre, mais qui s'exprime de manière magistrale, sans doute seulement au sens où le collectif aura cherché à maîtriser et exposer totalement une pensée depuis un point de vue suite à une conceptualisation diacritique précédant l'exposition. Le choix de ce pseudonyme engage donc la volonté de ne pas mettre en avant l'un ou l'autre des membres du collectif. Dans une stratégie "dés-angélique gauchiste" assez commune, alors même que Gariste Gatené est loin d'être reconnu au sens médiatique du terme, le pseudonyme collectif anéantit déontologiquement ce genre de prétentions pour ses membres. De plus, le personnage Gariste Gatené est une manière de signer nos travaux, non avec les noms que l'on nous a donnés, mais par des mots choisis, réfléchis et qui, en tant qu'anagrammes, s'offrent comme remodelables, transformables, encore et encore. Gariste Gatené est né le 8 du 8 (août) 2008 – ce qui est quasiment un mensonge car il est sans doute plus vieux, mais cela doit indiquer qu'il a une histoire et que pour prétendre à essayer de construire *un œuvre*, il ne faut sans doute pas se contenter de ce qui est, ni de son état civil, ni des hasards du calendrier pour choisir sa date de naissance. Par contre, Gariste Gatené n'est pas Banksy (bizarrement, ça se saurait !). Il n'est pas question de masque, ce nom n'est pas un anonymat. Ce nom est un nom et si Gariste Gatené est une marque, une façon de se démarquer, celle-ci a un cahier des charges contraignant à affirmer que des individus particuliers ont réalisé ses productions et que ces derniers se doivent de ne pas porter de masque, de s'exposer au dialogue argumentatif avant, pendant et

après la monstration du travail de Gariste Gatené. S'auto-nommer Gariste Gatené, c'est littéralement se donner le nom et les lois (les "nomies") d'un artiste engagé, c'est en assumer les caricatures et en revendiquer le projet politique et les volontés transformatrices. Alors Gariste Gatené que je veux être, bien que souvent jusqu'ici, les tentatives d'augmentation du collectif en termes de coopérateurs ne se soient pas accomplies, je veux affirmer que le collectif Gariste Gatené est internationaliste, aussi internationaliste qu'une sorte de situationniste dégagé de ses communismes, d'une considération des nations, et peut-être même d'un inter deleuzien. Si Gariste Gatené est internationaliste, cela signifie que cette marque peut être reprise, n'importe qui peut se la réapproprier depuis n'importe où, mais bien entendu pas pour en faire n'importe quoi. Se réapproprier ce nom contraint à entrer en dialogue critique et raisonné avec ce que Gariste Gatené a déjà produit et sans doute avec les autres Gariste Gatené du monde. Gariste Gatené n'est pas un groupe (quand bien même il serait réduit au nombre de deux individus toute sa vie), c'est un collectif fait de coopérants complices pris dans la même articulation rugbystique qu'exposée plus tôt : le je-nous. Faussaire, Gariste Gatené et son Sous-Réalisme ne peuvent rejeter la contre-façon. Ainsi, cette marque seulement soumise à la rigueur du dialogue critique ne connaît aucun droit d'auteur interdisant les réappropriations sous-réalistes projectives. Afin de manifestement définir le Sous-Réalisme et de permettre sa réappropriation, voici exposés en trois points les ingrédients de ce régime esthétique : la Contre-performance, le Fabulisme et le Subvertissant.

La Contre-performance

Avec la même ironie que l'appellation sous-réaliste, la définition de ma pratique comme contre-performante est un clin d'œil à la performance artistique, qu'elle soit médium ou qualificatif du résultat. La performance, bien sûr, semble aussi désigner l'un des principes idéologiques de notre société actuelle cherchant, par celle-ci, à atteindre la promotion professionnelle et la croissance de ses capitaux. Si le projet d'art politique du Sous-Réalisme de Gariste Gatené est utopique, son type de réalisme use d'ironie et donc de contre-utopie, d'où la Contre-performance. La technique artistique dite performance s'expose de manière spectaculaire et impressionnante dans les centres d'art du monde entier, flirtant, comme beaucoup de réalistes, avec l'idée de présentation, dans une sorte de 1^o1/2 ne parvenant pas à se réduire au 1^{er} sans atteindre l'ailleurs du re-. C'est sans doute pour cela que la performance plaît, parce qu'on la considère comme authentique, vraie, sans chichi, ni blabla, sans trop d'intellectualisation, s'exposant purement et simplement dans le ressenti. La Contre-performance, elle, est factice, artificielle, artefactuelle, elle produit des faux, des représentations de représentations classiques. Le plagiat est une affaire de plagiaire. En dehors de ce qui est admis dans les dictionnaires, c'est peut-être parce que l'on parle de nègre en littérature pour désigner celui qui écrit

dans l'ombre pour quelqu'un d'autre que, toujours dans ce domaine, l'on a choisi de qualifier de plagiaire celui qui copie, imite, vole voire pille l'œuvre d'un autre, en usant donc du dérivé de *plagiarius* signifiant « voleur d'esclaves ». À la racine de *plagiarius*, l'on trouve *plagios* signifiant « oblique », puis au sens figuré (m'intéressant particulièrement) « qui emploie des moyens fourbes ». Les anti-plagiats baignent dans le fantasme de l'œuvre originale. Le Sous-Réalisme ne croit en aucune originalité et sait que toute création est une contre-performance n'usant que de brillantes réappropriations et de réagencements de lieux culturellement communs. Lors du troisième épisode d'une série d'entretiens à propos du snobisme, France Culture proposa un dialogue entre deux philosophes, Marc Jimenez et Raphaël Enthoven¹. Raphaël Enthoven y considérait, avec la plus habituelle des caricatures, que l'art contemporain était effectivement perclus de snobisme. [Je noterais au passage qu'au sens dénigrant du terme snobisme, il a été étrange pour moi de ne rien entendre dans ses propos rappelant la bêtise d'une telle insulte, étant donné qu'il en est souvent victime depuis ses choix de vocabulaire, d'intonation et même d'accent incarnant la caricature de la philo' intello' de salon – tout comme France Culture d'ailleurs – et donc du snobisme.] La question précisément posée par ce volet de la série sur le snobisme était « L'art contemporain a-t-il bon goût ? ». Bien plus en rapport avec le Subvertissant (troisième ingrédient que je vous présenterai dans quelques pages) qu'avec la Contre-performance, en contradiction avec la fonction artistique que se donne "essentiellement" (avec toute la dénaturalisation contrainte que vous connaissez maintenant) le Sous-Réalisme, je me dois de rapporter que Raphaël Enthoven trouve l'art contemporain « trop intelligible » et qu'il « réclame le droit de ne pas comprendre », droit que lui refuseraient ces snobs d'artistes concepteurs de tant d'intellectualisme discursif. Je pense que vous connaissez mon goût et mon avis là-dessus. Effectivement, à bien y réfléchir, le Sous-Réalisme est snob puisqu'il est littéralement sans noblesse. Sa magie est en contradiction avec celle agitée par le confort obscurantiste plaisant tant à Enthoven, c'est une magie *coélitaire* qui ne peut qu'être snob puisque populaire. L'autre attaque de cet Enthoven anti-art contemporain (au sens tellement normal du terme) regrette justement, je crois, la Contre-performance et s'adresse au manque d'originalité de ces artistes. Le philosophe regrette l'inaugural, il pense que c'est cela qui compte en art et déplore que l'art contemporain ne fasse que rejouer d'audacieuses performances passées. C'est assez terrible à dire tellement cela est idiot, mais l'on réduit et l'on rapproche *pictogrammiquement* bien plus facilement les œuvres contemporaines (et les œuvres d'arts plastiques particulièrement) que les autres. C'est d'autant plus hurluberlu de la part d'un philosophe dont il est difficile de dire qu'il ne manipule pas sans cesse des concepts. Ose-t-on reprocher à un philosophe de s'attaquer pour la énième fois au concept de liberté, ou même d'idée, alors que cela fait 2500 ans

1 Dans l'émission « Les Nouveaux chemins de la connaissance » animée par Adèle Van Reeth et diffusée sur France Culture le 6 mai 2015.

qu'il nous font le coup ? Bien sûr que non. Ose-t-on reprocher à un peintre du 20^{ème} siècle de nous refaire le coup du tableau ? Alors pourquoi est-ce différent pour le coup dit contemporain du ready-made ? Raphaël Enthoven pense que certains gestes, certains genres sont plus périssables que d'autres et condamne ainsi l'art conceptuel et, au passage, le monochrome (digne d'une critique de trois frères inconnus) à l'usage unique. Comme dans le film « Les Trois Frères » donc, Whiteman peut faire des monochromes blancs, mais une fois qu'il les a faits, c'est fait. Qu'en est-il des couchés de soleil, des paysages, des vierges à l'enfant, des portraits ou même des pommes ? Qu'en est-il même de la forme livre que les éditions françaises produisent chaque année à plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires ? Évidemment, la réflexion d'Enthoven est idiote, il ne peut être question de ce genre d'originalité dans la production artistique, sinon à voir les choses comme un schtroumpf, comme une liste réduite de pictogrammes. Avec la même habitude, je crois, les singeries de Gariste Gatené sont des contre-performances manquant cruellement d'originalité, des singeries mimant par figurations grimaçantes, détournant par jeux esthétiques de mots et d'images gélotophiles que d'aucuns nommeraient plagiat. Angélique ou diabolique, Gariste Gatené est sans doute empli de bons sentiments, à tel point qu'il en oublie la possibilité de l'esclavage et donc du pillage d'esclaves. Bêtement, au sens métaphorique de la hyène, je ne sais voir et vouloir autre chose que la construction du monde par l'agencement *kitschisé* de différentes productions culturelles. Mon monde n'est fait que de réagencements, de plagiat d'autres œuvres. Comme je le disais toujours bêtement, toutes les iconographies, tous les genres, tous les styles, tous les supports même, ont été inventés, réagencés à partir d'autres productions culturelles bien avant que je puisse avoir l'ambition de créer.

En tant qu'usant de figuration, le modelage et la sculpture sont mes médiums de prédilection – ou sans doute plus justement de post-dilection. Pour un projet dans l'espace public qui a été installé sur une place entourée de barres d'immeubles normalement construites en béton, nous avons justement choisi de couler des sculptures dans ce même matériau. Animés par la volonté de mettre en images la possibilité de transformation symbolique par ce que l'on pourrait appeler justement la transformation (plastique ou, de manière pléonastique, formelle), animés par l'idée qu'avec un même matériau mais pris dans des formes différentes, représentant donc des choses différentes à des fins différentes, le monde peut se construire différemment, être architecturé en fonction de rêves – même en béton ("concret") –, la petite scène de cette installation était parsemée d'oreillers de béton en tant que symbole habituel du sommeil et support entendu de nos têtes rêveuses. Je vous passe les autres détails iconographiques mêlant ballon de foot' et griffon de cette installation intitulée « *Concrete dream*, la vie concrète : laisse bé-ton. Mythe au logis. » (Woippy, 2013). Presque au centre de ce lit à rêves et parmi quelques morceaux d'architecture en ruine (quelques antiques colonnes à reconstruire),

s'élevait une bétonnière, outil d'ouvrage architectural qui, ici, était lui-même ouvragé de motifs romans. De cette exposition temporaire sont restées quelques images, quelques photographies qui – nécessairement parcellaires et contraintes par mes cadrages culinaires du moment – montrent particulièrement cet objet aux formes de bétonnière. Je vais vous en dire plus mais, effectivement, cette bétonnière a été sculptée comme une singerie détournant les fameuses bétonnières gothiques de la star de l'art contemporain Wim Delvoye. À la vue d'un des documents photographiques, il n'est donc pas rare – à fortiori lorsque le regardeur est un connaisseur du monde artistique – que la référence manifeste à l'œuvre d'un autre plasticien soit remarquée. Un jour, l'un d'entre eux m'a justement demandé : "Mais comment expliquez-vous cette imprégnation de vos formes par celles de Wim Delvoye ?" Ce à quoi il ajouta : "Lui en avez-vous parlé ?" D'après cet observateur, j'aurais dû prévenir Wim Delvoye, non pas de la façon dont je le désirerais (et ce depuis toujours d'ailleurs), c'est-à-dire afin de rentrer en dialogue critique, artistique, avec lui puisque effectivement, j'apprécie tout particulièrement son travail, mais plutôt pour lui demander une autorisation, car – tout en précisant que, en plus, il est très sympathique – mon interlocuteur insista sur le fait qu'il pourrait se vexer de ne pas avoir été mis au courant. Bien évidemment, je ne dirai rien de plus ici quant à la spéculation des réactions de Wim Delvoye car, même afin de mener un dialogue constructif, je n'ai malheureusement pas encore pris le temps, ni eu le courage d'essayer de le déranger. Dans un travail presque participatif avec la "population locale", cette installation de béton s'est construite en dialogue (disons épistolaire) avec quelques volontaires contraints par les politiques Médiathèques, des volontaires nous ayant écrit quelques uns de leurs rêves, non au sens inconscient du sommeil, mais au sens du désir projectif construit, travaillé. Vous l'avez compris, le béton est un matériau symbolique du pré-fabriqué, des formes pré-formées, que l'on coule en parpaings ou en dalles s'imbriquant comme un jeu enfantin de construction pour fabriquer de plus grandes dalles ou de plus grands parpaings que l'on appelle immeubles. Non sans un clin d'œil à une autre référence culturelle dite populaire, à savoir la chanson « Concrete jungle » de Bob Marley, le béton transformé plastiquement dans notre sculpture installée se voulait être le même, mais détourné dans ses finalités, que celui architecturant normalement les citées péri-urbaines. Alors bien sûr, n'en déplaise à Raphaël Enthoven, rien d'original là-dedans, rien que de la création sous forme de recombinaison, ce « Concrete dream » est presque concrètement du plagiat. Depuis l'utilisation décorative du béton imitant l'écorce d'un arbre ou les aspérités d'un rocher, en passant par Wim Delvoye, Bob Marley et la caricature esthétique liée à ce que l'on appelle les cités-dortoirs (d'où le béton pour fabriquer les oreillers), cette installation est, comme toutes les œuvres de Sous-Réalisme, un agencement de réappropriations, une singerie gélotophile, un plagiat dramatisé avec humour, ce qui doit donner à comprendre mes spasmes oculaires, de clin d'œil

en clin d'œil. Assez étrangement, en ce qui concerne les représentations iconographiques habituelles au point d'être devenues académiques, évidentes, la tyrannie de l'originalité est culturellement bien plus pesante. Comme je l'écrivais, si j'avais sculpté une piéta, ou mieux, si j'avais peint je ne sais quelle vallée embrumée sous forme de paysage, il ne serait sans doute jamais venu à l'esprit d'un des regardeurs de mon travail que cela était un plagiat ou une référence trop marquée à l'œuvre d'un autre auquel il me faudrait dès lors demander l'autorisation. Pourquoi ne devrais-je pas demander l'autorisation de représenter une bétonnière à la marque commerciale Leroy Merlin, ou au moins au designer publicitaire ayant fait fabriquer ces dernières années des bétonnières gonflables pour la promotion de ces magasins ? L'art contemporain, d'autant plus quand ses expositions sont manifestement intentionnellement conceptuelles, et peut-être plus encore quand il est question d'objets tridimensionnels finalement tellement minoritaires face à l'écrasante majorité des représentations dites bidimensionnelles, souffre de ces incohérences intellectuelles dans les jugements communs.

L'interprétation de ces habitudes interprétatives engagera une exposition de Gariste Gatené à venir, un projet portant le nom de « International Karambar » où chaque sculpture installée sera titrée d'un billet aux allures de "blague Carambar". Le processus créatif consistera à systématiquement manifester la réappropriation d'une autre œuvre culturelle (les cochons tatoués de Wim Delvoye ; les tartes à la crème stylistiques et iconiques du Petit Prince ; l'histoire de Don Quichotte devenue mythe ; les sculptures d'arbres décortiquant des arbres de Penone ; etc.). Les singeries de « International Karambar » se donnant à voir comme d'éhontés plagiats formeront une exposition manifeste de la construction de la pensée suivant un mécanisme rugbystique, de rebond en rebond, de paraphrase en paraphrase, dans un réagencement collectif, mais surtout dans l'affirmation d'une indissociabilité entre le fond et la forme, puisque encore une fois, à représenter une tortue ninja ou un schtroumpf selon un autre mode, l'histoire racontée, aussi mythique soit-elle, en devient une autre. J'aurais aimé (vous devez vous en douter) déformer encore un peu plus l'espace de ce texte pour me donner la place d'y énoncer ces projets à venir, mais je comprends maintenant qu'un livre particulier à ce propos serait bien plus pertinent. Par souci de cohérence avec ce que je n'ai de cesse que de vous répéter quant à l'indissociabilité entre le fond et la forme rendant caduque l'idée qu'une forme puisse se substituer à une autre pour la décrire, associé à ce que je racontais il y a quelques lignes à propos du seul regard posé sur un document photographique ne permettant absolument pas de regarder la sculpture installée, je ne vous proposerai pas d'images vous donnant à voir ces projets passés ou des dessins ou montages pour ceux à venir. Cela étant dit, je voudrais affirmer ici que la Contre-performance définit le Sous-Réalisme comme un art de l'analogie et peut-être même du parangon. Bien que l'analogie semble ressembler à l'analyse, elle est synthétique, non au sens technique comme l'est un

synthétiseur numérique, mais au sens où ana- signifie « même » et où la logique des mêmes est celle de l'incrémental épaissement par regroupement catégorique. Là encore, le même n'est pas celui de la tautologie puisque l'analogie ne regroupe pas ce qui évidemment se ressemble. Elle est au contraire un travail synthétique consistant à mettre en dialogue, à rapprocher deux choses que l'habitude distingue. En regardant toujours la poutre que j'ai dans mon œil, je vous rappelle que j'ai cligné celui-ci, dans le chapitre précédent, à l'adresse d'un livre nommé « Les mots et les choses », et non pas à celui de la philosophie analytique intitulé « Le Mot et la Chose » de Willard O. Quine. L'art analogique est artificiel, il fait comme et met en relation afin de déchiffrer, et puisqu'il n'est pas numérique, il décrypte et re-crypte en un langage complexe que le progrès actuel a décidé de simplifier par traduction binaire. Pour filer la métaphore de ces bandes analogiques, je dois préciser que cela n'est en rien un archaïsme. L'art analogique ne veut pas affirmer que c'était mieux avant, avant les nouvelles technologies par exemple, et d'ailleurs, c'est un art technologiquement équipé s'exposant en stéréo. L'art analogique s'expose par le relief, par la mise en relief, en plus de deux dimensions, comme un agencement de multiplicités, de multiples références dessinant des facettes que la préhension instantanée, immédiate, monolithique ou photographique ne peuvent qu'à peine documenter et non pas donner à regarder. Ces analogies ne veulent pas répondre à la mode dite post-moderne de l'accumulation nivelante de différentes sources culturelles. Il n'est toujours pas question de performance et de course à l'augmentation quantitative du nombre de clins d'œil. La Contre-performance procédant par analogies le fait toujours à fin de, dans un projet de partage discriminatoire, par la comparaison sculptant des stéréotypes ou, presque littéralement, des parangons. Un parangon est un modèle, et vis-à-vis de ce stéréotype construit, l'on peut comparer afin de juger. Le terme italien *paragono* désigne une pierre de touche servant à évaluer, à distinguer une qualité de métal d'une autre. Depuis une origine grecque *parakonon*, cette pierre de touche devient pierre à aiguiser, puisque de ces analogies, de ces agencements, la Contre-performance forme des stéréotypes aiguisés, pointus, rappelant les oxymorons non oxymoroniques de l'œuvre palinodique.

L'ingrédient Contre-performance pourrait laisser entendre que le réalisme du Sous-Réalisme peut se satisfaire d'un certain mal fait, mais il n'en est rien. Foucault disait faire l'archéologie du savoir et des choses. Le Sous-Réalisme, lui, produit une stéréologie de ces mêmes choses, de la culture, du vernissage, des moments de représentations de représentations. Pour se faire entendre en stéréo, il faut toujours que les contre-performances en reviennent aux bons vieux lieux communs comme points de départ des arpentages spectatoriaux. Ainsi, afin de ne pas se faire voir (et se laisser apprécier ou détester) comme la simple formalisation d'une sensation intime et inintelligible, la Contre-performance se fait passer pour un miroir, comme les réalistes, mais un miroir brisé, un faux-miroir jouant avec les

codes habituels de représentation permettant dès lors aux spectateurs d'affirmer que ses formes sont bien faites. Le Sous-Réalisme n'est pas un hyperréalisme, sinon il s'agirait de vrai-ment vrai, alors que c'est le vrai-ment faux qui sculpte ses formes. Ce vrai-ment faux engage la manifestation du statut de représentations de représentations, et ainsi, lorsque pour le projet Gariste Gatenéen nommé « Leurres »¹ par exemple, des cacahuètes, des bretzels ou des pop-corn sont sculptés en céramiques émaillées afin de faire la stéréologie d'un vernissage, le projet esthétique consiste à limiter le plus possible l'ambiguïté formelle quant à la reconnaissance de l'arachide, du pain salé ou du maïs soufflé. Pour faire contre-performance sous-réaliste, il faut fabriquer des objets se donnant à voir comme des représentations de représentations et donc réussissant à faire reconnaître aux spectateurs, sans ambiguïté, la forme représentée. L'un des artistes que je côtoie présentait un jour à un groupe constitué, pour la réalisation d'une exposition collective, le travail d'un autre artiste qu'il voulait inviter. Par habitude, il utilisa la formule "une esthétique de récupération" pour donner à comprendre le régime esthétique de l'invité. Gariste Gatené, contre-performant, fait aussi du bricolage, mais au contraire de l'esthétique de récupération soudant et assemblant les déchets d'une société dont il est un gardien-régulateur-recycleur, mon bricolage produit une esthétique de la réappropriation. Avec du papier mâché et de la peinture anti-rouille, pour réaliser une sculpture pastiche du David de Michel-Ange, Gariste Gatené produit des imitations de bronze oxydé. Avec la sculpture à installer « Toto et les chevaliers étaient sur un Zodiac 3CV. Au total, Tauto' reste. » formée entre autres d'un bateau de type Zodiac en papier et carton froissés, enrubannés de ruban adhésif couleur havane (qui, par la même antonomase ayant transformé les embarcations légères en Zodiac, est normalement appelé Scotch), je bricole pour arriver à produire une œuvre deux trois fois loin de la vérité... environ. Avec le ruban adhésif havane, c'est la mouleure de bronze patiné qui est prise pour symbole affirmant le statut de représentation de représentations. D'aucuns pourraient penser que cette technique est un plagiat de Hirschhorn et peut-être même également de Blanckart (en particulier un clin d'œil beaucoup trop affirmé à son radeau-pénis, une sorte de gondole vulgaire qu'il sculpta pour la biennale de Venise 1999). Bien sûr, le bronze de 1985 intitulé « Lifeboat » de Jeff Koons est aussi une référence pour ce travail, comme une singerie gélotophile essayant de mimer une sculpture de métal moulé sur du plastique, justement en plastique. Cette pièce est comme l'affirmation ironique du statut de représentations de représentations des arts plastiques, essayant avec quelques bouts de ficelle et beaucoup de plastique de

1 Pour l'exposition « Leurres », il s'agira, de manière tout à fait contre-performative, d'intégrer des sculptures aux collections de différents musées (zoologique, archéologique, d'arts décoratifs, etc.) en sculptant des formes aux allures d'accessoires de scénographie muséale – de l'extincteur au buffet inaugural – tout en affirmant "discrètement" le statut d'œuvre d'art contemporain de ces leurres. Cette interrogation sur la place de l'œuvre contemporaine dans les musées culturels et touristiques devra, depuis un certain réalisme illusionniste, truffé de points de rupture gélotophiles et simiesques, interroger la place du spectateur et le statut artistique des pièces de collections permanentes.

se donner une autre forme que l'usage utilitaire normal de ces matériaux. Ce à quoi il faudrait ajouter des références plagiaires aux sculptures métalliques faussement gonflées des frères Chapman, la marque Zodiac, la série animée TV « Les Chevaliers du zodiaque », peut-être la caricature des blagues Carambar et le personnage de Toto, le tout lié, mis en intelligence par le ruban adhésif, comme une manifestation du grotesque bricolage contre-performant. Avec des représentations de feuilles d'acanthé, l'ornementation de la bétonnière – objet de mon délit plagiaire – pourrait se faire passer pour une ruine d'art roman, ancêtre de l'art gothique ornant les bétonnières de Wim Delvoye. Voilà de quel humour la Contre-performance use afin d'émettre en souriant l'incongrue possibilité que, par anticipation, c'est Wim Delvoye qui a au moins autant plagié Gariste Gatené que l'inverse. L'humour, les jeux de mots, c'est ce qui permet la distance, les points de rupture et une certaine forme de cynisme ouvrant la Contre-performance sur le Fabulisme zoo-anthropomorphisé du Sous-Réalisme, ainsi que sur l'*étrangéisation* nécessaire au dernier ingrédient à venir, le Subvertissant. Dans un agencement disciplinaire de Déco-Design et de Cirque, le Sous-Réalisme ne veut pas se lancer dans la performance des explorateurs d'univers (hyper-personnels et intimes) et veut échouer sur Terre en tant qu'astronome, en tant que discoureur nommant les constellations de noms d'animaux (zodiaque dérivant de *zodion*, « figure animale ») afin de participer à l'entreprise de construction du plafond d'un monde de symboles, à la construction immanente de ces dessins prophétiques où tout n'est que représentations de représentations, que choix de dessins mis en relation analogique et tissant la fable commune. Suivant la voie des animaux, je passe du coq à l'âne, de la singerie au Fabulisme.

Le Fabulisme

Le travail de Gariste Gatené consiste presque strictement en cela, à savoir raconter des fables, raconter des histoires, inventer des fictions qui prennent le plus souvent la forme de sculptures installées et d'agencements typographiques appelés textes, mais son projet est d'être médiumologiquement protéiforme. Cela a été dit et répété à propos du mensonge, en tant que joueur de rugby, Gariste Gatené est un affabulateur, et puisque motivé par le dialogue, il est un personnage se voulant affable, de *affabilis* littéralement celui « à qui l'on peut parler ». Il est affable en tant que gentil barbare et ne se cache pas d'essayer d'être agréable au sens où j'ai défini mon goût et où, bien que le jeu avec les codes du mauvais puisse être un objet de recherche, il est finalement question de produire des objets à mon goût, à son goût, et donc avec l'intention d'en faire de beaux. Manipulateur à l'excès, Gariste Gatené me permet un rapprochement entre l'affabulation et l'affabilité, mais je n'insisterai pas plus là-dessus, bien qu'il soit intéressant que la séduction, la sympathie, la motivation dialogique comme les preuves d'esprit aient linguistiquement à voir en français avec le mensonge, alors qu'il est de bon ton

pour la majorité de le condamner et de se réclamer de la vérité. L'ensemble des textes produit lors de sa première année de travail, en l'an 2008, a été transformé en objet-livre, quasiment inédit, intitulé « Un cygne qui cerf des poly tiques c'est chouette ». Sans doute qu'aujourd'hui, à mieux y réfléchir, j'écrirais "polies" au sens du paragon, de la pierre à aiguiser et du fourbe affabulateur qui fourbit, astique et prépare méticuleusement ses argumentations. En tout cas, les formes animales symboliques, les jeux d'homophonies avec leur nom et les possibilités narratives qu'offre la grande quantité de références légendaires et historiques usant de ces zoomorphismes a transformé l'atelier de Gariste Gatené en une sorte de zoo. Toujours motivé par les lieux communs culturels, les poncifs même, l'usage des formes animales dans la construction narrative des fables tridimensionnelles qu'expose Gariste Gatené joue avec le chemin symbolique tracé par Jean de la Fontaine, incontournable lorsqu'il est question de fables, au moins dans la culture française. Jean de la Fontaine est d'autant plus une référence culturelle pour le travail de Gariste Gatené qu'il est lui-même un plagiaire reconnu, non pour sa fourberie, mais au contraire pour sa création, puisqu'il a effectivement repris, d'Ésope ou d'Horace, par exemple, une trame narrative qu'il aura presque totalement transformée, la contraignant à son style, à ses métaphores zoomorphiques, et surtout à sa morale, depuis son époque, sa situation. Grâce à son omniprésence culturelle dans le monde scolaire où Gariste Gatené s'expose parfois, ajouté au fait qu'il est loin d'être le seul à avoir usé des métaphores animales pour dire les comportements humains sociaux et politiques, choisis et non naturels, nous profitons de ce lieu commun comme un point de fixation, point de départ pour nos critiques sociales. D'ailleurs, pour marquer un peu plus ce lègue culturel, je projette une série de sculptures aux formes animales (un chimpanzé et un âne en particulier) qui, mis en situation, raconteront leur fable et qui seront tout recouverts de tissu dit jeans portant une étiquette de marque fictionnelle : "Jeans de la Fontaine". Chez Jean de la Fontaine déjà et chez les moralistes français du 17^{ème} siècle "en général", les satires ou les critiques étaient bien piquantes à l'encontre des comportements humains, ceux de la cour par exemple, grotesquement transformée en basse-cour afin de signifier que tel ou tel courtisan jouait à ressembler à l'un ou à l'autre des caractères perçus chez tel ou tel animal et symbolisés par un zoomorphe. Il en va de même chez Gariste Gatené.

Notre physiognomonie n'est que sociale et cela, bien entendu, c'est avant tout l'histoire même que ces objets racontent qui le dit en contredisant spécialement la déresponsabilisation engagée par les naturalisations. Les fables dramatiques de Gariste Gatené sont des jeux représentant les jeux choisis par les protagonistes humains. Dans cette même logique de représentations de représentations, au sein même de la narration interne, les formes symboliques jouent très rarement à autre chose qu'à se faire passer pour des sculptures, des représentations de bustes (représentations normales de l'autorité et du pouvoir), des représentations de

sculptures d'ornement, de décoration, de sculptures de carrousel, d'objets-bibelots de collection, de vaisselle, etc., mais tous ces objets prennent le plus souvent des formes animales, et, en tant que représentations de représentations, elles cherchent à remettre en jeu les pouvoirs intellectuels et symboliques des animaux re-représentés. L'excès d'accessoirisation de ces animaux, les pulls, les chapeaux, les cagoules, les lunettes, les habits prêtés à ces formes animales cherchent toujours à affirmer l'artificialité consciente et naturelle des actions menées que l'habitude actuelle pourrait faire pencher du côté du primitivisme. Sans aucun doute je crois, chaque fable de Gariste Gatené, usant ironiquement de formes culturellement convenues comme naturelles, de formes de faune et de flore, est systématiquement une fable dramatisant la dénaturalisation des comportements humains. Plus loin encore, sans doute que les formes "naturelles" y sont également dénaturalisées, non pas pour considérer le pigeon ou le cygne comme humain, mais pour réaffirmer que ce n'est que depuis l'artificialité de l'intelligence humaine que toutes ces formes sont réifiées, manipulées et intégrées à nos mensonges. Il en va de même pour les formes humaines comme, par exemple, afin d'évoquer à nouveau Jean de la Fontaine, dans le projet intitulé « Pendant ce temps-là » : une série de fontaines déceptrices où de musculeux corps humains sont mis en scène dans des actions dédramatisées, dans des postures lasses, comme en attente, dans l'inaction quotidienne des habitudes immobiles, du petit-déjeuner à l'arrosage des plantes, en passant par la promenade du chien. Dans la même logique anti-bestiale que la représentation de bêtes dénaturalisées, ces fables de *matérialisme idéalisé* reprennent le style sculptural des représentations idéalistes classiques et néo-classiques, et bien que ressemblant à des corps humains, ils ne sont que des sculptures, comme en témoigne le sexe masculin de l'un d'entre eux, dévoilé par un tissu trop lâche ne prenant pas une forme phallique "réaliste" mais celle d'un tag de bite, une représentation de représentation signée NTM, telle la trace d'un geste de vandale conservateur dessinant un sexe en tant que cache-sexe. « HAL Hyène » est le sous-titre de la sculpture nommée « Hyperboréen » qui prend la forme, vous l'aurez compris, d'une hyène. Dans ce texte où il a souvent été question de cet animal symbolique, depuis la forêt de la Curée jusqu'au *hyénisme*, je ne pouvais faire l'impasse de son évocation. Si cette sculpture avait été une fable de la Fontaine, elle se serait sans doute appelée "La méchante hyène et le Roi Lion". Telle une hyène albinos, HAL est presque totalement blanche. À bien y regarder, ce n'est pas de dépigmentation dont elle est atteinte : elle n'est tout simplement qu'une sculpture, qu'un plâtre blanc. Ça et là, sur sa fourrure, les traces des outils du sculpteur sont encore visibles. Cette hyène à la musculature exagérément puissante est une énorme femelle piétinant une représentation de son ennemi culturel juré, de celui dont on fait des écussons, des blasons et des dessins animés dans lesquels elle joue le rôle de méchants abrutis, le lion mâle. Dans une kistche représentation aux allures de marqueterie de marbre, bêtement réalisée en papiers

autocollants découpés aux motifs imitant des marbres colorés, c'est un détournement du tableau de Jean-Léon Gérôme intitulé « Le lion sur la falaise » qui décore le socle de la hyène devenue majesté dans cette contre-histoire de la savane. Les lois de la jungle ont pris un coup de froid, la Borée a soufflé et notre hyène s'est fabriqué un petit pull pour passer l'hiver, un habit tricoté vert à pois verts floqué du visage de Mufasa, le grand sage des lions royaux de Disney, le père du héros Simba, le roi des rois. Dans la gueule de la hyène au visage monstrueux, tuméfié par les combats, un petit oiseau¹ est fait prisonnier. Cynique, elle se réjouit sans *festivisation* et porte pour l'occasion un petit chapeau en forme de bateau plié. L'évolution de cette sculpture lui ajoutera d'ailleurs peut-être entre les dents une langue de belle-mère pour marquer un peu plus l'humour noir de cette blanche hyène. Sous le socle, un autre socle est cette fois tapissé de papier roche, normalement utilisé pour sculpter à moindre frais une grotte pour sa crèche de Noël. Sans éclat de joie, avec un certain détachement, peut-être même une forme de méchanceté, de cruauté, cette sculpture semble être celle d'un nouveau gouvernement sinon subversif, au moins révolutionnaire de l'état de fait symbolique actuel. Sculpture d'une utopie encore virtuelle, elle est qualifiée d'hyperboréenne comme pour rappeler ce lieu qui n'existe pas, encore extra-terrestre car non réalisé, une sculpture de *l'étrangéisation* ou au moins de l'étranger, de *l'alien* en anglais. HAL a sans doute quelque chose de l'entité de « 2001, l'Odyssée de l'espace » car elle ne semble pas beaucoup aimer sa présente société humaine. Voilà un exemple de Fabulisme Gariste Gatenéen.

Fabuliste, le Sous-Réalisme dramatise, à savoir met en action, en lien, en intelligence différentes réappropriations afin de raconter, de créer un nouveau mensonge. Le moyen mnémotechnique scolaire permettant de retenir la liste des conjonctions de coordination principales semble aussi raconter le début d'une histoire sous la forme d'une question où l'on se demande où est donc passé cet anti-Icare, ce Nicare : mais, où, et, donc, or, ni, car, ou la logique dramatique du Fabulisme sous-réaliste. Les formes produites par Gariste Gatené ne sont jamais monolithiques et ont rapidement compris le poncif de Kouletchov, c'est-à-dire le fait que ce soit dans les relations, dans les rapports, les dialogues, les combinaisons, les agencements sémantiques qu'un discours se crée. Ces sculptures ne sont donc pas des images, mais plusieurs images en relief, des stéréotypes, des sculptures, et ce depuis l'origine linguistique de la figuration permettant de transformer les sculptures en objets scéniques, en objets construisant un décor pour l'action désirée qu'est en fait l'exposition et l'arpentage par les spectateurs. La dramatisation en "4D", en quatre dimensions, est donc l'agencement des formes tridimensionnelles avec le temps de l'exposition. Les sculptures non installées ne forment pas des œuvres d'art, elles ne sont pas autonomes et ne trouvent leur réalisation artistique que dans leur mise en scène. Pour, un jour, donner à

1 Qui a changé de couleur pendant l'exposition et qui devrait devenir bleu comme le logo' de Twitter.

comprendre encore un peu plus la seule existence de ces objets par le moment de l'exposition, j'aimerais que l'on réalise des sculptures de terre crue qu'il faudrait, chaque nuit, ré-humidifier et recouvrir afin de les donner à voir comme directement remodelables, chaque jour mises en péril comme est censé l'être le fameux spectacle vivant, le drame. Comme je vous l'ai déjà dit, vous savez que je considère un livre, un tableau ou un dessin comme un objet tridimensionnel et que je ne saurais réaliser autrement que comme une représentation de représentation, qu'avec conscience du poids culturel de la forme tableau par exemple. Ainsi, peu importe ce qui y serait représenté, sur un tableau peint par Gariste Gatené, l'objet serait inextricablement un tableau de tableau, une sculpture stéréotypée. Conséquemment, médiumologiquement, ce Fabulisme peut prendre des formes illimitées, celles-ci étant dictées par le projet, la narration, toujours dans une mise en relation entre le fond et la forme, entre les matériaux, les manières de travailler et les intentions angéliques. Alors effectivement, ces huit dernières années, très grossièrement, c'est le texte et les sculptures qui ont occupé la production de Gariste Gatené, mais le Fabulisme me permettra, je l'espère, entre autres, d'écrire et de mettre en scène, voire de jouer une pièce de théâtre rugbyistique, comme une métaphore des mécanismes de pensée individuels et collectifs, un affrontement des égoïsmes et l'exposition d'un projet de transformation politique dont vous connaissez, au moins, je crois, le dessein. Une pièce de théâtre – alors que je considère les expositions d'arts plastiques comme des pièces d'arts plastiques – me permettra d'agencer au décor plastique et à la rédaction textuelle, la scansion du discours, le mouvement et le temps du spectacle. Considérant que je coopère au travail d'un collectif, l'opéra de par sa totalité est une forme à laquelle je me confronterai sans doute également.

Le Fabulisme sous-réaliste procède par la stratégie du diable, et comme il est convenu, le diable se trouve dans les détails. Ainsi, les pièces fabulistes non monolithiques sont un agencement de nombreux détails empêchant l'immédiateté impactante et obligeant à la lecture de l'œuvre plastique. Cela répond également à une habitude culturelle séduisante que les guides touristiques utilisent pour décrire de monumentales façades ou des tapisseries historiques truffées de détails : "regardez par ici", "est-ce que vous voyez cela ?", "faites attention à ceci", etc. et toutes ces choses mises en relation contraignent le spectateur curieux à prendre le temps de regarder le travail. « L'homme moderne ou l'ingénieur du capitalisme compassionnel », sous-titré « Patrimoine Provisoire Actuel n^{o(s)} futur 6 », avec ses dimensions que l'on peut commencer à dire monumentales de 6 mètres de large par 8 mètres de profondeur et 5 mètres de haut, procède particulièrement de cette stratégie du diable puisque, en vrac, on y retrouve : un personnage dans la posture du David de Michel-Ange ayant troqué sa fronde pour un téléphone walk-man multifonctions et s'en servant pour réaliser un selfie de lui et d'un pigeon posé sur son épaule, un collier formé de signes religieux et d'autres représentations telles

que la statue de la liberté et la tour Eiffel entre autres, un sac banane Nike, une sacoche Louis Vuitton, Mimi Mathy déguisée en angelot et en Joséphine ange-gardien, Yannick Noah, Dany Boon en facteur ch'ti, Zinedine Zidane, l'orque de « Sauvez Willy » découpé en sashimis, un chien, un bébé, des pissenlits, une bouée de sauvetage, Bob l'éponge, des poissons, quelques plaques gravées de texte, un nain de jardin, un château de sable, etc. Si le Fabulisme raconte des fables, des fables stéréotypées, alors, inmanquablement, elles contiennent une morale, et donc, à la fin de l'histoire, c'est bien la fin de l'histoire qui est offerte au dialogue et mise en débat. Chaque sculpture installée étant une fable à l'intérieur d'une exposition elle-même fabuliste, les fins particulières de l'histoire forment également une tirade plus complexe du dialogue que Gariste Gatené propose d'engager. En plus de ses morales spécifiques, chaque fabrication de ce Fabulisme en a sans doute une transversale déjà énoncée dans le texte de présentation du collectif, à savoir "on peut toujours tondre un œuf". Cette maxime populaire détournée est une version constructiviste, presque surréaliste, mais en fait sous-réaliste, de "quand on veut, on peut", auquel il faut ajouter qu'il ne suffit pas de vouloir mais qu'il faut également se mettre au travail, à l'œuvre pour fabriquer sa réalité, pour transformer ce qui a l'air naturel en artefact. Car on peut toujours tondre un œuf, il suffit d'y ajouter des poils avant la coupe.

Le Subvertissant

Nous l'avons déjà croisé plusieurs fois – et au passage bousculé –, le transgressif est une chose dont on a fait le tour en tant que simple motif traversant la normalité admise, en tant que force n'agissant que comme provocation des consolidations réactionnaires conservatrices d'un monde établi, figé. Le subversif est tout aussi normalement défini comme bouleversant. La langue française entend la subversion comme un renversement de l'ordre établi, des idées et des valeurs reçues, et ce spécialement dans le domaine politique. Tandis que la transgression est l'action d'un jeu de cirque gardien de la paix, la subversion en tant que force nocive potentiellement menaçante pour le cercle, projetterait la chose subvertie en un endroit radicalement différent. Le terme latin à l'origine de subvertir, *subvertere*, est construit à partir de *vertere* signifiant « tourner ». Ainsi, comme un mouvement de pelle, passant sous, "sub", un morceau de matière, l'action subversive déterritorialiserait totalement la chose subvertie, la matière pelletée, en modifiant radicalement la topographie et la localisation dudit morceau. Par là, j'oserais dire que la subversion recouvre plus justement l'idée que l'on fait porter à la révolution. Tandis qu'au bout de son parcours, la révolution, dans un mouvement circulaire, nous fait revenir à notre point de départ sans pouvoir sortir de l'orbite de son astre, la subversion est une action engageant un dés-astre, empêchant la totale révolution, et qui, à défaut de bouleverser en portant ailleurs, contraint au moins à la demie-révolution, à un changement de point de vue. Sinon

à transporter ailleurs le monde subverti, la force exercée sur lui fera tourner le dos à ses anciens sens. Le Sous-Réalisme de Gariste Gatené a choisi de déclarer sa conscience de l'inefficacité artistique. L'art ne peut pas spécialement changer le monde, je ne citerai pas une énième fois Marcuse à ce sujet. Comme toute production humaine, celles artistiques participent à construire le monde et donc potentiellement à lui faire prendre une direction différente, mais ni plus, ni moins qu'une production qualifiée autrement. Toutes les productions humaines construisent le monde et – c'est bête à dire – tout dépend des intentions et interprétations des hommes les produisant concernant leur usage à des fins transformatrices ou conservatrices. Dès lors, l'art ne veut pas être subversif, mais il peut essayer d'être *subvertissant*, à savoir s'écrire au présent, et qui plus est au participe présent, agençant la dramatisation en mouvement à une référence homophonique de l'action collective et discriminatoire (participer comme le fait de faire en coopération à des fins de partage, de distinction en différentes parts). Depuis de nombreuses pages déjà, je fais l'apologie de la transformation, et dans ces quelques lignes encore, j'ai à la fois exclu de mon vocabulaire la transgression tout en me laissant presque aller à quelques usages synonymiques entre changement, transformation et subversion, auxquels j'oserais presque ajouter métamorphose. Je choisis le Subvertissant, et par là la subversion, alors même que je peux dire que le terme est en partie mal choisi. Cela constitue sans doute une belle contre-performance, mais justement, dans l'expression Sous-Réalisme, il ne vous aura pas échappé qu'il y a "sous", comme il y a le préfixe "sub-" dans le Subvertissant, et que la Contre-performance, bien que proche de la contre-utopie, laisse entendre une connotation normalement péjorative. Sans doute animé par le dégoût et la peur de ce laisser-aller à la transcendance, malgré une euphorique ambition pour l'hyper, afin de s'auto-nommer sans insinuer de confusion, l'artiste engagé que j'essaie d'être aura choisi une terminologie quelque peu auto-dénigrante, auto-critique au sens habituel du terme, avant tout pour agir de manière anormale ou dé-normalisante, non-habituelle. Finalement, j'aurais peut-être dû choisir un néologisme (plus cohérent d'avec mon jargon) tel que hétéroformation ou hétéromorphose afin de dire l'action désirée par le Subvertissant, mais j'ai choisi transformation d'après la définition commune actuelle du terme, à savoir comme l'« action de donner à une chose une autre forme que celle originelle [propre, habituelle] ou simplement précédente ». Si l'on admet que métaphore dérive de *metapherô*, où méta signifierait spécialement « d'un lieu à un autre » et où, donc, la métaphore porterait dans un autre lieu, déterritorialisée comme j'ai défini la subversion, la métamorphose comme l'hétéromorphose sembleraient être des termes assez appropriés pour dire mon désir de dramatisation. Bien sûr, je veux manipuler la langue, en user comme un barbare, mais j'ai aussi souvent écrit à propos de la pertinence d'établir des lieux communs et j'ai donc considéré que d'affirmer concevoir l'action d'exposition artistique

comme métamorphosante offrait trop de confusion avec l'usage normal, que je crois poétique et en partie inintelligible, sonnait bien trop arts polysémiques d'après moi. Je vous ai dit comment je comprenais la définition actuelle de la transformation et ce malgré le fait que je maintienne ma conception de la transgression comme simple action provocatrice, au mieux révolutionnaire. Pour ce qui est du Subvertissant, je le préfère à l'hétéromorphosant, par choix très discutable de "sentiment d'intelligibilité"... une spéculation d'avec les codes culturels – comme tout ce qui est écrit ici d'ailleurs – que je crois malgré tout d'autant plus compréhensible que je fais l'exposition du processus de décision. Le Subvertissant affirme le caractère d'art intéressé du Sous-Réalisme. *Subvertissant*, le Sous-Réalisme a des intentions, des volontés, il est spécialement sensé, et je vous renverrais à la partie de rugby pour relier le Subvertissant à cet intéressement de l'art. La monosémie est la propriété de ce qui ne présente qu'un seul sens, et ce par opposition à la polysémie. En linguistique, la polysémie caractérise par exemple les mots les plus fréquemment utilisés, tandis que la monosémie qualifie un vocabulaire dit technique, scientifique, le jargon spécifique des entreprises de définition ou de classification. Au contraire des langages artistiques actuels, habituellement polysémiques, le Sous-Réalisme se désirant *subvertissant* use d'un vocabulaire spécifique car il veut redéfinir spécifiquement, parler de certaines choses et en dire singulièrement quelque chose, ce qui m'oblige à le qualifier de monosémique. Alors que la polysémie est contingente puisqu'elle peut emmener ici, là-bas, ailleurs ou nulle part, la monosémie a l'intention d'être lue au deuxième degré, et donc, d'aller vers un troisième. Le Sous-Réalisme use d'ironie, d'humour mais ne veut être réduit au 2nd degré. Ainsi, à la déconstruction critique de cette position, son caractère *subvertissant* l'oblige à engager des propositions de construction ou au moins à manifester son désir d'ouverture, de projection vers cette action constructive. Avec ces quelques mots, l'on entend sans doute beaucoup trop fort l'auto-dénigrement, le manque d'ambition du Sous-Réalisme pourtant souvent défini comme ambitieux dans ce texte. Négativiste, contre, parfois même anti, il est hyper porté sur la déconstruction et a décidé qu'il n'était pas question de subversif, d'efficacité, car Gariste Gatené connaît ses limites et la nécessité d'affirmer que, malgré son feu d'artifices de bonnes intentions, les armes du deuxième degré sont de fantasques oxymorons.

Emporté par tant de volonté d'action politique, comme un artiste engagé normal, Gariste Gatené a depuis ses débuts cherché à agir avec les milieux scolaires ou dans les milieux sociaux où il est habituel de faire de la pédagogie. Sur sa carte de visite, sous l'intitulé « artiste plasticien », il est écrit « installateur sanitaire et social », le risque majeur étant ainsi de se laisser aller aux logiques de la politique culturelle Médiathèque et de devenir un élément du Grand Mix, sans doute une sorte de maïeuticien jouant les animateurs sociaux, voire les ambianceurs culturels. La conscience de ces abîmes me hante. Ainsi, à chacun de ces emplois, je travaille à

être compris et à exiger de m'exposer comme un bon à rien, un artiste fantaisiste proposant des coopérations artistiques et non, comme un animateur d'ateliers découverte, des travaux manuels. Il n'est pas question pour qui veut œuvrer de manière *subvertissante* de considérer que tout est bon à prendre et d'inviter les publics à venir comme ils sont. Lorsqu'au cours de la création de « Concrete Dream », par exemple, nous avons dialogué à propos de la conception des rêves comme un travail, une bétonnière à faire tourner, à la lecture de l'écrasante majorité des rêves décrits par un groupe de collégiens, nous avons décidé que nous ne pouvions finalement pas combiner leurs productions à notre mythe au logis et qu'il fallait plutôt reprendre du temps pour le dialogue, mais cette fois à propos des réponses caricaturales aux caricatures – ce que nous fîmes malgré le fait que cela nous condamnait à ne pas utiliser leurs textes dans l'installation. Car lorsque, avant de lire la moindre rédaction de rêve, la caricature actuelle peut vous laisser penser qu'il serait d'une normalité désespérante d'y lire des histoires de footballeurs, d'argent et de grosses voitures, et que la synthèse de leurs écrits montre qu'il n'est question presque que de cela, je crois qu'il faut œuvrer de rigueur et d'exigence et décider de ne pas faire avec. Si les caricatures sont contraignantes, je le répète encore, je les vois au moins également comme permissives, excusantes, et c'est aussi cela que je veux déconstruire, à savoir les confortables excuses offertes à ceux que la société voit en marge. Afin d'être cohérent, je ne peux contribuer à normaliser les aspirations à la participation conservatrice au système économique et moral dominant sous prétexte de je ne sais quelle misère sociale. J'ai plusieurs fois travaillé avec le comité mosellan de la sauvegarde de l'enfance, de l'adolescence et [tenez-vous bien, avant la fin schtroumpfesque intégrant tout et tout le monde à l'objet de cette association] des adultes. Le CMSEA [je ne sais où est passé le dernier A dans leur acronyme-logo'] est une association et en cela un groupe indépendant spécialement lié pourtant aux pouvoirs publics départementaux agissant presque toujours en relation directe avec les municipalités. Il a été pour nous un intermédiaire que j'oserais dire de politique culturelle publique. Les groupes d'adolescents avec qui nous avons travaillé sont factuellement et caricaturalement de ceux habitués à pratiquer avec des artistes l'esthétique de récupération, l'initiation au slam ou à la danse hip-hop, et plus sûrement encore, à la pratique du graff' et du tag. Ces expériences furent donc pour nous une occasion de s'extirper de ce désir animateur-ambianceur en coopérant avec eux à la réalisation d'un projet intitulé « Tagadélique » où il fut notamment question de représentations de représentations classiques, jouant à dessiner des mots mimant des typo-graff' au marqueur – bien sûr, puisqu'il est question de tags – afin d'exposer un inventaire exagéré du vocabulaire que les pouvoirs publics aimeraient faire ingurgiter à ces publics conçus comme en difficulté, comme une patientèle. Le nuage de mots tagadéliques habituellement choisis par la Médiathèque s'oppose aux insultes et à la haine commune des tags vandales. Il semble donc de bon ton de

penser qu'en prenant la main d'un artiste, ces fameux jeunes pourraient se mettre à aimer écrire "respecter" ou "tolérance" en lieu et place de "nique ta mère". Nous avons donc dessiné "politesse"; "gentillesse"; "lieu commun"; "futur"; "ensemble"; "écolo"; "activité"; "marqueur social"; "évidence"; "tolérance"; "stéréotype"; "grand public"; "merci"; "bateau"; "retraite"; "sécu"; "normal"; ainsi que "tagadélique" et "zeitgeist". L'ambition est bien, à l'heure de la *festivisation* de tout, y compris du travail social et du travail artistique, d'essayer de jouer les troubles-fêtes. Pour à nouveau rebondir sur une métaphore sportive, disons qu'avec des associations de couleurs inhabituelles, sans doute quelque peu criardes, manifestes ou peut-être même excentriques (ce qui peut être dangereux à vélo...), le véhicule de Gariste Gatené s'interdit la roue libre, préférant le pignon fixe. Travailler au Subvertissant, c'est essayer d'être anti-anti-oxydant, de contredire l'annihilation des radicaux libres, d'emporter ailleurs les forces conservatrices, d'éviter la roue libre, l'accoutumance, le vaccin culturel inoculé à qui veut bien se laisser passer pour une minorité ayant besoin d'aide – et d'ailleurs, qui n'appartient pas à une quelconque minorité ? – afin de rendre inoffensive toute action artistique qui pourtant pouvait ponctuellement prétendre à la nocuité. Gariste Gatené veut essayer d'être un exhausteur de goût, il veut exalter certains goûts piquants, salés, pimentés, et sans doute aussi exhauster tous les goûts dans un dialogue diacritique où une œuvre dégoûtante pour un spectateur particulier pourra au moins le contraindre à exprimer ses jugements en tant que constructions choisies et finalisées. Je ne veux pas que Gariste Gtaneé soit un animateur socio-culturel, et pourtant, je le conçois comme un installateur sanitaire et social. En tant que mettant en scène des objets tridimensionnels en relation avec un espace donné pour former un décor, en plus d'être qualifiable de sculpteur (du fait que tout cela ressemble à des installations), c'est souvent en tant qu'installateur que je m'expose. Tout comme l'expression arts plastiques s'offre à de nombreuses blagues étant donné l'obscurité pour le langage courant de la plasticité, l'installateur sanitaire, celui des chauffe-eaux et autres chasses d'eau, semble bien plus connu que celui plasticien. De rebond humoristique en dérivé linguistique, l'expression "sanitaire et social" remet en intelligence l'entreprise sociologique sociétale – ou tout bêtement politique – des installations Gariste Gatenéennes avec tout cela. Le sanitaire trouve aussi ses raisons dans les volontés anti-sceptiques du Subvertissant au sens où, peut-être, les sceptiques lucides sont renvoyés à la fosse septique que le *réalisme utopique* de Gariste Gatené s'emploie ironiquement à assainir.

Il y a quelques temps encore, j'écrivais (ailleurs que dans cette thèse) préférer la qualification d'artien à celle d'artiste. Revendiquant le constructivisme, l'intentionnalisme, et rejetant sans ambiguïté les transcendances et autres inspirations extra-corporelles, le -iste d'artiste constituait un suffixe bien trop croyant à mon goût. En affirmant fabriquer de l'art et non de l'artisanat, l'artien, comme le technicien, me semblait désigner celui qui pratique l'art, qui en use, qui

le manipule sans croire en celui-ci ; "sans croire" que je comprenais alors dans un sens assez réduit, n'arrivant pas à dissocier cela d'une forme de béatitude, de bêtise par principe, de fidélité de chien domestique de la Curée par exemple. Aujourd'hui, pour éviter tout réductionnisme *réaliste*, il me faut affirmer que toute conception du monde n'est que mensonge et donc que croyance intentionnelle. L'artiste reprend alors toute sa place, à fortiori à présent que je me définis comme un fabuliste, un bon à rien aux idées folles, délirantes, mais un artiste qui, contrairement à la confortable caricature, expose les chemins tracés par ses délires, par ses sorties des routes habituelles, un artiste dégoûtant pour Enthoven, un artiste intelligible. L'exposition d'un travail sous-réaliste est, comme je le disais, sa réalisation même par la mise à l'épreuve critique de l'examen public de ses mises en scène. Si un producteur sous-réaliste aspirant au Subvertissant se revendique, non seulement artiste, mais qui plus est "artiste intelligible", il pourrait presque aller sans dire (à ceci près que, sans dire, cela ne serait justement pas intelligible) que c'est en relation, dans l'agencement, que se jouent les choses. Le stéréotype, le relief, l'irruption dans l'espace de vie du spectateur, l'irruption des productions sur, dans, en travers du passage habituel du spectateur a été élue par le Fabulisme, et bien sûr, le Subvertissant ne saurait contrevenir à cela, bien au contraire. Il est donc question de sculptures, de figurations modelées et en volume, mais puisque strictement accordée au participe présent, la dramatisation d'une exposition artistique ne peut ici que prétendre à être *un décor*, une transformation intentionnelle, une ré-architecture de l'espace public en un lieu particulier capable d'exprimer un point de vue singulier, de dire d'une certaine manière certaines choses, que seul le dialogue diacritique qu'il se veut inciter, proposer, motiver, que seule la réponse interprétative d'un spectateur peut mettre en action. Je crois l'avoir quelque peu démontré, pour raconter une histoire, il faut mettre en relation plusieurs choses, les synthétiser, les tisser ensemble. Ainsi, Gariste Gatené, installateur sanitaire et social, fabrique des objets qu'il qualifie le plus souvent de *sculptures installées*. Un étudiant en la matière nommée « volume/installation » nous a exposé (à moi, en tant que chargé de diriger l'atelier, et à tout le groupe bien sûr), un jour, des séries de vêtements, comme une sorte d'inventaire raisonné stylistique, et ce avec l'intention d'exprimer son point de vue esthétique sur les catégorisations vestimentaires, sur la distance existant entre les appellations communes de ces genres (gothique, hipster, vintage, etc.) et l'histoire de ces esthétiques comme de ces termes linguistiques. Malgré le travail effectué au cours de l'atelier, au moment de l'exposition, ces vêtements furent simplement suspendus à l'aide de cintres à une tringle de bois maintenue à l'horizontale par deux triangulations de bois : un simple portant, un présentoir que le badigeonnage de peinture blanche devait affirmer comme "à ne pas regarder". Cet épisode commun dans l'exercice de l'exposition artistique me permet d'affirmer, comme ici, que "un portant, c'est important !" Pour qui fabrique des sculptures installées, pour les

raisons que vous connaissez, à savoir l'exigence de cohérence et l'impossibilité de dissocier les fonds et les formes, il n'est pas envisageable de se contenter de produire des formes que l'on peut poser ici ou là, des formes multiples et variées qui, malgré leurs différences, pourraient toutes être exposées (ou non) sur socles, accrochées aux murs ou sur des portants blancs, noirs ou gris, sans que cela n'ait d'importance et auxquels (ces objets participant à la scénographie donc) il ne faudrait pas être attentif. Pour la dramatisation sous-réaliste des pièces d'art, la mise en scène et la scénographie sont nécessaires (elles ne peuvent pas ne pas être) car elles sont esthétiquement impactantes. N'en déplaise aux artistes prompts à déléguer leurs expositions à des curateurs par exemple, la relation particulière établie entre leurs objets fabriqués intentionnellement et le lieu de leur exposition sera inextricablement liée au choix scénographique : l'installation d'une œuvre ("son portant") transforme les intentions internes de cette dernière, sa portée comme ce qu'elle porte, supporte, véhicule, et ainsi la compréhension de l'endroit où elle veut nous transporter. "Pareille" à une représentation de "spectacle vivant" programmée, la dramatisation du Subvertissant est située, elle se joue à un moment donné. Elle peut, bien sûr, être rejouée, remise en jeu, mais toujours, cela sera fait en fonction, en rapport avec le temps, le moment et le lieu d'exposition qu'est devenu l'espace transformé par son décor. Les espaces privilégiés voire exclusifs du Subvertissant sont ceux que l'on appelle – en dehors, le cas échéant, des appellations légales administratives – des espaces publics (fermés ou ouverts, c'est-à-dire intérieurs ou extérieurs). Ce sont dans ces endroits, bien souvent des espaces de passage vaguement définis, que sont mises en scène les réappropriations temporaires de Gariste Gaténé et les expositions sous-réalistes. Si le désir, le rêve et l'application impliquée de ces expositions sont pour le potentiel *subvertissant*, il est préférable de choisir d'intervenir dans ces espaces publics temporairement transformés en lieux particuliers afin d'y agir en tant qu'individus du politique que l'on projette de manipuler collectivement en passant par des lieux communs. Le choix des espaces publics est justement un poncif de l'art politique et c'est aussi pour cela que le Sous-Réalisme veut croire qu'il est pertinent d'y installer ses fabriques à lieux communs. La création de lieux communs, de réunions autour de propositions esthétiques délirantes mais intelligibles constitue finalement la définition même de l'exposition. L'exposition se voulant *subvertissante* agence des stéréotypes pour former un décor en trois dimensions situé en un temps et un lieu particuliers pour une durée volontairement déterminée et proposé à l'arpentage par une altérité qu'elle espère altérer au point d'engager un dialogue critique différé ; c'est l'exposition de stéréotypes dans une quatrième dimension du temps/durée. En quatre dimensions, le Subvertissant se joue peut-être aussi en "quatre temps", comme *prétexte, vecteur, support et amorce*.

À la manière d'une séance de cinéma ou d'un spectacle de théâtre par exemple, les expositions d'art du Sous-Réalisme, manipulant les arts plastiques ou tout autre

médium technique, sont d'abord un moment de réunion, ou autrement dit, un prétexte au rassemblement, à la constitution de groupes contingents, ce qui est sans doute une condition première de la potentielle transformation de ces aléatoires en collectifs dialogiques, en rencontres. Ce *prétexte* est un pré-texte en cela que le tissage discursif intelligible propre à l'œuvre exposée, ses relations, ses mises en lien multiples et singulières n'y sont pas encore en jeu, mais par sa simple monstration, n'importe quelle production culturelle stimule, anime, allume, au moins chez certains spectateurs, l'envie de rentrer en dialogue avec d'autres individus. C'est une fois le feu allumé (ce que Johnny fait également) que commence le temps du support de l'exposition artistique. Cette qualité de support est malheureusement d'abord soumise à toutes les discussions. Ainsi, le prétexte de la réunion peut engager des dialogues à propos de tout et n'importe quoi, supporter des échanges à propos de tout autre chose que de l'œuvre, comme à n'importe quel vernissage par exemple. Puisque je vous parle du Subvertissant et d'une exposition sous-réaliste, bien loin de vouloir être des brûlots – même si d'aucuns pourraient penser que la véhémence critique de certaines de ces pièces en font des objets un peu toxiques ou peut-être trop facilement incendiaires –, il est question de représentations de représentations exposées afin de parler de certaines choses tout en disant quelque chose de singulier. L'exposition en quatre temps dont je vous parle est donc, presque simultanément à sa qualité de support, le *vecteur* de quelque chose, un véhicule esthétique, à savoir plastique et éthique, formel et sémantique. Si le spectateur est assez chaud pour s'engager sur cette voie dialogique de l'interprétation, de la tentative de compréhension du véhicule exposition, alors le support en sera, je crois, transformé. L'œuvre, d'abord prétexte, deviendra alors support à des discussions à propos des ambitions vectrices (véhicules véhéments) de celle-ci. C'est finalement l'*amorçe* que cela cherche à attiser, que cela foment (avec tout le sens normalement péjoratif de ce terme), espérant engager ailleurs, par ricochet, dans des temps différés, des créations de lieux communs, de partages, des prises de position, des affirmations gustatives, voire – comme le suggère la définition de foment – une sorte de révolte, de sédition comprise comme un projet de subversion constructif et utopique. Après ce genre de déclarations que les sceptiques liront comme bien naïves, voire mièvres, presque semblables à la chanson des "jeunes" de feu l'UMP¹, « Pour ceux qui veulent changer le monde », ou des autres Enfoirés qui veulent changer les hommes à coups de bouquets de fleurs, il me faut rappeler le titre de cette thèse, « Feux d'artifices de bons sentiments », et surtout recommander – si le soupçon de la niaiserie commence à planer sur mes mots – la relecture du chapitre précédent, « Les maux et la chaux », et de l'exposition de mes choix esthétiques manifestement anormaux qui devraient, je crois, finir de me différencier au moins de l'enthousiasme majoritaire pour une transformation du monde tolérante,

1 Union pour un Mouvement Populaire, parti politique français de Droite actif de 2002 à 2015.

solidaire et croissante. Dramatisation toujours, effectivement, en plus de celle bouleversante de gentillesse que je déclare à propos des intentions du Sous-Réalisme, durant l'exposition aux ambitions *subvertissantes*, il est bien question de tirades. Je vous parle d'amorce et de dialogue différé, car l'exposition sous-réaliste engage un mouvement, un discours au sens physique du terme, dont les premiers pas au moins sont fixés, établis, définis par les objets exposés. Il s'agit dès lors de *l'exposition d'une pensée magistrale* au sens où je l'ai déjà défini dans le chapitre précédent. À la rencontre d'un public que l'on ne connaît pas, que l'on ne peut que spéculer, avec qui la complicité est non prévisible, non maîtrisée, et avec qui, pourtant, il est question d'engager un débat dialogique, je considère l'exposition comme la première tirade de ce dialogue, comme un monologue introductif, magistral car maîtrisé. En effet, je crois que si l'on veut discuter avec quelqu'un, il faut au moins que les premières phrases lui soient compréhensibles et qu'elles exposent les sujets et objets à partager. L'art sous-réaliste est donc non participatif au sens normal actuel de l'interactivité et de l'invitation à la participation divertissante des publics aux œuvres culturelles. Elle n'est pas non plus relationnelle au sens de Bourrillo, pourtant, elle ne cherche qu'à établir et exposer des relations, mais entre les choses, entre des sujets objetisés, manipulés, bien plus qu'entre des personnes afin d'entretenir des relations sociales comme à la terrasse d'un bar ou sur les fameux réseaux sociaux internet actuels. Depuis l'absolutisme de la pensée magistrale et le participe présent du Subvertissant, je pourrais écrire que cet art est plus que parfaitement participatif. Cela sous-entend que la participation du regardeur n'est pas que prétexte à la subvention ou support au divertissement culturel et politique, mais que cette participation est bien de l'ordre de l'arpentage et donc du partage interprétatif, autrement dit il est une effective dramatisation ne pouvant se jouer dans l'immédiateté de la rencontre fugace. La mise en scène et la participation à la mise en scène, la création ou la construction d'un point de vue nécessite du temps et de la distance. D'après l'un des mêmes critères de sélection du mode de représentation convenu comme réaliste se présentant comme "bien fait", comme "vraisemblablement ressemblant" depuis la fourchette d'appréciation majoritaire (ce qui sous-entend que des réalismes acceptables au goût du public, il en existe plusieurs ; une latitude), d'après donc la mode spectatorielle majoritaire actuelle évacuant facilement le "sans-titre" du côté de la fosse des sans sens, et bien entendu également (sinon plus) parce que cela est un matériau supplémentaire à manipuler afin d'augmenter la complexité et donc la richesse du projet proposé, les sculptures installées sous-réalistes n'oublient jamais d'être titrées. Si à une exposition sous-réaliste, il est question de sans-titre, c'est sans doute que les sculptures installées y sont au nombre de cent. Ici, aucune place n'est faite pour le confort des sans-titres numérotés par des artistes en manque d'imagination, ce qui contraint du même coup les spectateurs à retenir les jugements d'aisance évacuateurs réservés aux si habituelles œuvres *Untitled*. En

plus de ces titres à rallonge, très souvent accompagnés de sous-titres et de sous-sous-titres, dans les expositions non livresques (c'est-à-dire celles ne prenant pas déjà la forme d'un texte composé se comptant en lignes et en pages), des objets-textes sont le plus souvent rédigés puis exposés ou distribués au cours des expositions. Plus avant dans cette thèse, deux extraits de ces matériaux plastiques dit "textes d'exposition" vous seront d'ailleurs soumis. Si relationnel et participatif sont de mauvais qualificatifs pour l'entreprise *subvertissante*, sans doute que celui de contextuel est plus à propos. Comme les sculptures n'existent pas sans leur installation, l'exposition est systémique, elle se joue avec l'autour, le méta, l'hyper, le para que je nommerai le contexte, et c'est justement dans ce contexte que le *subvertissant* se met en mouvement. Le contexte tisse ensemble la théorie, la pratique, l'idée, le fait, le matériau, le style, le régime, le lieu, le moment, le temps, la durée, la présence, la spéculation culturelle, l'art de la capacité, le magistral, la situation, la scénographie, le prétexte, le support, le vecteur, l'amorce, etc.

La *kitschisation* fait écrire à Voltaire : « Qui que tu sois, voici ton maître : il l'est, le fut ou le doit être. » « Qui que tu sois voici ton maître ou l'amour le conquérant » est un tableau de Jean-Léon Gérôme, peintre néo-classique français, académiste, étonnant d'une figuration que l'on se doit d'appeler réaliste. Comme une ménagerie sur parquet, comme les coulisses d'un cirque de dresseurs de fauves, l'espace représenté sur le tableau est peuplé de lions, de tigres et de panthères, de grands prédateurs, tous intrigués et même tenus en respect par un petit personnage aux allures de sculpture de marbre qui n'est autre que l'allégorie de l'amour : l'ange Cupidon. Véhiculant une morale conservatrice et conservée jusqu'à aujourd'hui, avec, par exemple, le film « Le cinquième élément » qui n'est autre que l'amour, l'œuvre de Jean-Léon Gérôme est spécialement académique, et dans la manière, et dans l'idéologie, ce qui est esthétiquement cohérent. Pour une exposition strasbourgeoise, en l'an 2013, où Gariste Gatené installa, entre autres, une sculpture que vous connaissez déjà, « HAL Hyène », l'image photographique du tableau de Gérôme fut détournée pour une affiche, l'allégorie de l'amour ayant été effacée et remplacée par une version de la hyène en plâtre (avant son recouvrement pictural en forme de pull tricoté) comme si, parmi les fauves, un étranger aux allures de canidé, symboliquement marginal, voire repoussant par rapport à la puissance du tigre ou à la majesté du lion dans notre société néo-conservatrice, avait fait irruption dans la scène, focalisant dès lors toute l'attention révérencieuse de ses ennemis. Ce photo-montage étant en quelque sorte une petite expérience parmi bien d'autres de transfiguration, de représentations de représentations classiques, par le travail de détournement, travail que je voudrais dire de faussaire. Toujours animé par ces questions de gouvernement de soi et des autres, Gariste Gatené est en train de produire une série de bustes ou peut-être, en tant que représentations de représentations classiques, une série de faux bustes, comme des re-représentations de pouvoir symbolique actuel. Associant moulage corporel et

modelage aux prétentions réalistes jouant des académismes, les tirages en plâtre uniques de ces bustes transfigurent l'image de pouvoir symbolique à l'œuvre actuellement, d'après la vision singulière de Gariste Gatené au moins, et ce en les faisant grimacer, en changeant leur mode de représentation, leur genre. L'un de ces bustes est celui, extrêmement reconnaissable, de l'allégorie de la République française, Marianne, sur lequel sont inscrits des slogans d'activistes féministes volontairement soumises aux règles de la communication sensationnelle et de la transgression presque divertissante, inscrits là comme des graffitis de rouge à lèvres réalisés par des vandales de salle de bain d'après *speed dating*, laissant leur numéro sur le miroir, au cas où. Un autre de ces bustes est affublé des couleurs et des accessoires du Grand schtroumpf, prenant les traits du réalisme académique et donc semblable à "une vraie personne". Ce Grand schtroumpf est un architecte-designer portant son nom et ses attributions fonctionnelles sur un petit badge de colloque, et sous le bras, une version du JDD¹ où les dessins à la ligne claire laissent lire le classement des personnalités préférées des français auquel lui-même appartient ainsi que d'autres bonnets rouges, ceux bretons, ou encore le commandant Cousteau, sans oublier Marianne. Il pense simplement, il pense *pictogrammiquement*, et donc sans doute qu'il pense avec ses pieds. Ainsi, la représentation de style réaliste laissera apparaître que son bonnet est bien une chaussette, une de Père-noël, de cadeau simplificateur linguistique et esthétique – le Père-noël Coca-Cola étant bien évidemment un autre des bonnets rouges du classement. Un autre des maîtres de notre système est, je crois, le capitalisme compassionnel, celui de la consommation éthique et consciente défendue par Hennes & Mauritz², celui qui fait penser à beaucoup que cela est vraiment une bonne idée, voire une obligation morale, que de participer pour plusieurs centaines d'euros à tel ou tel jeu télévisé ou non, à telle ou telle marche, à telle ou telle course cycliste afin de soutenir financièrement une association de démunis de quelque chose et de quelque part. Depuis un détournement de la tête de tigre présente sur le tableau de Gérôme et commune au logo de la puissance véloce (pour des petits-déjeuners énergiques comme pour symboliser la force d'un moteur mécanique ou d'une équipe sportive), la fameuse tête de tigre de l'émission TV caritative française « Fort Boyard » – qu'une certaine Félintra (une sauvage à la peau noire puisqu'elle s'occupe d'animaux, évidemment) est intimidée de tourner afin de faire tomber les boyards, la monnaie caritative locale, que des stars plus ou moins connues de la TV auront gagnés pour l'association de leur cœur – est transformée en un buste d'hybride aux accents stylistiques réalistes : une "vraie" tête humaine tigrée qui, dans un mouvement propre au grand cœur compassionnel, porte des boyards dans le berceau de ses bras. Cette tête sera également tout bêtement une tirelire à

1 Journal Du Dimanche

2 À lire, par exemple, l'article « H&M découvre qu'elle emploie des enfants syriens dans ses usines en Turquie (et décide de réagir). » publié sur le Huffington Post en association avec l'AFP le 2 février 2016.

boyards puisque c'est elle qui produit, qui frappe la monnaie, et qui la remet perpétuellement en jeu dans une émission TV commerciale : voilà le capitalisme compassionnel, ou autrement dit le caritatif avec intermédiaires n'enlevant rien aux pauvres petits handicapés sociaux de quelque part mais profitant au passage du transit de ces deniers pour capitaliser un peu. Ce travail sera littéralement un travail de faussaire ou d'anti-faussaire puisqu'il sera question de frapper des boyards, de frapper de la monnaie, et peut-être même de prendre au mot l'oracle de Delphes s'adressant au chien de Sinope en laissant traîner sur ce buste une contre-pièce caritative, de la fausse-monnaie : un travail de faussaire.

Avec un travail de céramique non-émaillée, plus ou moins chamotée et patinée, comme pour donner à voir des ossements avec différentes qualités de conservation, je projette que Gariste Gatené réalise un projet intitulé « Physiognomonie sociale ». Afin d'être *subvertissant* (toujours comme un désir, une intention, un essai de transformation), je souhaiterais exposer dans ce que l'on appelle des musées, et spécialement dans des muséums d'histoire naturelle et/ou zoologique (par exemple, dans la galerie d'anatomie comparée parisienne), deux séries de squelettes comme les deux versants d'une même montagne naturalisante et déresponsabilisante pour les comportements humains. Ils devront vraisemblablement s'exposer comme des squelettes aux airs véritables, authentiques et naturels, mais seront fabriqués de toute pièce comme pour justifier ontologiquement la *festivisation* dans une bête béatitude que le *réalisme* de la science normale, comme la sociobiologie ou tous ces mouvements de construction éthique visant à rappeler sagement que nous ne sommes que des animaux génétiquement déterminés et que, face à cela, la politique, les choix, le travail, l'exigence, l'utopie, ne sont que mouvements de poisson sur la berge. Aux ossements habituels décrits par l'anatomie conventionnelle se combineront des appendices osseux reprenant les formes et les pratiques d'accessoires actuels, par exemple un squelette de chapeau-mascotte de touriste en Alsace en forme cigogne et pouvant distribuer de la bière, un squelette de montre, une ossature de téléphone, etc. Pris dans différents mouvements de danse, comme celle dite des canards, des squelettes agencés dans une forme chorégraphique de chenille mimeront le fait que l'on cherche à se laisser aller à s'abrutir, à se rendre bête et que, s'il faut justifier cela, les scientifiques *réalistes*, les scientifiques des sciences dites "naturelles" sont là à la rescousse. Nos danseurs de chenille seront affublés de tatouages sculptés à même l'os – comme dans un rituel de quelque tribu tribale primitive semblant si désirable actuellement – formant de jolis petits papillons sur l'épaule. Pour espérer être *subvertissant*, le Sous-Réalisme est deux fois négativiste. Il est anti-pur, anti-essentiel et cherche donc à déconstruire les déresponsabilisations naturalisantes, mais il est simultanément anti-anti-beau puisqu'il affirme produire des images à son goût et ne veut pas tomber dans le travers bien commun – l'un des "poly-tics" esthétiques de l'art politique engagé

dans des déconstructions – à savoir le trash transgressif soi-disant volontairement moche : cela serait incohérent avec mes conceptions esthétiques.

Pour illustrer encore cette volonté d'exister comme une force *subvertissante*, j'évoquerai le projet de réaliser une pièce semblable aux installations réalisées par des fous au sens caricatural des séries TV actuelles. Ces fous normaux que l'on découvre au fil d'enquêtes policières réalisent bien souvent en secret, obsessionnels et compulsifs, des décorations d'intérieurs tapissant murs et plafond d'une collection d'images, de cartes, de textes, d'inscriptions griffonnées, entourées, annotées, et surtout reliées, mises en intelligence littérale à l'aide de fils de couleur, comme un réseau, une toile d'araignée, permettant généralement de prédire la fin d'un monde, un complot international ou je ne sais quelle paranoïa inquiétant tout le monde sauf le héros lucide pas trop intello' qui, depuis ses pieds sur terre, saura ramener tout ça à la raison normale. Comme une illustration de la complexité de l'intelligence fonctionnant par saut et mettant en lien avec des fils, comme je peux le faire avec du ruban adhésif, des images et des mots, des textures et des sons, cette installation paraîtra sans doute dénigrante, moqueuse envers ces esprits normalement fous, mais j'aimerais qu'à force de lecture, l'on y comprenne une apologie de la complexité et de la transformation qui, par le biais de mises en lien, redessine des cartes, des systèmes, des astronomies, des cosmogonies, un monde fou au sens d'anormal, d'utopique, de différent de l'habitude actuelle. Je me restreins et m'arrête là dans l'énoncé de ces visibles réalisés ou à venir, mais projetés dans tous les cas. Vous l'aurez senti à présent, c'est bien de manière extrêmement lacunaire que j'ai tenté de rendre visible par l'écriture quelques travaux sous-réalistes et que, comme je vous l'annonçais plus tôt, il me sera nécessaire de prendre beaucoup plus de place et de temps pour réaliser cela systématiquement, totalement. Bien sûr, l'on pourra douter de cet enthousiasme, le voir comme un mensonge manipulateur, bien sûr, comment pourrait-il en être autrement à présent ? Et pourtant, j'ose croire avoir démontré que le Sous-Réalisme est également très bavard, qu'il agit au troisième degré et qu'ainsi, il n'œuvre pas qu'en déconstructions ou qu'en critiques visiblement négatives, comme dans la plupart des pages de ce texte. Ces longs bavardages en faveur du Sous-Réalisme cherchent à contredire cette bonne vieille croyance déjà évoquée selon laquelle "plus c'est con, plus c'est nul, plus c'est raté, plus ça fait parler". « L'art et l'anormalité, des liaisons dangereuses ou heureuses ? Faut-il être dans la douleur ou la pathologie pour pouvoir créer ? On serait tenté de le croire car création artistique et troubles psychiques sont souvent liés. Que révèlent de ces troubles, les œuvres des malades mentaux ? Que révèle de nous, notre sensibilité et notre intérêt pour elles ? » Lors du forum international de bioéthique s'étant tenu à Strasbourg en 2016, au moins deux des intervenants – l'un psychologue et l'autre généticien – semblaient normalement convaincus par les caricatures habituelles faisant des artistes des êtres bizarres et en souffrance. Alors bien sûr, à

la lecture et à l'écoute de telles déclarations même quotidiennes, une réplique du film « O'brother » de Joël Cohen me vient facilement à l'esprit : « Vous êtes cons ! Ça fait plaisir à voir. » Effectivement, il semble y avoir quelque chose de jouissif dans la rencontre avec l'idiotie, la bêtise et la vulgarité, mais j'aime à croire finalement que, par combinaison de critiques négatives, à force de rire, il se dessine une contre-conception du monde, en creux, qui par mouvement sculptural, en plein, en totalité, se met à modeler la construction d'un monde différent dont on ne faisait finalement que parler, alors que l'on pouvait aisément être confondu avec le schtroumpf râleur. De critique en critique, tout ceci n'a finalement été que l'exposition de mes motifs esthétiques, indissociablement plastiques et éthiques, structurant tous mes discours, qu'ils aient l'air de n'être que des sculptures, des installations, des poèmes ou des blagues. Ces motifs artistiques sont la déontologie de l'artiste engagé et je rêve que leur exposition répétée puisse prescrire, au moins en partie, une *kistchisation* de l'artiste engagé Gariste Gatené qui n'aura lieu que si ce collectif continue à produire ses artefacts sans se laisser aller à la défaite, afin de pouvoir prétendre avoir construit *un œuvre* mais, "il est vrai", qui n'aura lieu que si d'autres trouvent ce travail d'art intéressé intéressant et cela, bizarrement, ne me regarde pas. Pour l'instant, par ces motifs, je suis hanté, anté, enté, en té et en T. Hanté, ces motifs me passionnent et m'obsèdent au point que je désire qu'ils structurent totalement mes travaux, même cette thèse universitaire, ce qui n'aurait sans doute pas dû être au regard de certains. Dans un mouvement surtout imprimé par le goût des jeux avec les mots, hanté par ces motifs contre-utopiques, c'est principalement dans une version particulière du préfixe anti, comme dans le nom de celui s'opposant à celui faisant la croix, que je suis anté. L'anté m'occupe tout de même au sens rugbyistique du retour en arrière joué de manière réflexive, pléonastique. Tout cela semble bien enté au sens de la greffe, du bricolage, de la manipulation artificielle permettant l'hybridation et les métamorphoses motivant mon travail stylistique. Enfin, c'est en té, avec l'outil en forme de T, me permettant de mesurer mes constructions que mes motifs esthétiques architecturent mon travail. Et plus loin encore, puisque tout cela n'est qu'une histoire de texte, de contexte, mes motifs sont, entre autres, en forme de signe typographique T, comme les plaques moulées en relief qui, par combinaison, permettent d'imprimer un texte : un agencement de stéréotypes.

Les Chronobiotrons

Un jour, encore, une histoire merveilleuse se présenta sur mon chemin. Alors que je passais pour la 777^{ème} fois devant cette clôture bordant l'un des trottoirs du boulevard de la victoire à Strasbourg, je tournais enfin la tête à gauche pour observer, secrètement niché entre un bâtiment universitaire et le musée zoologique, un terrain vaguement paysager. La dense végétation alors quasiment non entretenue formait un écran vert camouflant la non affectation dudit lieu. À bien y regarder, bordé par quelques voitures annonçant un quelque devenir parking, je pus distinguer quelques amas de déchets en transit tels que des tas de néons que l'université avait dû faire remplacer dans l'une de ses salles. Mais à y porter encore un peu plus attention, parmi les feuillages, la silhouette d'un bâtiment se dessinait. La ferronnerie aux allures de herse universitaire clôturant le passage m'empêchait de l'atteindre tout en aiguissant ma curiosité. Intrépide que je suis, je fis donc le tour du pâté de maison, car même plusieurs centaines de mètres ne pouvaient arrêter cette aventure naissante. Me moquant du péril qu'encouraient mes souliers et le bas de mes pantalons, je perçai la flore pour atteindre, 30 pieds plus tard, le bâtiment. Là encore, elle avait tout l'air d'être abandonnée cette mystérieuse construction symétrique en forme de long couloir à deux niveaux, entourée de ce qu'alors – emporté par les rêves fictionnels de la découverte – je pouvais voir comme deux tourelles collées au parallélépipède principal, et dont le dernier niveau devait offrir une vue panoramique sur le paysage jardiné chaotique des alentours grâce à de larges baies vitrées. Les portes et fenêtres accessibles avaient été clouées de bois pour empêcher l'accès, et mon grand respect de la légalité me laissait penser que cette architecture allait rester énigmatique pour moi. Rebroussant chemin, je longeais un côté de la construction encore inconnu pour moi, et c'est là que, sur une petite porte bleue, en contre-bas du niveau que le jardin m'offrait, je pus lire « Chronobiotron ». La position de la porte et le nom énigmatique aux consonances caricaturalement scientifiques (au sens logisticien normal actuel du terme) ré-enthousiasmèrent mon imaginaire. Je rêvais alors que cette porte donnait accès à un niveau sous-terrain du bâtiment où s'était joué, voire se jouait encore, en secret, quelque expérience biologique. C'est donc plein de fantasmes que je retrouvais le bitume du trottoir, et ainsi, ce dur retour à la concrète réalité n'ébranla pas mon désir de Chronobiotron. Motivé par l'ignorance de la signification technique du terme, je me pris à essayer de le comprendre littéralement, et puisque tout ceci, puisque cet événement bouleversant se présenta

un mois avant le début de la rédaction de cette thèse, je pris acte de me mentir et de considérer cette découverte – rien que pour écrire l'introduction de ce dernier groupe de trois chapitres voulus comme projectifs et propositionnels – comme un signe téléologiquement dirigé afin d'offrir un ancrage préexistant à mes projets de construction de complexes artistiques. Toujours animé par cette sorte de désespoir euphorique, tel le rugbyman métaphorique se lançant dans le ruck alors même qu'il sait qu'il ne fait pas le poids, c'est avec l'alibi des pastiches genrés que j'userai excessivement d'emphase dans les prochaines lignes. J'ai l'ambition d'écrire une nouvelle histoire, un roman avec des protagonistes, des antagonistes et toutes sortes "d'agonistes" (celui qui, à l'origine d'un mouvement, lutte), et ce avec passion, au sens où je suis emporté par ces projets intellectuellement et physiquement, car je désire terriblement les réaliser (et d'abord de commencer cette réalisation par l'exposition de leur énoncé afin de leur faire passer plusieurs épreuves critiques), mais également avec passion, au sens pathétique de la souffrance. C'est avec la fameuse sincérité du rêveur et de l'engagé politiquement que je vais terminer cette thèse, mais au su de toutes les moqueries dont j'ai fait preuve à la lecture interprétative d'autres projets, il est certain que je ne saurai m'éviter quelques moqueries. Voici l'histoire au moins risible d'un mec presque tout seul qui voulait changer les choses avec des autres rêvés.

3. 3. 1.

Populaire, populaire et populaire ont une relation non platonique

"« Le monde a changé. Je le vois dans l'eau. Je le ressens dans la terre. Je le sens dans l'air. Beaucoup de ce qui existait jadis est perdu, car aucun de ceux qui vivent aujourd'hui ne s'en souvient. »¹ Cette phrase de Galadriel, fille de Finarfin et sœur de Finrod Felagund, était devenue la maxime de mon grand Mestre, scribe de l'Empire et gardien de l'histoire de notre peuple. Un soleil rouge se lève à l'ouest, un autre au nord. Aujourd'hui, beaucoup de sang coulera et, alors que la lumière céleste irradie notre cité, les heures à venir s'annoncent si sombres qu'elle ne parvient pas à chasser l'obscurité de mon cœur. Je me réfugie donc dans la bibliothèque du sage historien que les anciens dieux ont dû à présent accueillir, pour lire, avant notre fin à tous, l'un de ses derniers textes qu'il rédigea alors qu'aucune ombre encore ne semblait planer sur nous :

« Couchés sur la rive d'un puissant fleuve, les remparts finement ouvragés de la paisible cité serpentent pour dessiner les contours de cet havre majestueux, par-delà les nuages. Ponts architecturés entre les eaux et les cieux, la capitale bleue est comme couronnée par les flèches et les dômes opalescents de ses palais accrochés à la falaise. Elle est le saphir à la tête d'un vaste territoire tribal qu'elle a su fédérer par sa magnificence. La falaise est le contrefort de cette place militaire qui, par ces temps de paix, se laisse caresser par les voiles scintillantes de sa cascade camouflant de savantes percées meurtrières. Apparaissant comme un mur d'eau, cette cascade irriguant les canaux de la ville dans mille directions pour alimenter les innombrables fontaines jaillissantes, comme autant de trésors sculpturaux, est le véritable cœur de cette cité quasi aquatique. Autour de la questure du Sénateur Suprême, adjacente au palais de l'Impératrice, tout n'est qu'efflorescence et arborescence. De magnifiques clos offrent décorations et plaisirs gustatifs à toute la cour des nobles, artistes et scientifiques. C'est par ces jardins en terrasses que les représentants du peuple circulent allègrement pour faire vivre cette grande monarchie républicaine en passant, grâce à l'architecture horticole, du Palatium et de la questure, à la chancellerie et au palais des Sages, qui forment, à eux quatre, les piliers du magnanime et adoré pouvoir impérial. En contre-bas, l'imposante académie militaire domine un impressionnant complexe de casernes au centre duquel trône la plus belle et la plus haute des quatre-vingts tours de garde que compte l'invincible armée impériale. Cette tour de marbre veille depuis l'enceinte de la ville fortifiée et sait rappeler à chacun combien la République Impériale ne saurait souffrir une attaque sans faire parler sa force. En effet, grâce à la puissance des derniers modèles d'*exAlipho* à cristaux de *suylatis*, l'honorable prétoire peut instantanément animer l'ensemble de ses *locnabEsh* disposés dans chacune des tours de garde. Dans les jardins, le long des canaux, ou dans n'importe quelle ruelle de la haute ville, il n'est pas rare de croiser l'un des valeureux guerriers-gouverneurs en charge de la paix et de l'administration de cette cité où vivent près de vingt millions d'habitants. Ces chanceux riverains travaillent tous

1 Citation extraite du film « Le Seigneur des anneaux : La Communauté de l'anneau » (2001) écrit par Fran Walsh, Philippa Boyens et Peter Jackson.

à la grandeur de ce joyaux architecturé, de cette pyramide d'harmonie en produisant l'orfèvrerie artisanale, agricole et technologique digne de la splendeur de ce bijou : la capitale de l'Impériale République. Partout, de la cathédrale à la ferme en passant par la salle d'armes et la tente du médiocre vivant aux confins de la métropole, on trouve une technologie inégalée dans tout l'Empire si ce n'est ailleurs. Partout dans l'Empire, bien au-delà des fortifications du Saphir, le plus humble peut jouir d'une technologie que les barbares nommeraient sans hésiter magie. L'Empire rayonne de sa beauté et de ses milliards d'applications qu'elle met à disposition de chacun. Il n'est finalement qu'un mot pour comprendre sa capitale : rêve. *Luk als ta quever te rplicot umlepass zal quere diopa ! Saphir !* »¹

Je croyais y trouver des réponses, je n'y lis que notre fastueux passé, encore présent à cette heure mais que les barbares détruiront bientôt. À nos portes, je les entends presque déjà frapper, les vandales. J'essaye de me rappeler les enseignements de celui que je ne trouve qu'être un doux rêveur finalement. Ce vieux fou m'aura fait perdre mon temps en lectures idylliques alors que j'aurais pu chercher des solutions pour garder la paix. Chacun sait que ce qui compte le plus ce sont les fondations, leur profondeur, leur robustesse, mais il me disait toujours de regarder le détail des stucs, les petits ornements, les fioritures qui devaient m'en apprendre plus, en ponctuant que le fondement de l'être n'est rien d'autre que la répétition animale alors que le superflu existentiel est l'humain. Je n'y comprends rien, je ne lis rien de caché dans sa fable sinon la description de la paisible vie habituelle de notre grand peuple. Partout de par les rues et les palais, notre grande cité d'habitude si bruyante semble s'être éteinte. L'on n'entend plus çà et là que quelques souffles coupés ou retenus, comme lorsque les enfants joyeux se défont à cache-cache. Le silence en devient assourdissant. Pour l'instant, nul bruit, aucun fracas d'épée ou de bouclier, aucun cri, nul heurt, l'on distingue seulement quelques voix barbares s'approchant de nos remparts, et si la situation n'avait pas été si tragique, l'on aurait presque pu croire à un simple cortège de conversations. Chacun se terre, villageois comme soldat, car chacun sait ce que les barbares vont nous faire. Avec leurs cris d'oiseaux, l'on prend les barbares pour des vautours, ravis de venir déchiquter nos dépouilles. D'aucun raconte d'ailleurs que certains d'entre eux sont vraiment des oiseaux. D'autres parlent de monstres, d'orques, d'Uruk-Hai qui viendront saillir nos femmes et qu'une nouvelle race toujours plus terrible de barbares en sera engendrée. Je dis vandales car c'est l'habitude, celle née de ces légendes horribles, mais personne ne sait vraiment d'où viennent ceux-là, ceux qui s'apprêtent à faire irruption dans nos rues.

Parmi toutes les légendes, l'on parle d'un peuple d'orient septentrional, des germains aux mœurs et aux sons désarticulés dits gothiques, l'on parle de deux familles, les Sillings et les Hasdings, ayant envahi les terres du vieux continent occidental depuis la Gaule jusqu'à la péninsule ibérique et même la Numidie. La sagesse populaire sait que l'on ne connaît un vandale que de manière légendaire,

¹ Ce texte a été exposé comme l'une des pièces de la sculpture installée de Gariste Gatené intitulée « Les trois petits cochons (Rêves à mobilité réduite II) ».

car une fois rencontré, c'est le trépas assuré. J'ai peur de la mort et des souffrances pour moi et les miens, mais contrairement au bas-peuple craignant pour son corps, j'ai surtout peur de ce que l'abbé Grégoire disait du vandalisme. Dans un royaume fort lointain duquel nous est parvenu le nom et la légende des vandales, à la fin de son 18^{ème} siècle, alors que les habitants de cette contrée avaient fait vaciller sa lignée d'anciens rois et qu'ils parlaient en termes de révolution, en ce royaume déchu dit de France, l'abbé Grégoire, ayant pourtant lui-même pactisé avec les barbares de son pays, disait d'eux qu'ils pratiquaient le vandalisme, qu'ils étaient dignes de ce peuple mythique de par leurs actions de destruction outrageusement blasphématoire des monuments, œuvres et patrimoines de l'ancien régime renversé. Depuis cet ancien monde exotique jusqu'à nos terres, l'abbé Grégoire est un personnage qui se respecte car il a su apprendre à nos premiers rois combien il est important d'offrir à tout son peuple une langue communicationnelle comme auxiliaire de leur pouvoir. Ainsi, aujourd'hui encore, l'on utilise le mot vandale pour désigner tous les barbares car chacun sait qu'ils s'en prendront à notre art et à nos monuments.

Toute notre technologie d'armement aurait été vaine car, plus que des monstres indomptables, l'on sait que les vandales sont des esprits diaboliques que les mythes populaires ont eu la sagesse de porter jusqu'à nous. À l'intérieur des remparts, plus rien ne se fait entendre, alors qu'à la *Polis*, à l'entrée principale de notre empire, de plus en plus de bruit nous parvient. Pourtant, je ne distingue plus aucun pas, plus aucune avancée, comme si les vandales s'étaient arrêtés, et je jurerais les entendre discuter ; aucun éclat de métal, seulement de voix. Ils semblent s'échauffer, comme si, avant de nous exterminer, ils prenaient le temps de tenir conversation. Ils semblent bien débattre et ne pas s'entendre. C'est à n'y rien comprendre. Je dois divaguer. Le stress, l'angoisse, la peur pour ma belle cité et ses trésors culturels doivent faire vibrer la folie à mes oreilles. J'en arrive à me faire croire que les coups qu'ils doivent asséner de leurs haches sur notre magnifique porte d'enceinte ressemblent à quelqu'un qui toquerait afin qu'on lui en autorise l'ouverture. Puis, à force de silence, je fais signe à l'un des gardes, lui ordonnant d'actionner le battant de la porte. Les vandales pénètrent dans la cité. L'un d'entre eux prend alors la parole et demande à tous les habitants de les retrouver en place publique. Ils veulent parler, ils veulent connaître notre avis car, semble-t-il, ils ne s'entendent pas. Je crois, rusé, à une feinte, un jeu sadique : ils prennent tant de plaisir à nous torturer qu'ils proposent de nous interroger sur des futilités. Ces barbares s'amuse à fouler du pied l'honneur de notre patrie en insistant pour s'adresser à tous ceux qui auront le courage de se présenter à eux sur cette place et ils ne veulent rien concéder au protocole puisque c'est précisément ce qui nous sépare d'eux, de ces animaux sauvages. Tout nous interdit normalement de mettre sur le même plan, en un même endroit, les nobles et le peuple ou pire encore, l'impératrice et le gueux. Nos tortionnaires le savent et ils surenchérisent en

voulant justement porter attention à l'avis du peuple. Pour moi, la mascarade a assez duré ; je lance alors, presque héroïquement, un "démagogues !". L'un des vandales me répond alors que oui, sans doute, pour certains, c'est la démagogie que l'on pourra lire dans leur entreprise.

Ils nous disent ainsi leur trouble : leur histoire semble trop tacite. Un certain Publius Cornelius Tacitus serait le premier historien à avoir parlé des vandales, et puisque c'est ce nom légendaire que nous leur prêtons aujourd'hui – à seule fin de sous-entendre l'horreur dont ils font preuve sans oser la dire, en restant implicites, autrement dit, tacites –, en contradiction d'avec l'étymologie elliptique et nébuleuse de ce terme (tacite), les voilà réclamant le droit à un nouvel historien officiel qu'ils recherchent en la personne allégorique nommé Peuple. Ils affirment que, puisque l'usage de leur nom est populaire, c'est auprès du peuple qu'ils doivent comprendre qui ils sont, quel rôle ils doivent jouer, ou autrement dit, ce à quoi ils servent. Ils nous rappellent les différentes légendes populaires à leur propos se servant parfois de leur nom comme la désignation du mal, ailleurs comme de la sauvagerie insensée, et plus loin comme d'un exemple de rigueur d'organisation militaire dans les opérations d'invasion. Plusieurs groupes semblent se dessiner à l'intérieur de la horde barbare. Tous aimeraient répondre à l'image que le peuple se fait d'eux, mais à l'évidence ils ne sont pas d'accord sur cette image, ni entre eux, ni en ce qui concerne le peuple d'ailleurs. Je croyais être victime d'un massacre, je me retrouve en plein carnaval ; démagogie. Nous voilà lancés dans le pire des poujadismes, puisqu'à décider que c'est au peuple de choisir comment et pourquoi l'on nomme les choses, le *vulgus* – le bas-peuple bien trop friand de ces divertissements – et nos barbares vandales en sont à présent convaincus : il faut d'abord comprendre ce qu'est le populaire avant de pouvoir estimer l'image populaire de la barbarie. C'est alors que l'inattendu pour moi se produisit. Mon cœur attendait qu'on lui décoche une flèche barbare taillée dans le fémur d'un humble que l'on aurait torturé ailleurs, mais le coup vint d'un des pauvres de mon peuple. Ce coup, aussi racé que ceux des flèches ennemies, me frappe bien au cœur mais pas à celui irriguant mon corps, c'est le siège de mon âme qui est touché. À force de discuter entre eux et afin de ne pas perdre le fil de ce qu'ils croient être un débat, un pauvre homme, bien passionné par la conversation, se retourne et me hèle : "Hé toi, le scribe, et si tu notais un peu pour nous ?" Lecteurs de l'histoire, ne prenez pas peur, les mots qui vont suivre dans mon journal de bord ne seront presque plus les miens, mais bien ceux des barbares réunis. [...]"

J'arrête là ce semblant de récit de *heroic fantasy* moralisateur. Si les fictions faisant rêver le populaire étaient aussi ennuyantes, les salles de ces obscures projections seraient désertées... Excusez la vulgarité, mais "c'est d'un chiant !" Qui aimerait voir des barbares se réunir avec la volonté de transformer leurs cris d'oiseaux en vocabulaire défini, le tout en accord avec la majorité de la population ? Au scribe de la cité attaquée, narrateur effrayé puis hostile au dialogue avec les

gentils barbares, j'ai fait crier "démagogues" à la manière de ce qu'écrivent nos scribes actuels, les journalistes chroniqueurs de la vie politique. Un tel scénario pour une production de l'industrie cinématographique hollywoodienne actuelle serait sûrement exempt d'une lecture au 2nd degré puisque ce n'est pas l'esthétique de ce genre qui aime à produire dans de fantastiques univers un ou deux personnages comiques qui, malgré tout, s'affichent principalement comme sérieux au sens étrange mélangeant sincérité et, justement, manque de distance humoristique vis-à-vis de son propos. Dès lors, c'est en des termes comme démagogique que la critique chronique actuelle pourrait dénigrer une telle narration. Aujourd'hui, dans les films de *fantasy*, de *heroic fantasy* ou d'action en tout genre, de « Hunger games » à « Le Hobbit » en passant par « Star Wars » ou encore « James Bond », l'on ne se méprend pas sur le statut politique de la masse populaire, sur les comportements, les actions du peuple. Et puisque ces productions sont des *blockbusters*, et que dans leur version romanesque papier, on les appelle des *best-sellers*, cela est une bonne preuve pour les scribes d'aujourd'hui. Dans le récit « Les Deux tours », dans le roman trilogique et même dans l'ensemble de l'œuvre de Tolkien (et sans doute à fortiori dans ses adaptations cinématographiques), le peuple n'est composé que de personnes : des personnes n'étant personne car sans singularité, sans identité particulière sinon de jouer le rôle que l'ironie féodale a fait appeler sujet, à savoir littéralement des objets que les souverains héroïques doivent protéger et que les méchants visent pour atteindre, en fait, leurs suzerains. Ainsi donc, le peuple du Rohan ou l'un d'entre eux (l'approximation est de mise puisque tous semblent se valoir), alors que les héros dirigeant comprennent que l'attaque des méchants est imminente, le peuple affolé, ne pouvant être guidé par les gens d'armes, les hommes héros qui iront se battre, a besoin, littéralement, d'un pédagogue, de quelqu'un qui saura les prendre par la main pour les guider – ici, je ne sais quelle princesse –, sinon, tels des insectes collés sur une fenêtre, ces personnes ne retrouveraient pas leur chemin et pourraient même se laisser attirer par quelques ampoules brûlantes. Sur Naboo, planète bleue de l'univers Star Wars aux faux airs de planète Terre et de laquelle est originaire la reine Amidala – mère des deux héros Luke Skywalker et la princesse Leia –, sur Naboo donc, même après la victoire de l'Alliance rebelle, même après que l'Empire galactique eut été détruit et la République restaurée, le peuple continue d'y élire un monarque, traditionnellement, une femme. À la fin de l'année 2015, depuis le rachat de la franchise par Disney, nous, public, allons pouvoir connaître la suite officielle de l'histoire de Star Wars. Pourtant, depuis la première trilogie, l'œuvre cinématographique de George Lucas a dû faire avec l'oppression affectueuse de ses fans. Ainsi, il existe de très nombreux romans, bandes dessinées ou dessins animés racontant plus spécifiquement certains des événements telles les batailles de l'histoire présentée au cinéma, mais encore, les 25 siècles précédents la trilogie – les 25 siècles d'épanouissement de l'ancienne République – ainsi que sa

suite. Dans cette suite donc, des membres du peuple, des fans de cette œuvre populaire ont poursuivi l'histoire politique galactique, et sur Naboo comme ailleurs, les monarchies électives semblent plus sages, plus intelligentes ou tout du moins, plus attirantes. Mieux vaut un monarque éclairé que la cacophonie démocratique.

Dans l'opus 24 de James Bond, « 007 Spectre », sorti en 2015, la scène d'action introductive se passe à Mexico durant la fête des morts. James Bond est à la poursuite d'un spectre italien alors que les rues de la ville sont le théâtre d'un défilé joyeusement macabre, d'un carnaval squelettique mexicain que la globalisation culturelle saura faire reconnaître partout dans le monde. Le peuple n'en a pas conscience, il ne fait que défilé, il ne fait que faire la fête, mais dans la rue, parmi les quidams, se trament de terribles histoires : l'avenir du monde, de leur monde, s'y joue. Après avoir au passage détruit un immeuble à quelques mètres de la parade (mais cela ne dérange aucunement la procession des ouailles du peuple), la course poursuite amène Bond et Marco Sciarra à se retrouver sur la Grand Place de Mexico. Là, un hélicoptère récupère la sentinelle de l'obscur organisation criminelle tentaculaire appelée Spectre qui, avec son logo en forme de silhouette de pieuvre, affirme sa capacité à manipuler les peuples partout dans le monde. La place est bondée, ce qui ralentit James mais, d'un bond, il parvient pourtant à rejoindre les criminels dans l'hélicoptère. S'en suit une interminable scène de bagarre entre James Bond et trois criminels, et, puisque deux d'entre eux pilotaient l'hélicoptère et que le double-zéro ne trouve (et ne cherche) rien d'autre à faire que de les éjecter en plein vol, l'hélicoptère ne fait que dangereusement virevolter au-dessus de la place toujours noire de monde. Alors, pour plus de tension tragique, pour plus de suspens, mais non sans dire quelque chose du statut et des actions du peuple, après plusieurs minutes, alors que l'hélicoptère a déjà plusieurs fois failli s'y écraser, l'on voit toujours sur cette place – et ce jusqu'à la fin de la scène, jusqu'au dernier sauvetage de Bond qui, une fois seul, récupère l'appareil ayant décroché dans un héroïque mouvement de traction balai, effleurant presque quelques cheveux – le peuple ; un peuple sous la forme d'une foule de petites fourmis paniquées semblant courir de gauche à droite sans pouvoir s'échapper de l'espace ouvert. Du générique jusqu'au dénouement, ce James Bond « 007 Spectre » répond, je crois, à toutes les caricatures esthétiques de ce film d'espionnage aux accents aujourd'hui britanniques mais à l'haleine totalement hollywoodienne au sens où ses effluves, ce qu'il dégage, vient d'un ventre étasunien globalisé. James Bond a peut-être cela de britannique que, depuis toujours, le héros y est un agent au service de la reine et non au service de lui-même (ou d'intérêts individuels) étant donné que la reine ou le souverain britannique se veut être l'incarnation de tout le peuple de l'empire sur lequel le soleil ne se couche jamais. James Bond n'est pas Rambo, il n'est pas un mercenaire, il n'agit pas seul face à l'adversité du système. Comme son nom l'indique, il est un élément de liaison (*to bond*, « lier ») d'un

système politique, il est un rouage que l'on emploie. Ledit système s'ancre dans quelque chose d'encore une fois très britannique, à savoir une monarchie parlementaire où une noblesse dirige des sujets consentants. À l'échelle du monde, dans l'univers de James Bond, ces nobles monarques (comme la reine) sont les incarnations de valeurs qu'il faut défendre, mais ce sont bien ce qu'on appelle des démocraties occidentales qui composent l'échiquier politique mondial, au moins du côté des pièces blanches. Bond, comme tous les agents du MI6, voire tous les agents de tous les services secrets de ces démocraties, font encore une fois la liaison, dans l'obscurité, entre une noblesse quasi allégorique, des dirigeants politiques et une direction politique du peuple, car même si, dans le monde de James Bond, c'est le premier ministre qui dirige les affaires du MI6, chacun sait que les hommes politiques ne sont que des pièces fantoches aiguillées par les spécialistes techniciens des services secrets spécialement. On fait croire au peuple à quelque attentat, à quelque accident, mais derrière ces catastrophes se jouerait en fait la vraie diplomatie extérieure des systèmes aux allures démocratiques. Bref, dans le monde de James Bond, la démocratie est une jolie idée que la lucidité pragmatique connaissant la violence et la méchanceté du monde doit réduire à de l'illusion médiatique en se chargeant d'opérer en secret. Il est peut-être intéressant ou même amusant de noter que dans ce 24^{ème} James Bond, le nouveau « M » dirigeant les services secrets lutte avec un certain « C », technocrate communicationnel ayant entrepris de fondre tous les services de l'intelligence britannique afin de les faire participer à une coopération entre les services de renseignement de neuf pays nommée Neuf Sentinelles. Le personnage maléfique de C se révélera finalement être un suppôt du méchant Spectre désirant contrôler le monde entier par la communication. Instinct du professionnel me direz-vous, seulement, bien avant de connaître les projets criminels de C, l'idée d'une transformation des services de l'intelligence britannique en une organisation plus exposée à la critique publique, "plus transparente" selon l'expression des scribes actuels, est assez étrangement perçue par James Bond, M, mais également Q et Moneypenny (les "bons" dans le film) comme une atteinte portée à la démocratie. Dans cette narration donc, un plus grand dialogue, une plus grande exposition des prises de position et des actions publiques est vue comme une atteinte aux fondements démocratiques. Ainsi, lors du premier vote de la fondation des Neuf Sentinelles, M remercie la démocratie puisque l'unanimité demandée échappe à C d'une seule voix. Le discours politique soutenu par la narration de James Bond, en tout cas celle donnant à comprendre que ce n'est pas en votant, même une fois par an, que le peuple agit sur le monde, que ce n'est pas les agitations représentatives politiques mais les manipulations secrètes aux allures de jeu d'échecs meurtrier qui décident ce qui s'y passe, ce discours est considéré actuellement par la sagesse populaire comme justement non-démagogique. Sans aller jusqu'à penser qu'un James Bond, qu'un personnage aux infinies conquêtes féminines plus fort en tout

que tout le monde existe effectivement, le populaire semble accepter ou même désirer que quelque part, c'est ainsi que la politique se joue... sans eux.

À l'heure actuelle, ce qui n'est pas démagogique, c'est de penser que le peuple est à peine aussi loquace que des orques grognant. Il est d'ailleurs – toujours dans ce deuxième volet du Seigneur des anneaux, « Les Deux tours » – semblable à des orques, qui en viendront eux aussi à se lancer dans un débat non-onomatopéique, produit dans une langue compréhensible par le spectateur, ce qui les amènera évidemment à se disputer puis à s'entre-tuer. Le peuple – simplement placé du bon côté, du côté blanc de l'échiquier, alors que les orques sont leur pendant noir – n'est qu'une masse de pions que le dessein supérieur des rois doit guider et même parfois interdire d'agir car c'est souvent la couardise ou quelque autre action ignoble du peuple qui retarde voire empêche les héros de sauver ces dits peuples. Avec cette conception de la démagogie, sans doute que ma critique au troisième degré doit l'être. En effet, comme les barbares manipulant le nom de l'historien romain dans mon introduction romanesque, je cherche à construire une histoire non tacite. J'aurais pu paraphraser la fable tacite, au sens de sous-entendue, mise en abîme plus haut et lue par le scribe comme un texte métaphorique écrit par son mestre à propos de la ville Saphir. Le texte décrivant la ville de Saphir est un texte exposé comme l'une des pièces de la sculpture installée de Gariste Gatené intitulée « Les trois petits cochons (Rêves à mobilité réduite II) ». Telle une brique de construction d'un mur domestique apparaissant d'ailleurs parmi les morceaux insulaires composant cette sculpture, c'est en céramique que le projet fut modelé. L'installation singe la présence de trois reptiles monstrueux et dangereux aux formes crocodiliennes émergeant de la surface d'un sol comme pour transformer l'espace d'exposition en mare dangereuse ou plutôt pour laisser penser que les parties immergées des animaux sont en fait coulées dans un sol les ayant figées. Les formes représentées par le modelage sont celles d'animaux que la culture commune non zoo-spécialiste sait être représentatives d'un archaïsme, d'un primitivisme, d'une stagnation évolutive. Ainsi, c'est en terre cuite, dans une matière et par une technique symbolisant ce même primitivisme, que la sculpture a été réalisée. Sur le dos des cuirs écaillés aussi chaotique qu'un paysage rocailleux déchiré par les tumultueux premiers moments de la formation de la croûte terrestre, sur chacun des trois crocodiliens, un petit château fut érigé. Aussi archétypal que les formes analytiques produites par les moules de château de sable, ces tous petits châteaux ne sont rien d'autre que des caricatures de forteresses médiévales fantasmées : des tours, des murs d'enceintes, des créneaux, des meurtrières, etc. L'organisation esthétique-politique que représentent ces trois petits cochons pourrait être qualifiée d'archéo-futuriste puisque dans ces représentations culturelles populaires ici classiquement étudiées, il est toujours question de technologie hyper-développée – futuriste – au sein d'un monde à l'organisation politique archaïque faite de souverains, de guerriers, d'esclaves et de populace. Ainsi cette céramique basique a

été maquillée de différents bleus métallisés grâce à une peinture pour automobile pour lui donner des reflets satinés de futurisme transcendant technologiquement l'essence tellurique du monde. Vision du monde toujours, des appareils optiques ont été placés – toujours en terre – sur un œil de chacune des bêtes. Cela les transforme en machines semi-naturelles (telle une libellule robotique posée sur le plus gros des monstres) sans doute sentinelles de Saphir, associant la force brute et sauvage du reptile évolutivement figé et la puissante efficacité de la technologie, quasi magique tant elle est développée. Même si dans sa facture, cette sculpture est sans doute qualitativement en-deçà des productions dont elle parle, c'est-à-dire en-deçà des moyens mis en place par le cinéma hollywoodien, avec ses dimensions lui permettant d'occuper une aire d'une dizaine de mètres carrés, l'attention portée aux nuances de bleu ainsi qu'aux détails de la sculpture pourrait faire entrer le spectateur, habitué à une telle esthétique, trouvant à son goût les récits de style littéraire ou cinématographique *fantasy*, dans une possible admiration de ces formes, sans distance. C'est pourquoi, parmi les îlots émergeant, parmi les morceaux de corps, les châteaux, les brindilles de bois flottant, en plus d'une brique que l'on fera dialoguer avec le titre, se trouve un petit sac à main, une minaudière modelée elle aussi d'écaillés pour dire sa confection en cuir de crocodile, et surtout floquée du logo de la marque dite au crocodile, Lacoste. Avec ce petit clin d'œil iconographique finalement à peine plus profond qu'une blague, permettant tout de même de faire entrer dans ce jeu archéo-futuriste une dimension commerciale, par anachronisme et rupture esthétique, la sculpture installée doit ici offrir un point de rupture la mettant à distance d'une lecture à l'un des premiers degrés. La première partie du titre déjà devait agir comme une introduction à un décalage humoristique confrontant comptines enfantines et objets sculptés à la froide esthétique bleutée digne d'un mauvais goût de tuning ou de générique de James Bond. La brique et le titre du projet doivent faire ricocher l'esprit du spectateur jusqu'au conte bien connu dit des trois petits cochons. Il était une fois trois petits cochons ayant décidé de quitter le foyer familial pour tenter leur chance de par le vaste monde. Vous le savez bien, le premier d'entre eux, rempli de désirs et débordé par sa multiplicité, se construisit rapidement une maison, un abri de paille, car c'est d'ailleurs qu'il rêvait et non d'une demeure. Le deuxième petit cochon, lui aussi animé par l'envie de faire mille et une choses, mille et une autres choses que de se cantonner à la construction de son chez-soi, bâtit une maisonnette de brindilles de bois. Le troisième, casanier et même un brin conservateur, que la morale du même nom désigne étrangement comme le plus malin à la fin de l'histoire, mobilisa tout son temps et toute sa puissance pour réaliser un seul projet. C'est donc de briques et de ciment que ses journées furent remplies. Mais quand la bise fût venue – ou le loup, peu importe –, il était prêt, prêt à réagir, prêt à perdurer : immuable dans son immeuble. Quelque soit la version du conte, celle du 17^{ème} siècle, celle de Disney ou même celle de Gariste Gatené, en émettant des points de vue laudatifs ou critiques,

il semble convenu que la morale dominante, que le conservatisme partagé pense que la morale du dernier petit cochon avec sa construction de briques l'a emporté.

Au sénat galactique de Star Wars, le sac à main floqué d'une marque de haute-couture est bien plus gros, bien plus visible mais bien moins humoristique. Un représentant de chaque planète y siège mais l'intelligence populaire collective de ce monde, certes construit par l'esprit de George Lucas, mais perpétué par ses très nombreux fans, y fait siéger à égale importance des dirigeants commerciaux, des dirigeants d'entreprises privées. L'anti-démagogie actuelle laisse entendre qu'il ne faut pas être naïf et que l'on ne peut pas faire sans l'économie et la finance, non pas au sens politique du terme, mais au sens commercial signifiant qu'on ne peut pas faire sans les banques et les multinationales (ou, dans ce cas, les multiplanétaires), ces entreprises capitalistes privées. La I^{ère} République dont il est question dans Star Wars – celle qui aura duré 25 siècles d'après l'univers dit étendu ou légendes de Star Wars et que l'on voit disparaître dans la pré-trilogie (c'est-à-dire la deuxième diffusée sur les écrans de cinéma) – s'opposait finalement idéologiquement assez peu à l'Empire Sith avec lequel elle a été en guerre de nombreuses fois, puisque l'organisation économique-politique de ces deux ennemis ne permet pas de les différencier. Ces deux entités politiques ne sont que deux organisations de libéralisme économique à des échelles galactiques et la capitalisation n'ayant aucune fin, une fois sa propre galaxie acquise, elles ne peuvent que lorgner sur la galaxie d'à côté. D'ailleurs, dans la suite de l'univers légendes, l'Alliance rebelle devenue Nouvelle république ne put durer car, lourdement touchée par des envahisseurs extragalactiques, elle vainquit les Yuuzhan Vong (des chinois ?... serait-ce une métaphore du péril jaune obsédant l'occident ?) mais dut, par pragmatisme, se transformer en une fédération nommée Fédération galactique des alliances libres. Une fédération d'alliances libres permet, de manière bien plus réaliste au sens du conservatisme actuel non démagogique soi-disant, une plus juste cohabitation des monarchies, des dictatures appelées républiques populaires, des systèmes bondiens, etc., etc. en élimant la trop présente contrainte démocratique, sous-entendue par le mot république [attention, une république peut être non démocratique, sauf dans l'usage actuel commun du terme]. Le mot démagogue trouve son origine grecque dans celui de *démagôgos*, construit sur *agôgos*, « qui conduit, qui guide », désignant ainsi celui qui guide le *dêmos*, le peuple. Depuis la guerre du Péloponnèse de la Grèce antique, *démagôgos* est employé dans un sens défavorable pour qualifier les chefs cherchant à obtenir les faveurs du peuple par la flatterie. Ainsi, même si plus tôt nous avons vu que la pratique du démagogue, la démagogie, pouvait être comprise dans un double sens et que, prenant celui de guidé par le peuple, la démagogie devenait la manière de la démocratie, je dois tout de même réaffirmer que, dès la construction originelle des deux termes, c'est un sens négatif décrivant de manière tacite la portée anti-réflexive et anti-démocratique de la flatterie qui motivait son utilisation. Ainsi,

j'accepterais qu'aujourd'hui, comme je l'ai déjà écrit à propos du populisme, la démagogie est une manière que les journalistes politiques aiment à comparer au poujadisme. Une chroniqueuse politique telle Léa Salamé saurait sans doute bien mieux le dire que moi tant elle aime à utiliser ce qualificatif dénigrant à l'encontre des idées politiques anti ou contre libéralisme économique que ses interviewés lui présentent ponctuellement. Elle, comme bien d'autres, aime à dire "non mais là, c'est démagogique, et vous le savez". Et oui, puisqu'il est manipulateur et qu'il ne fait que flatter le peuple, le démagogue le sait. Il sait le fatalisme non démagogique car aujourd'hui la position démagogique regroupe par exemple le fait ou plutôt tous les faits construits et imaginés poussant certains à croire que les organisations politiques peuvent être changées, transfigurées ou encore transformées, et que, par exemple, il n'en va que d'une décision politique que de le faire sans considérer que les enseignes commerciales bancaires nous contraignent à jouer avec leurs règles. Bêtement, je ne crois pas que c'est flatter le peuple, à savoir l'encenser de compliments qu'il aime à entendre, que de lui dire qu'un peuple se sentant constitué comme tel, ou même plutôt qu'à chaque individu se sentant appartenir à un peuple, il en va de sa responsabilité que d'agir politiquement pour que le système organisant sa vie soit sans cesse vécu comme (car il est effectivement) un choix. Ainsi, le discours fataliste lucide et pragmatique ayant trouvé avec le qualificatif démagogique son insulte politique favorite, celui-ci, je le traite à mon tour de démagogie, et même peut-être plus loin, de poujadisme. Au sens littéral du terme populisme, cette anti-démagogie actuelle (que je trouve démagogique) est anti-populiste car elle transforme le peuple qui commande en démocratie en une masse inactive, et comme la démagogie athénienne flagorneuse, j'ose penser que la conception populaire actuellement du populaire va, comme le poujadisme, à l'encontre de l'intellectualisme, peut-être encore à l'encontre d'une intelligence dont la cohérence pousserait à tout mettre en relation... jusqu'au choix des mots utilisés pour insulter ses adversaires. Ceux que je vois comme les démagogues actuels insultent les démocrates de démagogues car ils sont les scribes d'une histoire platonique écrivant et prêchant la circularité incessante – ou proprement révolutionnaire – de l'histoire politique de l'humanité. Ces démagôgos sont des pédagogos guidant par la main l'enfant qu'est le peuple, ils sont ainsi des protagonistes dans cette histoire puisqu'ils sont les premiers guides de celle-ci. Dans cette incessante opposition entre deux camps qui fait leur histoire, ils pointent des anti-guides, des antagonistes qu'ils traitent de poujadisme dès qu'il est question d'alter contredisant la mondialisation puisque ces scribes savent que le corporatiste Pierre Poujade fit naître son mouvement grâce à l'opposition commerciale entre les petits revendeurs et les méchants hypermarchés. Je les vois finalement eux-mêmes comme des poujadistes au sens où, comme Pierre Poujade et Jean-Marie Le Pen (lui-même député poujadiste de la Seine en 1956), ces scribes confirment qu'il existe « des gros », une élite, oppressant un peuple fait de la masse

des « petites gens ». Sans doute alors qu'entre ces deux poujadismes – celui d'extrême droite s'étant volontairement nommé ainsi et celui de centre droit de la *Realpolitik* journalistique que je nomme ainsi car elle aime à traiter les propositions démocratiques ou transformatrices de poujadisme – il existe une différence en cela que dans un monde proprement poujadiste, ils se jouent comme de simples antagonistes, les premiers sont les petites gens et les seconds, les gros. Même si, au sens littéral, populiste signifie croire au peuple, je rejette ce terme pour des causes historique et préfère, comme je l'annonçais plus tôt, celui de populaire. Sauf qu'en tant que gentil barbare, c'est-à-dire en tant que barbare barbare ou barbare "populiste", sifflant ou chantant comme un oiseau à la gloire des définitions non tacites, affirmant être prêt aux barbarismes, à savoir à la création constructive de termes nouveaux et erronés au sens normal de la langue afin d'élaborer des lieux communs pour le dialogue, je dois me confronter à l'idée qu'il existe des acceptions différentes et même plurielles de populaire.

Populaire au sens de ce qui a la faveur du peuple et droit à son admiration, celui-ci, je l'appellerais *people*. Les vandales germains, ceux ayant donné leur nom à la légende barbare donnant sa signification au vandalisme, savent bien de quel nomadisme définitionnel est fait le mot *people*, issu des langues de deux autres peuples barbares – les Angles et les Saxons – germains eux-aussi. Je me rappelle des paroles de Yacine Kateb extraites du film « Kateb Yacine, poète en trois langues » de Stéphane Gatti à propos du rôle de la langue dite arabe littéraire dans la colonisation des pays nord-africains : « moins on comprend, plus on admire ». Toutes les langues paternelles ont joué cette stratégie de mise à distance du peuple par sa différence d'avec les langues dites maternelles, les langues vernaculaires et localisées que l'idéologie hétéro-patriarcale animant ce genre de société dénigre en même temps que le peuple incapable de comprendre son outil de domination. Le latin de l'empire romain, mais surtout le latin de l'église catholique a usé des mêmes stratagèmes jouant sur l'incompréhension provoquant l'admiration du non acculturé à qui l'on dit qu'il est inculte et à qui l'on peut faire croire que ce que l'on dit est très intelligent puisqu'il ne peut pas le vérifier. Ce bon vieux, "moins on comprend, plus on admire" fonctionne assez bien aujourd'hui encore avec l'omniprésence de l'anglais dans la musique de variété hors territoire anglophone. Le refrain « *You can stand under my umbrella / You can stand under my umbrella / Under my umbrella, ella, ella, eh, eh, eh / Under my umbrella, ella, ella, eh, eh, eh / Under my umbrella, ella, ella, eh, eh, eh, eh, eh, eh* » écrit et chanté par Rihanna et Jay-Z a été un tube planétaire, un tube en France, à l'esthétique rebelle et sexy, peut-être même avec un soupçon de profondeur énigmatique. Moins on comprend, plus on admire car "Tu peux rester sous mon parapluie / Tu peux rester sous mon parapluie / Sous mon parapluie [et je vous passe la traduction des onomatopées]", une fois traduit détruit quelque peu le mythe. Il en va de même sans doute pour la langue elfique et l'admiration qu'elle

provoque chez les amateurs d'*heroic fantasy*. Effectivement, il semble toujours plus intelligent de dire en elfique, comme pour annoncer une règle de vie incroyablement essentielle, "*ava vanta i salquessë*", plutôt qu'en français : "ne marche pas sur l'herbe". Porté par des colonisateurs religieux parmi une population Tamazight par exemple, l'arabe littéraire est *people*. Le latin de l'église catholique inquisitrice également, tout comme l'elfique vue comme la langue de ces êtres qui nous sont bien supérieurs. Le populaire *people* désigne l'inverse de ce que la définition première de *peuple* indique alors que la traduction du mot anglais *people* est bien seulement *peuple*. Les *people* sont une minorité, une classe numériquement réduite et statutairement supérieure au *peuple*. Depuis les pays non anglophones, ou même seulement depuis la francophonie française, la désignation *people* semble presque ironique affirmant ainsi, par contre-analogie ou moquerie, la grande différence entre ces deux niveaux de *peuple*. Les *people* sont différents, ils viennent d'ailleurs puisqu'ils ne parlent même pas la même langue que nous. Les Sith aussi ont cru voir des divinités arriver lorsque les Jedis noirs furent exclus de la galaxie principale de Star Wars (vers celle des Sith) et l'on raconte qu'à l'arrivée des espagnols, les amérindiens ne les comprenant pas se sont fait avoir de la même manière. Dans l'usage courant, en français, le terme *people* sert à nommer ceux que l'on appelle des célébrités, ceux que l'on adore, ceux que l'on célèbre et que l'on voit presque comme des elfes, des êtres supérieurs, des demi-dieux et dont on accroche sur nos murs les portraits à la manière des icônes orthodoxes. Nomadisme linguistique donc, le mot anglais *people* viendrait du vieux français *pople*, lui-même issu de l'anglo-normand. Les stars, les étoiles que sont ces *people* brillent et illuminent nos vies d'une lumière dont on ne peut connaître l'éclat que grâce aux reflets des papiers glacés de magazines dans lesquels on lit leur vie. Cette lumière médiatique n'est pas désignée par le mot anglais *people*, mais l'utilisation française de ce mot dérive sans doute d'un langage journalistique, celui des magazines dits *people*, puisqu'en Grande-Bretagne, il existe un fameux magazine appelé « The people ». Ce journal est dit de genre *tabloïd*, nom prenant son origine du format choisi par ce genre de presse à scandales. Un format *tabloïd* correspond à la moitié d'un format berlinois alors que ce dernier est le standard de la presse traditionnelle journalistique et politique. Le dictionnaire indique qu'un *tabloïd* est maintenant qualifié ainsi et ce peu importe sa taille car il est « généralement caractérisé par une politique éditoriale populiste ». Aux États-Unis, le même genre de magazine existe dont un extrêmement connu appelé simplement « People » dont la bannière éditoriale est « Celebrity news, Celebrity photos, Exclusive ». En France, l'un des magazines dits *people* est par exemple nommé « Pure people » (« News, people et actu »). Toujours en France, un autre du même genre encore se nomme « Public » et l'on comprend dès lors ce choix de nom presque comme une traduction des titres fameux, consacrés en terres anglophones. Les noms choisis pour ces magazines anglophones ne signifient pas que les élites

célébrées dans leurs pages sont des gens du peuple mais que la lecture de ces informations est l'affaire du peuple au sens où le peuple aime lire cela. People est un terme ne désignant pas toutes les célébrités, mais seulement celles d'un genre médiatique actuel qui, effectivement, se rapproche du peuple in-distingué qui l'adore, en cela que la célébrité des people ne tient – comme en ce qui concerne toute divinité d'ailleurs – qu'à la densité de l'assemblée qui les adore. Ce qui réunit les people n'est pas une qualité particulière, sinon celle de plaire au peuple, et ce qui plaît au peuple c'est, entre autres, le fait que la minorité people est peuplée de gens normaux devenus stars ; de vous et moi invités sous le feu des projecteurs suite à je ne sais quel buzz médiatique puis parrainage économique-vestimentaire. Après le 13 novembre 2015, alors que le monde médiatique communicationnel usant de la langue auxiliaire globalisante – l'anglais – dans une forme soi-disant efficace car réduite lançait le hashtag « prayforparis » pour inviter religieusement à prier pour la ville de Paris – ou plutôt, je l'espère, pour des parisiens ayant été victimes d'actes criminels –, des fans de la célébrité Paris Hilton se sont inquiétés. Fallait-il qu'ils prient pour leur Paris car il lui était arrivé quelque chose ? En 2015, Paris Hilton est une people sur le déclin, elle n'est plus sur le devant de la scène people, mais elle en reste une, et surtout elle sert bien mon propos puisque sa "peopleisation" ne tient à rien d'autre qu'au plébiscite alors que la jeune fille héritière d'un hôtelier multi-nationalement implanté avait envie de se faire connaître. Paris Hilton ne fait rien, Paris Hilton a un chien et c'est bien suffisant pour en parler. Et si Paris est connue, ce n'est pas par la noblesse historique de sa famille, elle n'a rien à voir avec Pâris de Troie, mais plutôt avec la ville de Troyes et ses grands magasins d'usine à Marques Avenue. Dans le cas de ce populaire people, le peuple n'est pas people, il n'est pas *populus* mais *plebs*, il est la plèbe. L'hypothèse étymologique différenciant les termes latins *plebs* et *populus* rapporte que la racine *pleb-* se rapprocherait du grec *plethos* signifiant « foule » et donnant par exemple pléthore. La plèbe est l'ensemble des citoyens romains non nobles, c'est la multitude autrement appelée de manière dénigrante la populace. Cette masse ignoble et indistinguable pratique le plébiscite, et ceux qu'elle plébiscite sont justement les people.

Je crois que le deuxième populaire pourrait être appelé le vulgaire ; vulgaire au sens de ce qui est au goût du peuple, qui a les manières du peuple. Dérivé du latin *vulgus* désignant le « bas peuple », l'expression construite dans la Rome antique est un qualificatif péjoratif adressé à la majorité des individus de la société, au peuple, depuis l'endroit de ceux qui les dirigent. Cela sonne de manière assez troublante comme la définition que j'ai donnée de people, seulement ce qui est people ou ce qui est populaire chez le peuple n'est justement pas (ou plus) une caractéristique du peuple, autrement dit pour le populaire people, ce qui compte a été extrait du peuple et mis sur un piédestal. En cela, le mouvement est inverse : disons que pour le vulgaire, Patrick Sébastien est sur scène et tend la main dans la

"fosse à public" afin de faire monter tout le monde sur la scène, quitte à danser serrés comme des sardines sur le piédestal duquel on aura poussé les people. Le vulgaire est un populaire qui considère que pour plaire au public people, il ne faut pas lui proposer de rêver à autre chose mais plutôt faire comme lui, lui proposer un miroir confirmatoire de ses us et coutumes. L'exemple ou proprement l'illustration que je choisis ici va me permettre de soulever une question que je voudrais adresser à tous les illustrateurs, et plus loin à tous les plasticiens, sans que je n'apporte de réponse ici précisément puisque finalement, l'objet de cette thèse fait déjà office de réponse. Pour comprendre ce populaire vulgaire, je voudrais invoquer l'analogie d'avec une pratique extrêmement répandue dans l'illustration d'albums pour enfants. Mimant sans doute quelque part l'habitude actuelle consistant, par fainéantise ou dénigrement, à rentrer en communication avec les *infans* – les enfants qui ne parlent pas encore dans une langue articulée et codée – comme l'on entre en communication avec un corbeau ou une oie, à savoir en imitant ses onomatopées, les illustrateurs jeunesse vendus à grande échelle en supermarché ont rendu à la mode le fait de dessiner "comme" un enfant lorsque l'on dessine pour eux. C'est sans doute cette conception du populaire, cette vulgarité qui anime les programmeurs de grilles télévisuelles du service public de France Télévisions lorsqu'ils décident de perpétuer la présence à l'antenne d'un Patrick Sébastien dans mille et une émissions, évidemment jamais protéiforme. Égal à lui-même, toujours identique, « Dans le grenier de Sébastien », au « Plus grand cabaret du monde », dans « Les années bonheur », protagoniste de quelques téléfilms ou encore annuellement pour son anniversaire dans « Ze Fiesta », Patrick Sébastien attire toujours des millions de téléspectateurs, comme ces petits livrets de gribouillis pour enfants aux comptines idiotes et conservatrices se vendent toujours. Ce vulgaire est cérémoniel puisqu'il a à voir avec la confirmation des mœurs d'un peuple. Nos mœurs actuelles nous font penser qu'en période de fin d'année festive, en l'absence d'imagination dans la réalisation d'un cadeau à l'adresse d'un adulte que l'on connaît sans doute assez peu, une boîte de Ferrero rochers ou de Mon chéri est une bonne idée. Il en va de même pour la musique festive de fin de mariage alcoolisé, rien de tel que la chenille et la danse des canards, et ensuite, du Patrick Sébastien pour combler le désir que les deux premières chansons notées auront fait naître chez le *vulgus*. Ici, il est question de confirmer les théories poujadistes, à savoir confirmer qu'effectivement, depuis l'antiquité romaine au moins, depuis la création du mot *vulgus*, non par le peuple, mais par les dirigeants créateurs de l'orthographe d'alors, les gros, ceux d'en-haut, dénigrent le peuple d'en-bas. Alors, tel un réactionnaire se réappropriant l'insulte, le partisan du vulgaire sait crier haut et fort – comme vous l'avez probablement déjà entendu dans les rues – "je suis con et fier de l'être", je suis du bas peuple et je le revendique : je suis vulgaire ! D'après le dictionnaire historique du Petit Robert dirigé par Alain Rey, la vulgarisation « résiste assez bien à la péjoration générale de

la série », série dérivée du mot vulgaire, comme vulgarité ou vulgate, entre autres. Le statut du mot vulgaire m'interroge beaucoup puisqu'effectivement, l'acte de médiation culturelle à l'adresse du fameux Grand Public est appelé vulgarisation. Cette vulgarisation doit trouver sa racine dans l'usage du mot vulgaire qui, dans un sens spécifique mais littéral tout de même, semble désigner le commun, l'ordinaire, le courant et plus loin encore – puisque la majorité est une histoire de moyenne – le médiocre. En ce sens, la vulgarité a à voir avec la banalité sans connotation insultante. Seulement le médiocre a lui aussi recouvert, sans doute par concurrence qualitative d'avec les people, une connotation péjorative. Ce qui est médiocre n'est pas de qualité moyenne comme nous l'indique l'étymologie, mais de piètre qualité, de basse qualité. La moyenne, la production issue de la majorité est jugée comme de mauvaise qualité. Répondant sans doute à la permission de la caricature, les actes majoritaires, les productions "sans prétention, sans ambition", se réclamant alors du non exceptionnel, s'offrent la possibilité de ce que l'on appelle souvent le nivellement par le bas. Dans une lutte de pouvoir culturel entre deux classes, une dominante et une dominée, si la première nomme la seconde *vulgus*, cette dernière s'est sans doute outrageusement réapproprié cette vulgarité en faisant bloc anti-intellectuel décomplexifiant et donc confortablement à son goût. Dans un français peu usité, on peut dire vulgivague pour désigner le vagabond, le nomade que ma gentille barbarie fixée à l'idée de définir et de partager ne peut que désapprouver. Vulgivague signifie littéralement « aller çà et là », ou autrement dit rester dans le vague. Et c'est bien l'approximation permettant de mélanger patois et putois que je vois émaner du vulgaire et dont mon apologie du populaire veut se distinguer. Alors pour "marquer le coup", quoi de plus discriminant que de citer la deuxième strophe du refrain d'une chanson de Patrick Sébastien suivie d'un couplet, en allant chercher les paroles sur le site officiel de l'artiste à la page « Ah... si tu pouvais fermer ta gueule... les paroles » : « Ah si tu pouvais fermer ta gueule / Ça nous ferait des vacances / Ah si tu pouvais fermer ta gueule / Ça ferait du bien à la France / Et puis y'a tous ceux qui font des débats / D'la philo à deux balles / Y'a c'ui qui est pour / Et y'a c'ui qui veut pas / Et ça parle et ça parle ». Autour de la mi-novembre, le peuple vulgaire le sait, c'est l'anniversaire de Patoche, de Patrick Sébastien pour être précis puisqu'on ne peut plus le confondre avec ces nombreux animateurs pastichant justement son nom. Laissons cela un instant et disons que France Télévisions propose à l'animateur vulgaire (au sens populaire du terme) une émission spéciale pour son anniversaire intitulée – dans un pied de nez linguistique ou plutôt un doigt d'honneur lancé outre-manche (dans la bonne vieille tradition des archets de la guerre de cent ans) – « Ze Fiesta ». Le 15 novembre 2014, à la rubrique « Le Scan Télé » de son site internet, Le Figaro titrait « Audiences : Patrick Sébastien remporte son match face à l'équipe de France » : « Avec sa "fiesta" à l'Olympia, l'animateur de France 2 a remporté d'une courte tête son duel à distance avec les Bleus de Didier Deschamps sur TF1. Tout sourit à

Patrick Sébastien. Alors que l'animateur cartonnait il y a quelques jours avec son téléfilm "Monsieur Max et la rumeur" sur France 2, celui-ci vient de prouver une nouvelle fois que le public répondait présent à chacune de ses apparitions à la télévision. Vendredi soir, la chaîne du service public consacrait une soirée entière à l'animateur du "Plus grand cabaret du monde" pour célébrer ses 40 ans de carrière. Les fidèles n'ont pas manqué ce rendez-vous. » Patrick Sébastien (Patrick Boutot d'après son état civil) est un personnage qui incarne, dans la France actuelle, le mieux selon moi ce populaire vulgaire et comme vous l'avez lu, il n'hésite pas à transgresser en affirmant sa dimension vulgaire au sens le plus vulgaire du terme, à savoir en adorant l'insulte. Sur différents plateaux médiatiques, lorsque Patrick Sébastien est interviewé, il aime à rappeler qu'il est avant tout un amateur, qu'il aime et que c'est l'amour le seul véhicule de son art. Il aime également à rappeler que, bien que le public extrêmement large regardant ses performances culturelles l'aime, il est traîné dans la boue par le reste des professionnels culturels et autres intellectuels ; il souffre de sa prise de position poujadiste pour le *vulgus*. Ainsi, tout le monde s'accorde plus ou moins à dire, soit pour le critiquer négativement, soit pour en faire l'apologie, Patrick Sébastien est vulgaire et le goût populaire majoritaire l'est également. Le public de Patrick Sébastien est sans doute en partie transgénérationnel, mais tout de même, il semble falloir attendre d'avoir plus de 25 ans pour assumer la décomplexion d'en être amateur. Fort heureusement, Cyril Hanouna – que lesdits professionnels culturels et autres intellectuels critiquent négativement pour la même vulgarité – est un grand amateur de Patrick Sébastien qu'il appelle « mon frerot à moi [la vulgarité aime à doubler la possession] ». Défendu par un autre personnage soi-disant victime d'anti-populaire intellectuel, l'un des chroniqueurs de l'émission emblématique de Cyril Hanouna « Touche pas à mon poste » nommé Gilles Verdez s'est un jour offusqué des attaques portées à l'encontre de son employeur alors que quelqu'un l'avait traité de ministre de l'inculture. Le défenseur vulgaire répondit alors que Cyril Hanouna était « le ministre de la culture populaire »¹. Cyril Hanouna a, il y a quelques années, lancé un humoriste chansonnier appelé Sébastien Patoche, et alors qu'à la radio ses chansons comiques avaient comme ambition de se moquer de la vulgarité des paroles de celles de Patrick Sébastien, elles ont rencontré un joli succès sans réussir à atteindre leur cible puisque finalement, le populaire de « Touche pas à mon poste » & émissions dérivées est aussi vulgaire, et que de faire dire à un faux Patrick Sébastien, « quand il pète, il troue son slip » n'est pas spécialement une caricature, puisque le premier moqué est capable de bien pire. Ajouté au fait que l'animateur-producteur Hanouna diffusera à de très nombreuses reprises des chansons de Patrick Sébastien comme « Les sardines » ou « Tournez les serviettes », et le tour est joué : c'est vulgivague. Les records d'audience TV en Allemagne, en Chine, en Espagne, en France, en Nouvelle-Zélande, au Portugal,

1 Propos qu'il a tenu au cours de l'émission « Touche pas à mon poste » (D8) du 28 septembre 2015.

aux États-Unis et dans les deux Belgique (je ne dispose pas d'autres de chiffres pour d'autres pays surtout car je n'en ai pas cherché...) sont tous attribués à des diffusions sportives et la Nouvelle-Zélande rugbystique ainsi que la Chine multifonctionnaliste aimant ses jeux olympiques de 2008 mises à part, il est toujours question de foot' (aux États-Unis, bien sûr, il est question de football américain). Malgré ça, en France, pour « Ze Fiesta » – voyez à quel point il est vulgairement populaire – Patrick Sébastien sait battre le foot'. Cette même année 2014, sur les dix premières meilleures audiences, c'est par six fois qu'un match de football occupa le terrain. L'on trouvait également (comme presque chaque année) un programme de divertissement musical des « Enfoirés », ainsi que deux films dont il a déjà été question dans cette thèse, « Intouchables » et « Bienvenue chez les Ch'tis », auxquels il faut ajouter un journal de 20 heures en dernière position de liste, le tout ne regroupant cette année-là – comme en 2015, 2013, 2011, 2010, 2009, 2007, etc. – que les audiences d'une seule chaîne, à savoir TF1. Notons dès lors que la diversité culturelle n'est pas au goût du vulgaire, et pour rester dans le ton de Patrick Sébastien, tant au niveau vocabulaire qu'au niveau péremptoire, j'oserais écrire que ce vulgaire adorant le foot' est con comme ses pieds.

Le troisième et dernier populaire que je voudrais distinguer pourrait être celui qui s'accapare ce terme, populaire. Mais si mon entreprise consiste à différencier différents populaires, nommer le dernier d'entre eux populaire en viendrait à faire une différence nulle entre un bon chasseur et un mauvais chasseur. Dès lors, tout en contredisant le sens littéral du mot étymologie, c'est-à-dire en contredisant l'idée que plus on remonte dans l'histoire d'un mot, plus on s'approche de la vérité, je prendrais le chemin du territoire que l'on appelle *dêmos*, plus ancien que le *populus* romain donnant populaire, que je ne choisis pas fonction de son ancienneté, mais bien plutôt parce que la langue actuelle a choisi cette racine grecque pour construire la démocratie, le gouvernement du peuple, autant que pour construire la démagogie – dont sans doute je fais preuve dans mon apologie du populaire (au sens des scribes journalistes toujours évidemment). Sans transition, comme avec une coupure publicitaire, je voudrais rappeler une énième fois que le mot publicité signifie dès le 17^{ème} siècle, dans un sens juridique d'abord, « action de porter à la connaissance du public », et c'est seulement plus tard, à notre époque contemporaine, que la publicité deviendra, par normalisation de la société rêvée par les fans de Star Wars, c'est-à-dire une société économicopolitique, le « fait d'exercer une action sur le public à des fins commerciales ». Dans un langage populaire quelque peu suranné, l'un des synonymes de publicité, ou même de l'apocope pub', est réclame. L'appellation réclame est sans doute liée à l'idée de pouvoir réclamer quelque chose au titre d'une promotion publicitaire. Un grand nombre de personnes en réunion dans l'espace public ou un public réunit pour réclamer quelque chose pratique ce que l'on appelle, en français, une manifestation. La manifestation est littéralement l'action des manifestants, de ceux

en train de prendre à la main, en train de s'approprier et de brandir quelque chose comme l'on brandit l'expression verbalisée d'une idée sur un drapeau au bout de la main. Là où l'on pratique l'anglo-saxon, une manifestation est nommée *demonstration*, terme ayant la même construction que démonstration, signifiant simplement le fait de montrer, de rendre public, ou autrement dit de faire la publicité de quelque chose dans et par un rassemblement collectif. En essayant de m'approprier la désignation de barbare, en tant que voulant utiliser si nécessaire un langage d'oiseau hors des règles normales de la communication, ayant revendiqué la discrimination et la volonté de jouer sur et avec les mots, je pourrais ici disqualifier le terme public, rien que momentanément, afin d'affirmer le besoin d'élire le mot symbole *dêmos* plutôt que le vague *populus* laissant le règne à un public de racine pileuse. Depuis une origine sanskrite, le mot indo-européen pubis aurait désigné sous différentes formes linguistiques le poil, puis spécifiquement le poil pubien surmontant le sexe masculin à la puberté. Comme vous le savez sans doute, le poil n'est pas une affaire strictement masculine, le poil pubien non plus, mais ce pubis, ce poil là, a désigné métonymiquement l'homme au sens du mâle qui, une fois apparu, de *pub-* en *pub-*, de pubis en puberté, faisait entrer l'enfant garçon dans le monde public des hommes en âge de prendre les armes et de participer à la vie publique au sens politique. Je parle sans cesse, et j'ai parlé sans cesse, de public dans cette thèse, des publics, de l'espace public, etc. et il en ira ainsi jusqu'au bout de l'écriture. Seulement dans ces lignes où je m'attelle à essayer de dissiper quelques vagues utilisations verbales dont les symboles sont tacites, il me fallait affirmer que ce public – motif fondamental de la construction de mon argumentation esthétique – n'est pas un public aussi enraciné que celui indo-européen séparant les genres sexués et considérant que, du peuple, il faut extraire et donner le pouvoir aux gens d'armes mâles, ceux que l'on voit diriger les rêves démagogiques platoniques (ou à mobilité réduite) de Star Wars ou du Seigneur des anneaux ; je ne veux pas d'un public excluant "l'hystérie féminine". À partir de la racine *dêmos*, la Grèce antique déjà a fait exister la démagogie, comme nous l'avons déjà rencontré, mais aussi et surtout le fameux et même céléberrime terme de démocratie. Je n'apprendrais rien à personne en rappelant qu'il est bien question ici de choix de langage, du choix de la composition de mon énoncé rendu visible, et, nominaliste comme je suis, je reste convaincu qu'il n'existe rien d'autre que cela pour construire le monde. Je n'apprendrais rien à personne non plus en rappelant que l'histoire a retenu la démocratie athénienne comme originellement désignée par ce terme, et qu'alors, le *dêmos* avait des airs hirsutes de public puisque le peuple qui commandait était effectivement sexuellement défini. Encore une fois, je me sers de ces termes, de leur portée symbolique, mais je n'aspire en rien retrouver l'authenticité originelle d'un quelconque passé ; mes transformations ou jeux linguistiques revendiquent la projection. *Dêmos* signifia d'abord territoire puis, par métonymie, le peuple habitant ce territoire fut désigné par le même mot. Le *dêmos*

territorial au sens de portion de territoire, vient du grec *daiesthai* de même sens, dont la racine *da-* est traduisible par « partager » ou « déchirer ». Le territoire est une part, un morceau défini et distinctement séparé d'une totalité. La démocratie est donc le lieu de la réclamation d'un territoire partagé, à part des autres, où un ensemble d'individus s'est constitué en peuple l'habitant et ayant effectué cette partition. Les habitants ont des habitudes, des manières de vivre partagées et, espérons-le, choisies qui les distinguent d'autres habitudes, d'autres manières de faire, sur d'autres territoires. Le peuple *dêmos* est en cela démonstratif, il se manifeste, il réclame ou fait la publicité d'un mode de vie particulier. Ce texte fera preuve une fois de plus de barbarisme (au sens de l'utilisation de formes contraires aux règles de l'ortho-graphe) et j'invoquerai le *démonstratif* pour désigner le dernier populaire. En tant que contraction de démocratie et démonstratif, ce populaire serait la démonstration par le peuple, alors composé de gentils barbares prenant position individuellement ou en collectif constitué pour faire montre de leurs opinions et ce afin de pallier l'habitude platonique des existences démocratiques. Sans revendiquer l'ignoble du vulgaire, ce populaire aime les lieux communs, leurs créations, et fait ainsi acte de snobisme au sens de sans noblesse ; snob dérivant du latin *sine nobilitate*, « sans noblesse ». Le peuple de ce populaire *démonstratif* n'a pas à voir avec ceux qui sont connus et célébrés comme tels, par contre, sans être reconnus puisqu'ils ne sont pas connus, les individus habitant l'un de ces territoires particuliers se doivent d'être reconnaissables en tant qu'affirmant leurs prises de position. Le rugby, sport populaire, est, je crois, également populaire au regard du *démonstratif*. Il est métaphoriquement porteur du qualificatif mélioratif *coélitaire*. Palindodie oblige, sans doute que dès à présent, je ferai le choix d'un autre barbarisme pour nommer le dernier populaire en transformant le *démonstratif* par le *coélitaire* que vous connaissez déjà. Puisque le *coélitaire* a déjà été exposé dans le chapitre « Les maux et la chaux », l'on pourrait presque se demander pourquoi faire ce détour par le *démonstratif*. Alors si cela était encore tacite, je dois manifester l'idée que la réclamation, le *dêmos* territorial et démocratique combiné à une démonstration collective anglo-saxonne m'aura aidé, je l'espère, à donner à comprendre la marche vers le *coélitaire*. Le *coélitaire* est démiurgique, tel le *demiurgus* travaillant pour le public. Malgré la distance prise dans cette thèse avec la philosophie de Platon, le démiurge, en plus d'être l'artisan mettant son énergie au travail pour le public, est aussi considéré ici de manière post-platonicienne comme un créateur. Le *coélitaire* a une stratégie intéressée que j'ai déjà nommée, lors d'une partie de rugby, la rigueur du démiurge ou le travail du malin. Le « Demiourgon » chez Rabelais désignait « le Travailleur » pour nommer sans dire son nom le Diable. Le diable, c'est le malin, celui qui cause des maladies, qui dit mal, qui procède par malédiction et qui, bien sûr, fait aussi preuve de sagacité, d'intelligence quitte à utiliser la fourberie et le mensonge car il n'est pas bête, béat bienheureux comme le bienveillant usant de la bénédiction. En tant que prétendant

à l'acte démiurgique, le *coélitaire* doit être compris comme la contraction de collectif, commun, ou encore co-, « avec », et d'élitaire et signifié que la coéfficiency du collectif démocratique des habitants d'un territoire défini par des habitudes choisies se joue dans le partage, dans la discrimination, dans le choix et donc dans l'élaboration collective du dépassement commun de la médiocrité, sans cesse, dans le mouvement, dans la tension du travail, dans un goût pour l'effort. Dans le *dêmos*, le territoire du *coélitaire*, la tolérance n'est pas de rigueur et l'on ne dit pas béni-oui-oui à qui se trouve déjà là ou à qui voudrait se passer du travail de construction collective. C'est là tout le malin du *coélitaire* que l'on comprend comme de l'intelligence ou de la diabolique méchanceté selon le type de démagogie que l'on veut démontrer.

À notre époque actuelle, la deuxième trilogie de Star Wars a eu lieu et, alors que le producteur et réalisateur Lucas affirme que c'est pour des raisons techniques qu'il a d'abord réalisé la trilogie avant la pré-trilogie, j'affirme qu'une œuvre est toujours la démonstration de la vision du monde d'un individu à une époque donnée et qu'ainsi, il a voulu construire un monde qui allait d'abord vers la république en un sens démocratique particulier (représentatif, commercialopolitique et pluri-traditionnel) et a préféré ensuite faire dériver ce monde vers la tyrannie criminelle. L'air du temps n'est pas à l'énergie démiurgique *coélitaire* mais plutôt à la combinaison antagoniste des deux premiers populaires, le peuple et le vulgaire, le tout dans une décomplexification anti-élitiste généralisée où certaines figures sont populaires car elles font acte de vandalisme au sens iconoclaste culturel du terme, par pessimisme ; elles répondent à l'air du temps.

« Ok tu veux du son ? / Que du bon et tu t'en fous de c'qu'on raconte ? / Que tu comprennes ou ne comprennes pas le fond / T'en as rien à battre de savoir si c'est des années de réflexion et de L barre / Tu veux que j'me répète ? / Que j'te refasse exactement le même couplet ? / De toute façon tu t'en fous de c'que j'dirais / Que je fasse mon refrain ou pas, que je le bosse ou que j'le bâcle alors j'dirais n'importe quoi ! / Up saw liz la la la saw la la la / Up saw liz la la ah ah ah ah / Ah ah ah ah la la / Tu comprends que dalle / C'est normal vu que t'écoutes pas quand je parle / J'aurai même pu chanter des trucs à 2 balles [...]. » En 2009, le chanteur qui deviendra populaire Stromae publie la première de ses vidéos dites leçons intitulée « Leçon n°1 “Up saw liz” » dans laquelle il feint l'analyse pédagogique de sa chanson au titre volontairement incompréhensible se donnant des airs, non pas d'anglicisme, mais de faux anglicisme : « Up saw liz ». La citation précédente est justement un large extrait des paroles de cette chanson. Avant de connaître son succès "solo", celui qui dans la vidéo de 2009 se présente encore comme « rappeur et *beat-maker* » a produit des chansons de genre musical rap avec un certain J.E.D.I. dont l'une des plus connues, ou plutôt des survivantes témoignant de l'avant-succès populaire dans la carrière du chanteur, s'intitule « Faut que t'arrêtes

le rap... » Déjà à l'époque, le rappeur Stromae aimait – comme il est assez répandu dans le hip-hop – à conseiller les autres individus ayant des velléités artistiques, en l'occurrence rappeuses. Non sans une conscience du fait que l'écriture de paroles décourageantes à l'attention des rappeurs rivaux est un genre à part entière dans le domaine, l'on peut tout de même noter que, déjà, Stromae aimait à pratiquer une sorte d'épistémologie de la production artistique. Plus tard, le jedi avec qui il combattait les mauvais rappeurs le quitta et le Stromae que l'époque à laquelle j'écris connaît comme un artiste au succès populaire planétaire naquit. La légende raconte que, grâce à son travail d'employé de fast food, il réussit à se payer ses études d'ingénieur du son, lui permettant de peaufiner ce qu'il dit être "à la base", son métier, à savoir donc, *beat-maker*, littéralement, faiseur de rythmes, des rythmes sur lesquels d'autres artistes – des rappeurs entre autres – pourront poser leur "flot" et leurs *lyrics*. Les productions de Stromae furent popularisées dès 2009 par des vidéos mises en ligne sur la plate-forme populaire Youtube et présentées donc comme des leçons. Il en existe 28 en ce jour du 28 novembre 2015. Dans ces leçons, le maître du rythme fait mine d'expliquer en plusieurs chapitres comment fabriquer une "bonne musique", et ce souvent ironiquement et avec ce que je vais nommer ambiguïté, puisque ces leçons sont des décompositions analytiques de morceaux que l'artiste expose dans ses albums et en concert, tout en étant le plus souvent au moins également des moqueries adressées à l'industrie musicale productrice de soupes commercialo-artistiques. Stromae s'y met en scène dans des situations volontairement incongrues, par exemple, dans une barque au milieu d'un plan d'eau pour faire la leçon de son morceau « Silence » (n°21) ou encore dans les rayons d'un supermarché après sa fermeture pour son titre « Humain à l'eau » (n°23). La leçon n°8 est celle consacrée à « Alors on danse ». Ce titre réalisé en septembre 2009 a, selon le langage médiatique approprié, "échappé au contrôle de l'artiste et dépassé toutes ses attentes" en devenant le tube planétaire qui lança Stromae. La construction rythmique, les sonorités, les paroles, ou autrement dit, la musique de cette musique jouant l'alternance entre des couplets décrivant une situation sociale commune, déprimante pour l'esprit du conteur car non finalisée, insensée, aliénante, et un refrain pris de désespoir euphorique exposant la conséquence absurde de l'impasse sociale par la répétition d'un « alors on danse » exposait déjà la dimension "anti-tube" de l'œuvre de Stromae. Dans ses leçons aux accents que l'on dirait, par trop de facilités, "cyniques actuels", Stromae fait sienne la définition du tube musical par Boris Vian qui, dans « En avant la zizique... et par ici les gros sous », compare la vacuité intellectuelle des paroles des chansons dites à succès au creux des tubes sur lesquels on gravait les musiques populaires à l'aide d'un phonographe. Sauf que Stromae le sait, et malheureusement pour lui, sa démonstration a fonctionné. Aujourd'hui, on dit tube, sans doute souvent en portant un regard critique sur la vacuité artistique et intellectuelle des musiques commerciales en question, mais le plus souvent en assumant le succès de ce genre

de productions puisque de nombreuses compilations de musiques produites par des radios à l'audimat majoritaire éditent chaque année les tubes de ladite période. Sans trop d'ambiguïté dans la leçon n°8, puis dans l'édition réalisée du tube, Stromae faisait preuve d'ironie avec son refrain, et pourtant c'est celui-ci qui a plu, qui est devenu populaire, qui est devenu "n°1 des ventes" dans 16 pays et qu'on lui aura demandé de chanter notamment aux États-Unis, en Allemagne, au Canada et au Japon. Dans une leçon filmée, demandée par des journalistes anglo-saxons – ne faisant dès lors pas partie des leçons de Stromae – et intitulée « Stromae : how to make a hit song in one minute », c'est justement ce tube qu'il feint à nouveau d'analyser pour exposer son apparente simplicité et l'idiotie qui consiste à plaire au public. Cette position vulgivague ou oxymoronique – comme il a souvent été écrit dans ce texte – était pourtant déjà présente dès la première leçon de Stromae ; celle de la chanson terminant ainsi : « J'dirais c'que tu veux / Un peu n'importe quoi / Et val si de life / And she steave a my / And she steave a my / Un peu n'importe quoi / And she steave a my / Un peu n'importe quoi / Up saw liz la la la saw la la la / Up saw liz la la ah ah ah ah / Ah ah ah ah la la. » En écoutant la majeure partie de l'œuvre de Stromae, je ne peux que comprendre un projet souhaitant s'adresser à l'intelligence de certains publics de manière au moins méchante afin d'exposer analytiquement l'idiotie du populaire. Le populaire majoritaire n'aspirerait qu'à consommer de la simplicité, autrement dit, de la musique idiote produite par de simples synthétiseurs, où des bruits répétés combinés à des phonèmes répétés sans motifs verbalisés feraient l'affaire. Le premier anti-tube de Stromae semble d'ailleurs partager l'idée *people* selon laquelle, moins on comprend, plus on admire, puisqu'il utilise une langue dite *yaourt* aux accents *franglais* afin de critiquer à nouveau le désintéret de la majorité du public pour la signification de ce qu'il aime, de ce qu'il chante, de ce qu'il crie à tue-tête ou encore plus loin de ce qu'il porte comme un slogan, floqué sur ses t-shirts, sans même chercher à en connaître la traduction. Avec tout cela, l'on pourrait penser que, puisque cette œuvre a eu un très grand succès populaire, le populaire ayant aimé Stromae semble s'accorder avec la critique de l'idiotie de la majorité, tant il est peu probable qu'effectivement, ce chanteur ait pu schématiquement dire au public "vous êtes stupides, si stupides que vous ne ferez même pas attention au fait que je vous traite ainsi", et que c'est comme cela que se sont déroulés les événements. Pourtant, « Alors on danse » est devenu un refrain de fête, et même de *festivisation*, que les premières intentions de Stromae cherchaient pourtant à déconstruire. Après le formidable succès commercial et populaire de son premier album, Stromae a fait à nouveau le buzz en 2013 avant la sortie de son album « Racine carrée », grâce ou à cause de son titre « Formidable ». En mai 2013, alors qu'aucune nouvelle leçon n'était publiée et que les fans de ce *people anti-people* attendaient son album en guettant ses nouvelles sur la toile, des vidéos capturées par des téléphones portables montrant le chanteur apparemment en état d'ébriété sur la voie publique

bruxelloise à un arrêt de tramway et vociférant à l'adresse des passants en criant entre autres "formidable" et "tu te crois beau", apparurent sur Youtube. Le 24 mai de la même année, en clôture de l'émission « Ce soir (ou jamais !) », Stromae interpréta un titre nommé « Formidable », inédit jusqu'alors. Pour interpréter ce titre, Stromae choisit la véhémence. Il avance vers le public et les débatteurs alors sortis de la polémique pour dire de manière passionnée au sens de la souffrance, son épuisement, le caractère insupportable de ce qu'il ressent être le système sociétal dans lequel il se trouve ; Stromae semble ne plus en pouvoir. Quelques jours plus tard, toujours sur la plate-forme de vidéos de Google nommée "Testubes" (Youtube), "tes cylindres creux", le clip du titre « Formidable » auquel s'ajoute « (ceci n'est pas une leçon) » est diffusé par le label de l'artiste montrant, en "caméra cachée", le chanteur faussement ivre sur la voie publique. Stromae a choisi de mettre en images sa chanson en se faisant passer pour un artiste pathétique allant jusqu'à inquiéter les riverains faisant appel au service de police. Et le jeu dure jusqu'à la fin de la vidéo où Stromae, jusque-là claudiquant, se met à marcher normalement une fois à l'abri des regards du public, signifiant d'un clin d'œil que tout cela n'était qu'illusion. Avec cette chanson et ce clip insultant son public et le dupant, comme avec ses chansons « Up saw liz » et « Alors on danse », l'artiste cherchait sans doute à provoquer le buzz ou au moins à le tenter. Et malheureusement pour la qualité de son moral, à chaque fois, le public populaire a répondu présent de manière caricaturale et s'est mis à adorer les refrains ou à s'empresse de diffuser des images de la star populaire critique dans un état pitoyable. Si l'histoire s'arrêtait là, ce maestro serait sans doute un maître dans l'art de l'élaboration d'une politique culturelle pessimiste mais populaire au sens exigeant du terme sans doute puisque continuant à s'adresser au dit Grand Public, mais "sans lui faire de cadeau", sans complaisance et, au sens avant-gardiste du terme, en osant donner "une gifle à son goût". Si l'histoire s'arrêtait là, on pourrait même penser que sa gifle a secoué les goûts habituels du public. La gifle a plu puisque, face à cette exigence magistrale du maestro Stromae, le Grand Public n'a pas esquivé et a répondu présent. Stromae a-t-il engagé un changement de direction, de sens du regard du public en déviant sa tête d'une gifle ? A-t-il transformé son visage par son coup, ou tout au contraire, le public a-t-il décidé, narquois, de tendre l'autre joue ? Aux NRJ Music Awards 2014, récompense médiatico-musicale populaire au sens quantitatif et statutairement symbolique actuel du terme, la chanson « Formidable » a été élue chanson francophone de l'année. Aux Victoires de la Musique 2014, c'est le titre de meilleur clip vidéo que la cérémonie du service public télévisuel attribua à cette même chanson. Depuis 1989, le World Music Awards est une cérémonie récompensant les productions musicales internationales sur la base des chiffres de ventes mondiales répertoriés par la fédération internationale de l'industrie phonographique. En 2014, le prix de la meilleure chanson et le prix du meilleur clip furent évidemment, vous l'aurez

compris, attribués à « Formidable » de Stromae.

Que Stromae, artiste d'un populaire exigeant et donc élitiste, discriminant et méchant, ait interprété « Formidable » durant l'émission « Ce soir (ou jamais !) », durant cette émission de débat, est assez cohérent. Mais comment comprendre ensuite qu'il le fit durant l'émission « C'Cauet » aminée par Sébastien Cauet, grand représentant du populaire vulgaire, ou encore durant l'émission TV « Vivement dimanche » de Michel Drucker, patrimoine du populaire de repos comme le sont les maisons de gériatrie, ou encore au stade du roi Baudoin à l'occasion d'un match de foot' de l'équipe nationale belge ? Comment comprendre ensuite – comme le précise les informations compilées par Wikipédia à propos de cette chanson – que durant l'émission « La France a un incroyable talent », émission de populaire vulgaire aux prétentions people diffusée par M6, des groupes de jeunes gens en mal de célébrité décidèrent de reprendre la chanson ? Peut-être que la treizième chanson de l'album sur lequel figure « Formidable », à savoir « AVF », peut nous aider à le comprendre. Selon les codes AITA des aéroports, nommant Strasbourg SXB, AVF nomme Avoriaz, une station de ski alpine française. AVF peut également désigner une association végétarienne de France fondée en 1994, ou encore, depuis 1954, l'association vitophilique française réunissant les amoureux et collectionneurs de bagues de cigares qui depuis a changé d'acronyme, incluant ainsi la philuménie, autrement dit la collection de boîtes d'allumettes. En médecine, l'acronyme AVF désigne également l'algie vasculaire de la face, forme aiguë d'une céphalée, ou autrement dit d'un mal de tête extrêmement douloureux et invalidant, que l'on surnomme céphalée suicidaire tant elle handicape ceux qui en sont atteints. Sur l'album de Stromae, l'acronyme semble plutôt signifier "allez vous faire", mais l'absurdité des réunions en associations de collectionneurs de bouts de papier entourant de grosses cigarettes ou de mangeurs de végétaux militants, confondables d'avec un aéroport de sport d'hiver aurait peut-être provoqué, métaphoriquement, une céphalée suicidaire chez l'élitiste pessimiste Stromae. Accompagné de deux autres chanteurs populaires du moment auprès de ceux que l'on appelle vaguement le jeune public, Orelsan et Maître Gim's, Stromae chante : « Toujours les mêmes discours, toujours les mêmes airs / Hollande, Belgique, France austère / Gauches, ou libéraux, avant-centres ou centristes / Ça m'est égal, tous aussi démagos que des artistes / Je n'dis pas c'que j'pense, mais j'pense c'que je dis / Quand je vois c'que j'vois, et c'que valent nos vies / Pas si surprenant, qu'on soit malpolis / Donc vas-y follow ma folie, m'a follow, follow me now ! », en ouverture ; puis il conclut par : « Allez vous fer...mer les yeux ? / Longtemps, et puis rester hors-jeu ? / Un peu démagos ou envieux / C'est vrai qu'on est un petit peu des deux. » après quelques couplets dont le refrain est un simple « Allez vous faire... ! » signifiant de manière assez peu tacite "allez vous faire foutre", "allez vous faire voir ailleurs", bref, signifiant un dégoût ou un abandon, un rejet de la part des chanteurs populaires adressé au public en général. Dans cette

chanson, les trois vaudoues populaires s'attaquent aux habitudes de la société médiatique de consommation actuelle qu'ils trouvent idiotes, écorchant au passage les followers de Twitter comme dans le titre « Carmen » du même album par exemple. Stromae y fait preuve de son désamour pour les habitudes populaires actuelles, comme je vous l'ai exposé jusqu'ici, mais à cela s'ajoute un débat que j'essaie de mener dans ce chapitre à propos de la démagogie. Dans ce qui semble être une lassitude pessimiste, le premier couplet de la chanson exprime un abandon (« ça m'est égal ») et affirme que tous les hommes politiques de tous bords et de tous pays sont démago', aussi démago' – ce qui constitue un renforcement de l'insulte démagogue, la vulgarisant par l'apocope, comme l'on traite les intellos, dans une sorte de réduction de la réduction – que des artistes. Les artistes qui chantent justement cette chanson déclarent ne pas dire tout ce qu'ils pensent lorsqu'ils déclarent qu'ils ne disent pas ce qu'ils pensent mais qu'ils pensent ce qu'ils disent, ce qui me donne à comprendre – malgré l'absurdité de la première proposition – qu'ils disent et pensent certaines choses ; leur démagogie viendrait donc de cette langue de bois commune d'avec la caricature admise et permissive de l'homme politique nommé politicien. Avant d'entonner une dernière fois le refrain, Stromae déclare qu'il est vrai qu'il est un peu démago' et un peu envieux. À ce stade de cette étude succincte de l'œuvre de Stromae, je serais tenté de penser ou de vous faire penser que cette chanson blasée procède par ironie. En juillet 2014, Darius Rochebin, présentateur et interviewer star de la radio télévision suisse, reçoit Stromae dans son émission « Pardonnez-moi ». Le journaliste le présente comme « l'icône de la jeunesse européenne », et ce en citant le New York Times. Il rappelle son succès fulgurant et la confirmation de celui-ci après la sortie de son deuxième album « Racine carrée ». Durant cet entretien, Stromae exprime avec gentillesse, politesse, précaution – et apparemment donc, sans ironie – son rapport à la démagogie : [répondant à l'affirmation du journaliste déclarant « Vous ne faites pas de démagogie. »] « Si, si, je pense que je suis un démago', c'est un peu mon métier quand même, j'aimerais pas mentir. Je pense que je le suis démago', un peu, mais pas plus qu'un journaliste ou un politicien. Parce que nos métiers nous demandent d'être démago' je crois. » Stromae assume le fait qu'il veut plaire au Grand Public, qu'il a besoin qu'on le regarde et qu'il est prêt pour cela à produire en conséquence. Le journaliste, quasiment fan, le flatte en affirmant que le succès est flatteur pour le public puisque ses textes sont exigeants. L'interviewer lui rappelle alors qu'à son époque, les yéyés régnaient et qu'il n'existait pas ce genre de chansons à texte intelligent, et Stromae, conciliateur, modérateur, comme un animateur socio-culturel populaire, modère en affirmant que, d'après lui, il a toujours existé et coexisté différents types de musiques ou autrement dit, dans notre texte, différentes vacuités et remplissages de tubes et qu'aujourd'hui, il en est de même, et que d'ailleurs cela est une bonne chose. Dans cette interview enfin, Stromae, en utilisant ses mots, en contradiction d'après moi, ou plutôt en

conciliation avec ses premières critiques, affirme produire de la musique de variété, de la musique commerciale. Sans doute que ce qui ressort d'après moi de ces déclarations, c'est sa lucidité people vulgaire qu'il veut faire coexister avec son pessimisme et sa gentillesse dans un souriant "on va pas se mentir"... on ne va pas se mentir, alors assumons, décomplexifions, vulgivaguons. Stromae, maestro en verlan et donc maître au sens musical de chef d'orchestre, est une figure orchestrant l'impossible conciliation très populaire du people et du vulgaire vue par la Critique de la Critique ambiante et dominante et jouée sur un mode au 1^o1/2 qu'apprécient les vandales néo-conservateurs ayant remporté la victoire idéologique sur les autres groupes de vandales à la fin du débat populaire fictionnel que j'engageais plus tôt.

Aurélien Cotentin (un normand qui porte bien son nom) a décidé de se faire appeler Orelsan, orel- pour rappeler son prénom dans un diminutif affectueux et dans une orthographe digne du rap français auquel il ajoutera le suffixe -san dans une tradition japonaise globalement popularisée par les mangas diffusés par le club Dorothée (tel « Dragon Ball Z »), revendiquant son inculture classico-académique au profit de sa culture populaire : une accumulation hasardeuse de souvenirs produits par TF1, Canal+ et le fameux Youporn¹. L'analyse idéologique des contradictions esthétiques et discursives d'Orelsan me permettrait de qualifier également de vulgivague la mode iconoclaste actuelle. Je n'entrerai pas dans tant de détails puisque, magistralement, Stromae a déjà fait montre de cela. Vous l'aurez compris, c'est ce même Orelsan qui a chanté « AVF » avec le musicien belge et qui, dans sa carrière solo, a également connu un très grand succès populaire, mais ce sans doute avec moins de rayonnement mondial puisque c'est en tant que meilleur artiste français qu'il fut récompensé par l'industrie commerciale musicale. Son premier album portait un titre absolument éloquent puisque prophétique quant à l'impasse de l'absence de projet du vagabondage vandale actuel dont il fait preuve tout en affirmant de manière cohérente que cette impasse, il l'assumait, et même la revendiquait : « Perdu d'avance » (2009). Dans son deuxième album, disque de platine, nommé « Le chant des sirènes » (2011), le chanteur racontait justement les suites du succès en chantant qu'il craignait de se laisser attirer par l'appel des monstres marins séduisants du capitalisme consumériste décomplexé. Dans cet album, ses chansons « Raelsan », « Suicide social » et « Elle viendra quand même » par exemple, Orelsan affirme sa détestation du système idéologique actuel et expose son pessimisme quant à de possibles transformations, allant jusqu'à terminer son album à propos de ce qui viendra quand même – à savoir, la mort – faisant suite à son suicide social consistant à insulter tout ce et ceux qu'il déteste, c'est-à-dire presque tous les comportements habituels actuels. Seulement, en plus de récompenses en tant qu'auteur de l'année – puisqu'une certaine critique culturelle considère qu'Orelsan est un rappeur intellectuel, comme Stromae

1 Nom médiatique symbolique systématiquement utilisé en ces temps actuels de contractions anglo-saxonnes de la #Wikiyouculture pour faire référence à n'importe quel site internet pornographique.

d'ailleurs –, il a également un grand succès populaire, et ce tout simplement comme exposé plus tôt, car son œuvre, oxymoronique, fait de lui une figure excusant le manque de courage politique que certains autres titres de son œuvre lui permettent de vomir. Orelsan est un personnage qui se déteste, il chante une sorte d'humilité morale qui plaît aux béotiens, puisque, comme le dit l'une de ses chansons (« La terre est ronde »), finalement, il est comme tout le monde, il est une déception pour lui même, il est nul, c'est un raté déclarant dans le brio de son accumulation de punchlines : « On ne change pas une équipe qui fait match nul. » ; « Plus rien ne m'étonne, j'suis plus assez naïf pour avoir un point de vue. » ; « Je m'implique dans rien, j'suis venu sur Terre pour voir. » ; ou encore « Si les bons partent en premiers, je compte vivre longtemps. » En 2015, en duo avec un certain Gringe avec qui il chante à présent, il joue le rôle d'Orelsan dans un programme court humoristique intitulé « Bloqués »¹ et présenté comme la mise en scène de « deux mecs qui discutent assis sur un canapé, en attendant qu'il se passe quelque chose, ils ont décidé de ne rien faire ». Dans un langage globalisant, Orelsan affirme que le monde est composé de losers, de losers comme lui, et que, perdant, dans ce sens moral du terme, il l'a toujours été et continuera à l'être, rendant acceptable par ce vagabondage, ce vague décomplexifiant, les comportements actuels à la mode : le manque d'ambition et de volonté de transformation ou leur absence commune. « Au fond j'crois qu'la terre est ronde / Pour une seule bonne raison... / Après avoir fait l'tour du monde / Tout c'qu'on veut c'est être à la maison. », voilà en un refrain le projet de révolution permanente rendant supportable l'absence de finalités que les briques réfractaires populaires entretiennent comme goût populaire actuel : vulgivaguerie sceptique entre people et vulgaire.

En cela, le populaire supporté par ces deux premiers sens et antagoniste du *coélitaire* est platonique au sens de la platitude historique déjà décrite ici. En regardant la version cinématographique de l'œuvre de Tolkien intitulée « Le Seigneur des anneaux », vous avez sans doute remarqué à quel point la mode esthétique de cet univers est d'une constance stupéfiante. Le récit naissant de la nouvelle quête de l'anneau unique que neuf personnages doivent amener en un point pour sa destruction réunit autour de cet objet de nombreux personnages l'ayant déjà rencontré 3000 ans plus tôt. Ces elfes immortels permettent au spectateur de voir ce monde trois millénaires auparavant, et alors, force est de constater que pas une coupe de cheveux, pas une couleur tendance, un point de tricot ou une décoration d'armure ne s'en trouve démodé, suranné ou même simplement daté. Dans ces mondes faisant rêver le populaire, les modes esthétiques n'évoluent pas, et ce logiquement puisque la morale n'y bouge pas d'un iota. On y voit sans cesse la même histoire se rejouer, une révolution permanente selon les règles à la normande que nous présente Aurélien Cotentin, dans une

1 Mini-série diffusée depuis septembre 2015 au cours de l'émission « Le Petit journal » (Canal+).

simple alternance entre république, putsch impérialiste, suivi d'une révolution républicaine et d'un retour à l'ordre impérial, etc. : des coups d'épée dans l'eau, à lame de fer ou sabre laser, cela ne change rien, cela est platonique. Platonisme historique donc, et conséquemment, essentialisme puisque ces histoires rêvées racontent celles de héros cherchant leur âme sœur, sachant naturellement, instinctivement, ressentir leur lien génétique sans même s'être déjà rencontré, tels Luke et Leia Skywalker, et où chacun ne cherche finalement qu'à retrouver et garder la place que la nature aura désirée pour lui. Ainsi, nul besoin de faire preuve d'ambition, de dépassement et d'aspirer à des transformations.

Démagogique comme je suis, je vois qu'à notre époque actuelle, suite à la discussion entre les différentes franges barbares que je fantasmiais plus tôt, en accord plébiscitaire avec un peuple fanatique, supporter ou partisan – au sens réduit du parti politique administratif guidé par l'érection d'une seule figure – soi-disant friand de chefs et de monarchies, a eu lieu l'élection d'un seul groupe vandale, ce qui selon moi est une mauvaise tournure. Les barbares ayant pris le pouvoir sont – toujours du point de vue de la création linguistique et métaphorique – des barbares anti-barbares. Aujourd'hui, un acte de vandalisme désigne le fait de dégrader la façade d'un immeuble ou quelque équipement public par exemple. Il semble que, dans nos rues, les vandales soient partout, et que d'ailleurs, une large part d'entre nous en devienne l'un des membres, le plus souvent au cours de sa période adulescente, entre 15 et 35 ans, ne serait-ce qu'une fois, après une soirée beaucoup trop alcoolisée. Si vous-même avez évité l'enrôlement, vous les avez sûrement déjà entendu maintes fois et vu leurs visages, presque à chaque fois différents, puisqu'à la faveur des nuits plus chaudes en été, ils prolifèrent et vocifèrent entre minuit et quatre heures du matin dans les rues des villes occidentales. Au prétexte de je ne sais quelle substance désinhibante, formant de petits groupes assurant également la conviction de la déresponsabilisation, ces vandales aiment à brûler, plier, arracher ou casser de petits morceaux d'espace public. Un soir ordinaire, quittant mon domicile un peu trop tardivement, au cours de la centaine de mètres me séparant de la place d'Austerlitz de Strasbourg, je fus témoin de trois petits actes banals qui me firent comprendre le vandalisme actuel. Après avoir claqué la porte de mon immeuble, sur ma gauche, à quelques mètres de moi, se trouvait une poubelle de ville qui ne débordait pas mais dont l'orifice d'entrée était assez réduit, certainement conçue pour accueillir de petits déchets. Un riverain, sans doute loin d'être mal intentionné mais quelque peu fainéant, avait préféré poser à côté de la poubelle quelques cartons qui ne pouvaient y rentrer sans avoir été préalablement compactés. Sans doute animé par de grandes convictions écologistes pratiques et ne supportant plus ce manque d'effort, un groupe de trois personnages dont l'enthousiasme alcoolisé fut trahi par le volume sonore de leurs expressions désarticulées s'approcha des cartons et, comme un footballeur le fait pour dégager la balle de son camp, c'est à grands coups de pied qu'ils étalèrent le

carton sur la voie publique. Cela ne dura que quelques secondes et cela est tellement anodin dans notre paysage urbain que j'eus pu ne pas y prêter attention. Continuant ma route, je voyais à peine plus loin une palette de transport surmontée d'un monticule orthonormé de tuiles de toiture que l'habitude m'avait fait voir les jours précédents comme tenues en cage par quelques grilles de chantier. J'avais trouvé cela absurde pensant que celui qui désirait en voler n'aurait pas été arrêté par un frêle grillage, et que par contre, cela marquait fortement mon paysage d'une esthétique de précarité. Mais alors que je voyais enfin le reste des tuiles libéré, le chantier de recouvrement devant sans doute prendre fin prochainement, au passage d'un autre petit groupe, non pour les voler, non pour s'en servir ailleurs d'après leur fonction utilitaire ou non, mais simplement dans un acte de vandalisme, ils brisèrent quelques tuiles sur le trottoir. Encore une fois, rien de méchant, rien d'autre que de l'insensé croyais-je... Mais arrivant presque à destination, la place d'Austerlitz me sembla également atteinte par ce même vandalisme. Sur cette place publique récemment transformée, en plus d'une implantation paysagère aux aspirations normalement symbiotiques – cercles de végétaux dessinés sur le sol de la ville comme pour manifester une volonté de retour à une harmonie fantasmée – et de quelques jeux de lumière projetant des représentations lunaires ou stellaires, l'habitant peut déambuler sur trois petits morceaux d'espace public aux formes très rares pour nos urbanismes actuels puisque contestant le nivellement habituel en offrant, sur trois surfaces circulaires, quelques douces bosses. Recouvert d'un matériau caoutchouteux, souple et amortissant, les petits dénivelés font de ces trois cercles des terrains de jeu propices aux improvisations enfantines des mercredis après-midi. Le monde normal actuel est bien réglé, c'est donc la nuit que la plupart des vandales agissent. Ces zones quelque peu anormales en sont régulièrement les victimes. Quelques vandales anti-barbares que j'imagine en groupe (et ce, encore une fois, pour leur offrir de normales circonstances atténuantes) aiment à déchirer le tendre revêtement de ces dénivelés, par petits morceaux, sans que cela ne puisse être confondu avec un accident, l'altération du temps ou quelque volonté de réutilisation matériologique. À la vue de ces misérables déchirements, je crois avoir compris enfin le vandalisme. Une porte ouverte, un bâtiment un peu à l'écart, une voiture isolée, une poubelle dans un recoin, un objet abandonné : voilà les cibles du vandalisme. Je me rappelle ces roues de vélo qu'un vandale ou un autre aura décidé de plier d'un coup de pied, pour rien, sinon parce que ça dépasse, parce que ça n'est pas bien rangé. Les vandales actuels sont des agents de la néo-normalisation activant les réactions sécuritaires de rangement mises en place par les politiques publiques en conséquence de leurs actes, que ces idiots voudraient croire rebelles, anti-conformistes. En juin 2015, avec le collectif Gariste Gatené, j'installais le « Mirage numide ». Cette sculpture composée de cinq objets physiquement disjoints mais scénographiquement mis en relation avait pour ambition d'habiter

l'espace public extérieur, non pour l'éternité mais avec une durée d'exposition à compter en années. Eh bien je dois vous confier qu'elle ne tint pas un mois sans être dégradée volontairement, et que, passé deux mois, l'un des cinq éléments fut arraché et un autre fut le support du grignotage normalisateur des vandales actuels. L'un des éléments prenant la forme d'un panneau tordu était une sorte de clin d'œil au vandalisme utilisé justement pour engager notre point de vue discutable sur la place normale de l'expression artistique plastique dans l'espace public. Effectivement, même si "à vrai dire" le camouflage d'acrylique aux allures d'acier galvanisé recouvrant un poteau de bois qui mimait une torsion volontairement suggestive n'était pas d'un grand réalisme, ou autrement dit était sous-réaliste, cela a dû énerver ou tenter un vandale qui aura achevé de faire entrer dans le vrai réel cette grossière illusion en cassant ledit poteau. Plus tard, c'est l'autre panneau, celui sur lequel des formes graphiques verbalisées sont dessinées, qui est devenu le support de ce vandalisme habituel. D'abord à la bombe, des parties du texte ont été recouvertes, non pas par un autre graphisme, l'expression plastique d'un autre que l'on aurait pu appeler tagueur et qui aurait laissé son sigle, non, juste quelques gribouillis avec comme seule intention compréhensible pour moi l'iconoclasme vandale actuel. La plaque de ce panneau, en plus d'un texte, présentait un pastiche de la plaque Pioneer. À l'époque de la conceptualisation de son design, la plaque Pioneer à laquelle il est fait référence dans cette installation fut déjà l'occasion d'un débat à propos des sexes humains : que fallait-il dessiner, que fallait-il cacher ? Pour s'exprimer en des termes compréhensibles par ceux ayant conçu cette plaque, c'est le sexe féminin qui, à l'époque, posa le plus de problème et ainsi aucun trait de dessin ne devait suggérer de lèvres à cet endroit, seul le fameux (ou ringard) mont de Vénus devait être visible. L'hominidé mâle s'était vu affublé de deux traits bouclés formant la verge et les testicules, et c'est ainsi que sur la plaque du « Mirage numide », cette même stylisation *pictogrammique* habituelle du sexe masculin fut dessinée. Malheureusement, par trop grande habitude du vandalisme, nous avons décidé de passer de nombreuses couches de vernis marin sur ce panneau, et ainsi le premier acte de bête recouvrement partiel fut aisément effacé. Sans connaître l'identité de celui ayant agi à l'encontre de l'intégrité de cet objet, je peux imaginer que le nettoyage l'ait agacé et qu'il ait récidivé. Je peux également imaginer que les vandales ont tant d'adeptes que pour la deuxième agression, cela soit une autre personne. Toujours est-il que les vandales récidivèrent et attaquèrent à nouveau le texte – le texte, à fortiori humoristique et ironique, agace à notre époque. Ainsi, c'est sans choisir de mots en particulier, sans tout effacer que le bois de la plaque a été lacéré, que des sillons ont été creusés jusqu'à en trouer la plaque par endroits tout en laissant étonnement le panneau à la verticale, debout sur ses trois pieds. Et évidemment, puisqu'à notre époque les vandales ont un problème avec le sexe masculin et que souvent ils en ajoutent, alors qu'ici une représentation de ce sexe était déjà présente, il ont décidé d'en faire l'ablation. Rayer, barrer,

couper, casser des appendices phalliques autant que tout autre éruption dénivelante dans l'espace public, voilà l'œuvre des vandales néo-normalisateurs actuels, les vandales n'aiment pas ce qui dépasse, et sans doute, ce qui les dépasse. Ces vandales sont des gens gentils au sens actuel et donc différent de l'emploi fait dans ce texte, ce sont des gens comme tout le monde, pensant sans doute ressentir quelques vibrations de rébellion dans leurs actes de destruction.

Dans l'espace public, il y a peu de prises pour de tels actes. L'espace public est fait de revêtements plats et compacts, de barrières, d'objets enchaînés, de vélos cadénassés, de lampadaires agissant comme des spots pour que les caméras de surveillance puissent dévisager les individus mal intentionnés. Dès lors, sans être animé spécialement, je crois, par l'iconoclasme des vandales que la métaphore de l'époque révolutionnaire française engageait, les œuvres d'art dans l'espace public deviennent des proies incroyablement divertissantes. Les vandales errent aujourd'hui dans un espace public sans aspérités, et c'est bien sûr eux qui, à mon avis, ont contribué à ce qu'il devienne comme tel. Sur cette place d'Austerlitz dont il était question plus tôt, Gariste Gatené a installé en mai 2013 un projet intitulé « La synchronisation des montres – ZeitGewinnen – Moneytime » prenant la forme d'une cabane en bois d'une surface de dix mètres par quatre mimant une architecture de maison individuelle à échelle réduite. À l'intérieur, inaccessible physiquement mais visible par une multitude de petites fenêtres, les nombreuses sculptures essayaient à n'en pas douter d'être séduisantes au sens strict de tentative d'attirer à soi comme n'importe quelle œuvre plastique sans doute, ayant besoin d'être regardée pour exister. Cela a dû émoustiller plus d'un vandale et, durant les quinze jours d'exposition, par trois fois la couverture de bois du petit pavillon a été arrachée, cassée par petits morceaux jusqu'à ce que, en termes policiers, une infraction amena quelques vandales à pénétrer l'abri afin d'en sortir certains objets – en l'occurrence des petites tortues de plâtre – que l'on retrouva au matin, cassés et dispersés dans les jardins de cette place. À part ces velléités destructrices, pour ce travail en particulier, les vandales du quotidien ont surtout profité de l'installation pour y grimper, jusqu'à ce qu'une fois l'un d'entre eux ne glisse et ne se blesse. Bien sûr, les pompiers le prirent en charge ainsi que me le relata un ami présent. Je suis resté sans nouvelles de l'aventurier, mais pas des services culturels de la ville qui se renseignèrent sur les assurances souscrites à l'occasion de cette exposition car le risque d'être poursuivi par celui ayant décidé de jouer, d'après moi, à éprouver la résistance de ma production à sa bêtise, leur semblait important. Grâce aux vandales actuels se prenant pour anti-conformistes, avant d'exposer dans l'espace public, l'on doit transformer son langage plastique, l'on doit tout simplement arrondir les angles, ramollir les textures, niveler les aspérités, et plus loin encore, afin de respecter la tranquillité des riverains, infléchir l'esthétique. Grâce aux vandales actuels, l'espace urbain a des airs d'aire de jeu pour enfants construite par des parents animés par un principe de précaution faisant régner le

fameux "c'est moche mais c'est pratique". Il semble falloir porter attention à la composition chimique des matériaux que le plasticien utilise, non plus seulement dans des rapports intelligents esthétiques, mais en prévision de l'exposition de la production dans l'espace public, car on ne sait jamais, un vandale trop éméché pourrait décider de la lécher. Ces vandales sont les architectes d'un espace public normalisé sur un mode sécurisé, pratique, aseptisé, nivelé et dé-singularisé. Faire vibrer les flammes de l'enfer, un soir, dans une poubelle de ville, engage des choix esthétiques politiques tournés vers moins de souci esthétique pour le mobilier urbain puisqu'il est alors jugé à durée de vie trop limitée, et vers plus de contraintes pratiques pour ses utilisateurs puisqu'en conséquence, l'on réduit le nombre de ces mobiliers urbains ou encore le calibre des dites poubelles. Ainsi, certes ce vandalisme engage plus de normalisation, plus de contraintes et moins de libertés, mais pour ces vandales de pacotille, cela doit tout de même être l'occasion d'être pendant un instant un peu plus proche des méchants, de l'image des méchants vue par notre société, certainement plus désirable que la lisse et morne image de la gentillesse.

C'est sûr, la caricature légendaire des vandales est autrement plus dangereuse que les actes de vandalisme de notre époque. Lorsque l'on fantasme les vandales, on les voit piller, tuer, détruire, mettre des villes à feu et à sang... à côté de cela, un incendie de poubelle ou de voiture mal garée semble bien moins impressionnant. Je dis bien moins impressionnant car justement – et d'aucuns me diraient sans doute que, de tout temps, cela a été ainsi, ce à quoi je répondrais que si à d'autres époques il en a été de même, l'on pourrait invoquer les mêmes raisons culturelles –, les productions culturelles de notre épistémè ont fait du vandalisme, de la destruction volontairement insensée des biens publics et culturels, quelque chose de sexy. Bien évidemment, dans ces lignes au sujet de l'action normalisatrice des vandales actuels, les gentils et les méchants sont répartis sur l'échiquier social comme dans les films populaires cités plus tôt, du Seigneur des anneaux à Star Wars en passant par James Bond. Il n'est pas question de gentils au sens des barbares populaires, ni de la méchanceté maligne que j'ai pu essayer de me réapproprier. Dans cette construction du monde que je ne partage pas et qui pourtant fait usage des mêmes vocables que moi – mais comme je l'ai répété souvent ici, tous les chemins ne mènent pas à Rome, chaque ensemble de définitions engage une construction du monde particulière –, les gentils sont les gens normaux. Lorsque un voisin ou un journaliste décide de parler d'un individu proche d'un méchant – nommé d'ailleurs également barbare au sens, je crois, seulement de criminel et donc d'odieux (même si lorsqu'il est question du fameux islamisme criminel et de choc de civilisation, l'exo- géographique de la barbarie semble suffisamment confusante à mon esprit pour choisir de ne pas appeler ces meurtriers des barbares) –, le père, la mère, le copain, la sœur ou la connaissance d'un de ces méchants, afin de signifier qu'il ne faut pas confondre ces braves gens

d'avec celui que l'on condamne, l'expression consacrée est d'annoncer qu'ils sont des gens "sans histoires". Là où règne la démagogie anti-démocratique et les populaires vulgivagues, les gentils sont sans histoires car une vie normale ne fait pas de vague, reste dans le centre, le médiocre. Mais comment désirer de tels qualificatifs pour sa propre histoire ? Quand les gentils ne sont pas seulement sans histoire, sans mystère, sans profondeur psychologique dans les films, ils sont chiant, ils sont graves, ils font la tête, ils sont bien trop sérieux et sans folie, comme les agaçantes figures d'Harry Potter dans la série de films éponymes et de Frodon Saquet, le hobbit porteur de l'anneau dans le film racontant l'histoire de son seigneur. L'une des séries télévisuelles les plus populaires des années 10 est sans doute « Game of Thrones ». Dans cette guerre pour le trône de fer, pour le pouvoir absolu, les scénaristes de la série l'ont bien compris, pour être populaire, pour exciter les désirs vulgaires à tous les coups, il vaut mieux regrouper dans une même histoire uniquement des individus potentiellement méchants que de prendre le risque de la gentillesse ennuyante de ceux qui préféreraient discuter comme mes vandales moralisateurs en introduction de ce chapitre. Dans cette production cinématographique, chacun des personnages ou presque est un cruel méchant pour les autres, ou en tout cas ne se prive pas de l'être dès qu'il en a l'occasion ; dans cette fiction, ceux qui ne sont pas méchants meurent ou ne le sont pas encore (méchant) car ils n'en ont pas eu les moyens, la puissance ou même peut-être le courage. Avec les méchants, on ne s'ennuie pas, il y a toujours des rebondissements, de l'action, et voilà qui est bien plus impressionnant que les discours, les raisonnements et les discussions. Esthétiquement, vestimentairement ou encore capillairement, les méchants sont excentriques, les méchants sont drôles, et presque à chaque fois, ils se lancent dans des folies destructrices car ils aspirent à sortir des schémas sociaux dans lesquels chacun est enfermé en essayant d'écrire leur histoire, même s'ils doivent en mourir et faire mourir. Le personnage du joker dans « Batman » a toujours été plus attirant, plus drôle, plus imprévisible que les gentils policiers ou que le noir et dépressif héros. Le film « Scarface » – comme tant d'autres exemples dont la saga du « Parrain » en est un extrêmement important au sens de culte – est, je crois, édifiant à ce sujet. Brian de Palma a sans doute prétendu qu'avec cette histoire il montrait sous son vrai jour, cru et sans concession, une certaine réalité du crime organisé aux États-Unis de son époque et que toute cette violence, toutes ces morts impressionnantes, dont celle cultissime à la tronçonneuse, avaient pour but de dés-idéaliser ces vies criminelles. Sans doute que pour Brian de Palma, Tony Montana, protagoniste de son histoire est un anti-héros finissant d'ailleurs le nez dans la poudre et le corps criblé de balles. Pourtant, force est de constater que cet anti-héros est un héros de la culture populaire auquel on fait référence, comme un modèle, dans des textes de musique, dont on fait des posters et des t-shirts, et que l'on prend comme métaphore de la persévérance face à l'adversité sociale dont je viens de vous parler. Depuis le plus bas de l'échelle

sociale, depuis les camps de rétention des immigrés aux États-Unis, Tony Montana est un self-made-man, un homme qui s'est fait tout seul, en dehors des rêves, justement lucide quant au cauchemar social de notre époque. Si l'ascenseur social est bloqué, alors autant empiler des cadavres pour se fabriquer une échelle. Si Tony Montana a une phrase culte, elle est sans doute devise de l'animosité populaire actuelle, à savoir : « il faudra une armée pour m'enculer ». Ceux-là sont sans aucun doute des barbares au sens criminel, au sens originel grec, d'effrayant, criant et beuglant tels leurs héros béotiens.

Je n'écrirai pas beaucoup, voire quasiment pas du tout, à ce sujet, mais puisque nous sommes à la fin de l'année 2015 et que le terme de barbare est très à la mode pour qualifier les terroristes criminels des mois de novembre et janvier de cette année, il me faut affirmer de manière très abusive, apparemment elliptique voire tacite (sauf si dans les quelques pages précédant ces lignes, j'ai réussi à rendre intelligente mon écriture), que ces meurtriers partagent le même goût culturel populaire que celui que je décris comme néfaste. En combinant l'idée que le mode moderne, celui du 1^o1/2, de la réponse positive à sa caricature, de la décomplexification et de la considération normale que les gentils n'ont pas d'histoire, je crois que l'on peut arriver à comprendre, par idiotie, que si l'on veut être quelqu'un, être reconnu et retenu d'après les règles mêmes de l'idéologie dominante considérant que tous les chemins mènent à Rome et qu'il y a dissociabilité possible entre les moyens et la fin, qu'il puisse y avoir rupture de l'intelligence et considération de la seule réalisation du but (être connu), alors oui, dans ce monde-là, être un méchant, pratiquer un acte odieux, mène à la même Rome que la gentillesse extraordinaire – la même que certains héros ayant réussi à s'écrire une histoire malgré leur vertu – et ce avec moins de travail.

À considérer que les productions culturelles et artistiques sont responsables de tant de maux, à considérer que le vandalisme – jusque parfois la criminalité dans de rares mais non moins catastrophiques situations – est devenu sexy, attirant, désirable par fondu enchaîné, l'on frôle la théorie platonicienne selon laquelle il faudrait bêtement exclure les artistes de la cité pour prévenir tous les dangers de la représentation, en tant que perversion de la vérité. Cela me permet, pour évidemment le contredire, de rappeler le titre de ce chapitre affirmant que le populaire, le populaire et le populaire ont une relation non platonique. Pour parler vulgairement, à dessein bien sûr, le *coélitaire*, le populaire que je veux élire, a la volonté de "rentrer dedans", de faire la nique, ou autrement dit de niquer, d'être victorieux et narquois car cette victoire serait celle de l'esprit, emportée avec humour aux dépens des autres populaires. Si le *coélitaire* affirme le *démonstratif*, alors chaque production culturelle sera comprise comme l'affirmation démonstrative de l'expression d'un individu ou d'un collectif d'individus volontairement constitué exprimant esthétiquement leur univers, faisant acte de démiurge, de création d'univers, ce à quoi, en réponse, chacun pourra prendre

position. Voilà qui changera tout, je crois. Voilà qui ne peut laisser penser qu'une quelconque complexité transformatrice viendrait de l'interdiction de l'une ou l'autre des expressions culturelles. Le *coélitaire* serait un populaire qui considérerait qu'aucune esthétique ne diffère de la construction volontaire d'une mise en relation fond/forme. Si chacun agit de manière *démonstrative*, alors plus personne ne pourra se cacher derrière un statut d'agent au service d'une autre expression démiurgique, et ce même en n'étant que l'un des membres de l'équipe d'une production cinématographique. En considérant ce populaire *coélitaire*, chacun considérerait ses actions participatives comme soumises au même *démonstratif*; que l'on soit acteur, réalisateur, scénariste, producteur, "con de perchman", assistant : tous figurent au générique, à la genèse de ce projet expressif.

Dans sa conférence « Le fonctionnalisme aujourd'hui », Theodor Adorno nous parle de l'architecte viennois Adolf Loos, défenseur de l'épuration symbolique dans la construction du monde moderne, autrement dit fervent défenseur de l'architecture moderne anti-ornementale. Je crois ne plus avoir à affirmer ici mon anti-fonctionnalisme et mon goût pour le superflu, le décoratif et la charge symbolique singulière de tout objet que je vois d'ailleurs opérer également dans le dépouillement volontaire moderne du fonctionnalisme. Adorno nous rappelle que l'indignation avec laquelle Loos condamne l'ornement va de pair avec un certain puritanisme et rejet des symboles érotiques. Ainsi, je choisis de re-citer ce qu'Adorno a déjà extrait : « Mais, à notre époque, celui qu'une impulsion interne mène à barbouiller les murs de symboles érotiques, est un criminel ou un dégénéré. » ; « On peut [...] mesurer la culture d'un pays au degré de barbouillages des murs des W.C. »¹ Contre fonctionnaliste que je suis, je partage pourtant ce vulgaire et amusant baromètre moral tout en déclarant qu'à mon sens, cela n'a rien à voir avec de la criminalité ou de la dégénérescence, mais qu'effectivement, c'est à l'esthétique normale choisie pour l'expression dans des lieux aussi communs que les toilettes publiques que l'on peut – dans un réductionnisme flirtant avec une efficacité qui me plaît peu mais me fait rire – juger de l'esthétique normale d'une époque et d'une situation. Lorsque Loos dit mesurer la culture, j'entends estimer, juger de sa valeur, et non pas juger de sa présence ou de son absence, car les modes de représentation, les lieux d'exposition et les symboles représentés sont toujours, je crois, la démonstration d'une culture qui, dans le domaine public, par confrontation, peut permettre de mesurer le type et le poids de la normalisation. Notre civilisation n'est pas à la *démonstration*, elle n'est pas à l'affirmation reconnaissable d'une prise de position individuelle, ainsi – pour rejoindre des univers historiques que ce populaire dominant actuel affectionne depuis ses fantasmes antiques – l'agora ou plutôt le forum de notre époque est un isoloir évacuateur prenant la forme de toilettes publiques. Dans notre société, on ne vote pas à main levée, on n'assume pas son vote, celui-ci est secret, et lorsque l'on

1 Adorno, « L'art et les arts », p. 85.

s'exprime dans des forums, c'est avec un pseudonyme sur une page internet que chacun sait être bien trop souvent aujourd'hui un défouloir de la vulgarité et de la bassesse, ou encore c'est sur les murs des toilettes publiques – où je ressens étrangement toute l'importance étymologique accordé aux problèmes publics puisqu'il y est surtout question de pubis, de bites et d'ablation de bites. Sur les murs de ces toilettes, on débat par insultes successives, on traite l'orthographe des autres, on relativise, on fait des blagues grivoises et on exprime son homophobie normale que la psychologie – ou la sociologie, je ne sais plus – de comptoir savent exprimer comme une homosexualité refoulée... (dans les toilettes des "hommes", sans cesse, je peux lire les prénoms et numéros de téléphone de connaissances malheureuses que des "amis" auront notés là en précisant qu'au 06 etc., "il suce"). Dans ces toilettes, on gribouille, on rature, on néglige la mise en page, on porte peu d'égards au choix de son outil graphique. La pratique plastique est surtout au recouvrement, au pictogramme et à la manifestation que la maladresse et le désintéret pour les détails – retrouvés principalement dans le fameux phallus en trois boucles – sont les signes de l'esthétique dominante : "c'est moche mais c'est pratique". Notons au passage que, comme l'exprime la version française de « Scarface » ayant laissé beaucoup de cicatrices dans la culture actuelle mais n'étant absolument pas minoritaire ou isolé dans ce combat culturel pro-béotien, l'insulte suprême et habituelle de cette culture populaire – liée sans doute à l'utilisation de celle de "PD" écrit en langage sms avant l'heure – est "enculé" ou "va te faire en...". À voir combien les productions culturelles construisent, ont contribué à construire et à faire perdurer un tel vandalisme, un populaire barbare anti-barbare, je comprends comme un effet de normalisation infligé à un espace public nivelé, le fait qu'aujourd'hui encore, malgré tous les combats intellectuels et féministes, il existe encore dans la majorité des lieux publics, des toilettes ou encore des vestiaires (de sport, de piscine, etc.) non mixtes (sexuellement parlant). Je comprends qu'à écrire de telles choses sur les murs, à crier ces mots dans la rue, il est populaire et donc caricaturalement admis, permis, de penser que les individus de sexe masculin, bestiaux comme ils sont et prompts à acter leur non-homosexualité aux yeux de tous, ne peuvent côtoyer des humains du sexe opposé sans que le risque de l'agression sexuelle ne soit socialement insoutenable. Je crois que cette distinction genrée dans l'espace public est une marque esthétique comme les autres contribuant à faire perdurer ce genre de caricature, et par là offrant la permission de penser qu'il est normal de vouloir sauter sur un corps féminin qui oserait impudiquement et donc publiquement se montrer dévêtu.

D'après ma vision *coélitaire*, les vrais méchants, ou autrement dit pour moi, les faux gentils – les vrais d'après la société normale – faussement méchants et bêtement vandales, ces anti-faucons planant tel un spectre sclérosant la plupart des vellétés créatrices transformatrices, ne sont pas les boucs-émissaires bienvenus, les bourgeois capitalistes soi-disant amateurs des productions de Jeff Koons au dos

assez large pour que les fainéants s'y reposent. Non, ceux à qui je souhaite m'adresser, ceux face auxquels je m'expose sont ceux fabriquant l'esthétique normale actuelle qui, à mon sens, domine le monde, à savoir le fameux Grand Public. C'est bien aux vandales d'un ou de plusieurs soirs, à la médiocrité du médiocre, à la vacuité qu'est l'image majoritaire que la majorité aime à remplir, c'est au peuple au sens quantitatif du terme que l'expression *coélitaire* s'intéresse et s'adresse, le tout de manière évidemment situationniste, et donc dans des contextes d'exposition publique extrêmement particuliers et donc contextuels. Si la démagogie est un acte de flatterie envers la majorité engageant un contentement chez le public, alors l'expression aspirant au *coélitaire* pratique tout le contraire. Ainsi, tout seul ou presque, en tout cas en tant qu'individu associé à d'autres individus et sans autre mandat que celui-ci, j'ai entre autres projets celui de réaliser une série de sculptures installées, implantées comme des leurres dans l'espace public et potentiellement intitulée « Potence 2.0 ». Mon problème populaire est bien cette question de place du spectateur et des potentialités formelles et statutaires qu'elle peut prendre, ainsi que, en réponse, la place des objets artistiques et culturels dans l'espace de ces spectateurs, à savoir dans l'espace public. Les potences sont des supports, des appuis pour l'expression de la puissance, mais lorsqu'elles sont des assemblages de bois perpendiculaires et qu'au bout de l'un d'entre eux, une corde pend, ou lorsqu'elles se composent de deux planches de bois permettant d'enserrer le cou et les poignets d'un individu, ces potences sont des instruments de supplice, des gibets d'exposition punitive publique. Le 2.0 est devenu un logo verbal permettant de désigner l'interactivité, d'abord sur internet, puis sous toutes ses formes nouvelles de réappropriation expressive par le public normalement spectateur. Ainsi « Potence 2.0 » peut prendre la forme de différents objets semblant être des potences proposées au public (comme parfois, en bordure de sites touristiques médiévaux) avec lesquelles ils pourraient interagir pour je ne sais quel selfie ou photo de groupe typique, pittoresque et paradoxalement atypique au sens touristiquement attirant du terme. Ce projet reste bien sûr à élaborer, il est à l'état de croquis intellectuel, mais vous comprenez sans doute qu'avec de telles sculptures, selon les possibilités d'accès aux potences et les possibilités d'action des potences, à l'endroit choisi entre représentation vraisemblable, lure et possibilité d'interaction, d'utilisation, la dangerosité de l'expression artistique dans l'espace public sera sans doute exposée au débat. Gariste Gatené a déjà fabriqué un moulage de ballon de football en béton, de forme quelque peu dégonflée laissant ainsi croire un peu plus à une mollesse, et recouvert de pigments en poudre sans liant lui donnant un aspect de velours, comme les balles de "foot' en salle". Et effectivement, au cours de son exposition, quelques spectateurs n'ont pu se retenir – bien qu'elle fut présentée comme une sculpture manifestement disposée à un endroit particulier que le respect habituel muséographié protège – de taquiner du pied l'objet. Pour poursuivre ce travail, et

mis en relation avec l'observation singulière selon laquelle à l'approche de sculptures exposées dans l'espace public et visiblement non entourées de gardiens identifiables, l'un des premiers réflexes est de tâter l'objet, de le secouer, voire de le frapper un peu, comme pour estimer sa robustesse et son ancrage dans le sol, je projette d'installer une série de punching-balls en béton ciré. L'installation titrée « L'homme moderne ou l'ingénieur du capitalisme compassionnel » ayant à voir avec la définition de l'ensemble vide du majoritaire et la défense de la place du spectateur, cette sculpture que j'ai essayé de vous rendre visible par l'énoncé au chapitre « Anagramme anti-gélotophobie. Le Sous-Réalisme. » disposait au-dessus du titre, à l'arrière de la sculpture, comme pour attirer le spectateur vers la lecture, une carotte au bout d'une canne à pêche. Dans cette même idée, et toujours lié au fait observé mais assurément pas fatal conduisant certains individus à vouloir à tout prix attraper et emporter un morceau des sculptures exposées, je voudrais installer des objets semblables à des pompons de manège pour enfants afin d'aiguiser ce genre de comportements. Potence, punching-ball, fausse balle, carotte, pompon : ces provocations en seraient de fausses puisque la transgression n'est pas à mon goût et je pense que c'est sans doute dans l'agencement de plusieurs de ces objets que pourrait naître le projet « Potence 2.0 ». De manière encore plus laconique et afin de tisser un lien avec l'introduction de cette thèse, je voudrais suggérer que moi aussi j'aimerais faire mon œuvre de "street art", mon œuvre d'intervention vandale, avec un projet intitulé « Venet vandales », telle une fausse invitation à participer à un projet prenant la forme d'additions sculpturales non destructrices mais temporairement envahissantes pour la ligne aléatoire : autour, dessus et à côté de celle installée par Bernar Venet, place de Bordeaux à Strasbourg. Si le vandalisme a historiquement à voir avec l'attaque des œuvres artistiques et culturelles, je voudrais me réapproprier cette action symboliquement extrêmement importante si l'on aspire à transformer l'esthétique de notre monde.

Avec un cynisme non actuel mais bien projectif, je veux réaffirmer que le *coélitaire* n'est absolument pas démocratique au sens quantitatif du terme. Dans un clin d'œil à notre modèle du Grand Mix culturel, Fabrice Luchini : "je n'ai pas un amour inconditionnel pour le prolétaire". Pourtant, je travaille avec le domaine public, ce territoire administratif en dehors de la Curée, et alors, dans un autre sens que de celui festif, dans un autre sens que celui de l'incohérence, mais plutôt dans le sens du laisser-aller, de la non-application, du manque d'ambition, travailler avec le public, c'est travailler non pas à la foire (d'art contemporain) mais avec le foireux. Travailler avec le public, c'est travailler avec des écoles, des collègues que l'on ferme pour des raisons de sécurité, c'est travailler avec le rythme des vacances scolaires, même en travaillant avec une mairie et sans rapport avec ce scolaire. Travailler avec le public, c'est exposer dans l'espace public et voir son travail brûlé, volé, cassé et pourtant, c'est en travaillant et en exposant dans l'espace public que j'ai personnellement connu les expériences esthétiques les plus constructives

jusqu'ici. Tout au long de la première partie de cette thèse, j'ai essayé d'étudier des exemples de politiques culturelles afin d'étayer ma décision de compréhension selon laquelle les critères de sélection et les modes d'exposition culturels sont élaborés selon la construction d'une place du spectateur. J'ai ensuite déclaré vouloir essayer de proposer une politique culturelle particulière que je veux nommer politique artistique. J'ai également déclaré aspirer à revendiquer le caractère politique de l'expression artistique en qualifiant d'engagés mon statut et ma production tout en élisant le populaire comme le lieu symbolique de ce travail. Ce chapitre anti-platonique avait donc pour fin de discriminer certains populaires afin de vous donner à comprendre quelle place j'envisage pour la figure du public que je désire, à savoir ce populaire *coélitaire*.

3. 3. 2. Défricher : topies et utopies

Mon chiffre à moi, c'est le 26. C'est tout ce que je peux vous dire, le 26. Sans doute un sale coup que l'alphabet m'aura fait, l'alphabet de cette langue officielle que je ne parle même pas, que personne ne parle d'ailleurs... mais de toute façon, dans les rues que je traverse, personne ne se parle. Les rues ne sont pas faites pour cela. Il y a 26 jours que je n'ai pas pointé, alors c'est mon tour et j'arpente les rues jusqu'au château en pensant à l'ironie architecturale de ce nom puisque, si mes souvenirs sont bons, un château nommait autrefois une fastueuse habitation de plaisance royale que le pouvoir érigeait afin d'afficher le confort de son pouvoir et l'aisance avec laquelle il domine les autres. Notre château à nous n'est pas celui d'un roi mais d'un district et il a tout du *castrum*, celui du latin inflexionnel cher à la rigueur de notre temps. Le château vers lequel je me dirige est un camp, un camp militaire où l'on a posé il y a longtemps deux petites boîtes préfabriquées en alu' et PVC : le centre de la rétention administrative de notre paisible ville moderne. Dans les rues, tout est gris. Tout est d'un gris sali par la pluie et le temps, un blanc cassé de béton vieilli et dégoulinant. Ça et là, en plus des quelques coulures de rouille du béton armé sur les façades, des logo' rouges, verts, oranges ou bleus d'enseignes commerciales et de panneaux de circulation piétonne et véhiculaire décorent la ville. J'ai l'impression qu'à chaque fois que j'arpente et observe cette ville, il pleut. Pas d'orage ou de quelconque intempérie impressionnante, non, juste une petite pluie s'insinuant partout grâce au vent incessant, semblant parcourir les rues comme pour s'assurer que personne n'ait envie de s'attarder à l'extérieur ; tout est morne. Cette petite pluie, je la déteste, et bien que relevant le col de mon imper', je la sens refroidir ma nuque puis couler, glaçante, dans mon dos. Cet imper', d'ailleurs, est affreusement ridicule. Je le porte comme un poids, une obligation, mais quelque part, il me fait rire. L'administration en avait tellement fait un symbole : "Porter l'imperméable, c'est soutenir le combat public pour la refondation de notre nouvel espace commun imperméable à toutes les vicissitudes des revendications politiques." La vicissitude, l'aspiration au changement, voilà comment l'on s'est mis à nommer toutes les manifestations politiques, tous les projets de proposition politique dialectique que la neutre et objective société administrative du nouveau monde moderne voulait balayer d'un coup de vent afin d'en débarrasser nos rues. Dès qu'un nouveau projet politique s'annonçait, l'administration nous rappelait, statistiques à l'appui, que cela devait nous amener à une révolution stricto sensu – nous ramenant au même point – qu'une autre révolution remplacerait simplement, de vicissitude en vicissitude, telles les saisons, les plaisirs et les peines. Peut-être que cela n'arrive que tous les 26 jours mais je souris en m'imaginant que la triste œuvre dépassionnante de notre administration n'aura pas seulement fait la pluie et le beau temps symboliquement parlant et que,

même climatiquement, c'est la stabilité : un ciel gris presque blanc, couvert, une pluie fine, du vent, et toujours au sol, des feuilles mortes. L'administration semble avoir commis un impair : l'efficace harmonie semble rompue par son propre imper' pas même capable d'être imperméable à cette insidieuse petite pluie portée par ce vent en coup de balai.

Victime d'un de ces petits coups, un tas de feuilles au coin d'une rue s'anime à mon passage et quelques unes viennent se coller contre ma jambe. Sur mon mollet, j'attrape l'une d'entre elles, blanche. C'est un vieux tract qu'un habitant secrètement nostalgique a dû égarer. Voilà l'ancien cauchemar de notre cauchemar éveillé : les impairs politiques. Tous ces groupes de militants engagés dans la contradiction et la dissonance des paires harmonieuses réglant la versification esthétique, l'architecture de notre nouveau monde. Longtemps, l'administration nous a interrogé sur nos envies de participation à ces groupes, nous rappelant que l'impair est préjudiciable, littéralement, essentiellement nuisible et ce avant tout acte de jugement, tout processus interprétatif. Il paraît que l'on commet un impair, et pour commettre, il faut mettre à plusieurs, il faut se mettre d'accord ensemble pour agir. Et ces déséquilibres-là, notre société harmonieuse ne peut plus en souffrir puisqu'ici, chacun vit chez soi, à l'abri de toute réunion ou rencontre. Ce tract est donc celui d'un des nombreux groupes qui existaient avant le consensus mondial. Il devait être de ceux s'interrogeant encore sur ce que pouvait être l'espace public, et même le peuple ou le populaire. D'ailleurs, je lis au titre de leur texte, « Le peuplier », que ces petits malins avaient dû trouver intelligent d'user d'un jeu de mots grossier rapprochant le nom d'un arbre d'alignement bordant certaines places publiques de la présence désirée du peuple sur cette place : "le peuple y est". Sans doute que leur idée du peuple avait à voir avec cette métaphore populaire comparant ce qui est fort et pensé comme nécessaire à un roseau ou à un peuplier sachant esquiver la cassure, métaphoriquement la mort, l'abandon, en pliant sans rompre.

Le peuplier

La tempête fait rage, incessamment le vent souffle faisant ployer les peupliers et malgré tout, la statue du général reste debout, fixe, rigide. Le vent souffle mais ne soulève rien ; le vent souffle dans le vent.

Foch, Kleber, Malesherbe, Mangin ou encore Lelerc comme autant de stars du patrimoine qui ne font aujourd'hui plus figures mais repères topographiques forment désormais une constellation d'appellations de squares, places et autres rues. Dans chaque ville, chaque village, un buste de bronze, une plaque de marbre ou une statue équestre édifie "le panthéon du patrimoine" français en se marquant du nom d'un général ou d'un grand homme d'État ayant sans aucun doute servi

la nation. Mais qui le sait, qui s'y intéresse et surtout quel est ce patrimoine (ce legs du père) plus proche de l'avis mortuaire que d'une culture qui croît ? Car un patrimoine qui croît la culture comme un cimetière ou un listing pour manuel scolaire ne peut être relégué qu'à l'état de décoration urbaine et n'avoir aucune capacité à faire croître une pensée dans et sur le monde perpétuellement actuel. Ou alors si, un tel héritage fait grandir l'idée de l'absence de puissance des objets culturels sans oublier d'entretenir le rêve d'un glorieux passé.

Actuellement, ce sont les lieux et les objets frappés du sceau patrimonial qui ont peut-être, aux yeux du mytique Grand Public, le plus de légitimité à

prétendre à l'appellation culturelle, et ainsi ce sont ces chartreuses, abbayes, tourelles et autres vieilles places du marché que les hélicoptères du tour de France exposent comme étant la culture de France. Ce sont les cathédrales et les généraux pétrifiés que les touristes viennent visiter. Bien sûr, il est mille et une autres productions culturelles mais ce sont celles coulées dans le bronze, "enracinées au sommet" de leur piédestal de béton, qui gravent dans la roche l'impuissance du culturel dans le "vrai monde" qui l'entoure. En effet, patrimoine est à écrire en lettres d'or sur de jolies veines de marbre, c'est de cette culture dont on est fier, qui motive la curiosité des bateaux-mouches et se réplique en statuettes de plastique, et pourtant, bien que figée, la liturgie de ce culte s'ancre dans une société du transitoire et de la précarité à consommer.

Ainsi donc, ce vent soufflant, bien trop faible pour mettre en branle la pierre ou la conscience collective, ne se fait que le véhicule d'un urticant pollen qui fait germer partout des champs rectilignes se faisant terrain de jeu pour la course quotidienne à l'actualité provisoire. C'est là tout le paradoxe, toute la précarité sur laquelle se fonde notre société : on se réclame de valeurs ancestrales qui auraient tiré de leur ancienneté une mythologique crédibilité tout en jouant au jour le jour, au fil de l'actualité aux courses provisoires, transitoires, faites de satisfactions concrètes, fragmentaires peut-être mais instantanées de plaisirs éphémères. Et c'est ainsi que l'on pourrait peut-être oser, même si cela est déjà bien convenu, nommer notre société autrement que par son seul système économique (le capitalisme) en faisant appel à l'idée de néo-conservatisme ; une aspiration quotidienne à l'échelle individuelle de l'accumulation du confort fondée sur de patrimoniales valeurs telle la cellule familiale hétéropatriarcale. Il faut faire toujours « plus vite, plus haut, plus fort », le tout emballé d'un « l'important c'est de participer ».

Dès lors, même si notre société se réclame d'une longue tradition, ce qui compte, ce que l'on conte, c'est de l'événement, de l'actualité. Et les monuments que celle-ci élève ne sont faits que de unes journalistiques, brouillées, bousculées, nivelées, prises dans le même courant transitoire de l'actuel, de la miss mirabelle au sommet de l'OTAN en passant par la kermesse de l'école primaire et le

conflit israëlo-palestinien ; pèle-mêle, emballez c'est pesé ! C'est dans ce règne de l'actualité, cette tyrannie du temps réel, et ce malgré le nostalgique enracinement, que notre société oublie la construction ne serait-ce qu'à moyen terme. Ainsi, les idoles sont restées les mêmes, le veau d'or continue de valoir son pesant, et d'ailleurs aujourd'hui ses fourrages sont sans distinction pastoraux ou païens. Et à manger à tous les râteliers, on charge la charrette en aspirant à la fiction de la croissance infinie, quitte à devoir mettre la charrie avant le bœuf.

À l'image des monuments et autres édifices en dur (la valeur des pierres est une valeur sûre...), il existe bien d'autres patrimoines culturels moins palpables mais tout aussi présents comme par exemple la littérature. Ainsi, une partie du patrimoine littéraire de jeunesse conte comme rêve absolu, fou, féérique, la concrétude de la vie réelle : la jeune princesse ballottée entre sa naïve amitié avec les animaux de la forêt et de terribles épreuves finit par être sauvée par un jeune mâle propriétaire terrien, « et ils eurent beaucoup d'enfants »... Bref, la vraie vie : un mari, une maison, des enfants. C'est le conte de notre vie, une vie « chacun pour sa pomme », prêts à nous empoisonner nous-mêmes pour pouvoir la préserver. Au même titre que la culture, lorsque les combats pour la préservation, les revendications s'institutionnalisent, se fixent dans une tradition, ils perdent leur puissance.

Tous touristes, consommateurs du patrimoine, mais surtout tous challengers de la course à l'actualité synchronisée dans le temps présent, on se bouscule, on s'accroche pour pouvoir défendre son maillot, son logo, sa marque, son titre. Car dans ce match, rien ne nous dépasse, nous définissons les règles et décidons ou non de tout miser sur le « Money Time » ; on joue la montre en bon chevalier agent du système mais c'est pour notre propre fierté que le combat continue. Le suzerain n'est autre que notre intérêt personnel et à chercher le bouffon il se confondra certainement avec notre libre arbitre régulant cette partie.

Le "peuple-y-est", il borde les places publiques ; coulé en béton armé, il "peut-plier" sous le poids de la concrétude. Mais peut-être n'est-il que "peuplé" ? Alors attendre ? Ou bien tendre à l'inquiétude pour éviter de prendre le pli...

La lecture de tant de naïveté politique me rappelle de petites interventions

artistiques que j'avais croisées dans les rues, sur quelques places publiques, revendiquées par un groupe appelé Gariste Gatené et intitulées « Patrimoine provisoire actuel ». L'un de leur patrimoine ironique s'appelait, si je me souviens bien, « Oui, je sais, mais là, je n'ai pas le temps », et un autre, place du foin, s'appelait « Le Vaut d'or ». Avec des journaux froissés et du ruban adhésif, ils avaient l'intention d'exposer dans l'espace public, de s'exposer le temps d'une manifestation artistique dans la rue, en prenant des formes de monuments qu'ils ne voulaient pas témoins mémoriels d'histoires passées mais monuments pour le futur proche de certains spectateurs-arpenteurs publics qui, attentifs à cette expression, auraient pu mémoriser, se souvenir par le regard de l'expression contemporaine de ce collectif d'individus s'octroyant le droit à une parole publique. Leur action était rare mais récurrente puisque je me souviens d'un patrimoine provisoire, celui n°7, et, comme le titre de la série l'indique, il semble qu'en plus de vouloir transformer l'idée de monument en une action projective, ils cherchaient à mettre en forme ironique le patrimoine de leur société actuelle offrant en legs le règne du provisoire, ou autrement dit, du vulgivague. À cette époque, tout le monde était capable de faire ce genre d'intervention puisque l'espace public était encore public. Tous ces groupes politiques se disputaient la définition de populaire. Mais lorsque populaire, populaire ou populaire était dans la rue, les dérisoires frontières entre conceptions artistiques et donc postures spectatoriales spéculées – c'est-à-dire entre différentes définitions du populaire – tombaient, pliaient sous la force de l'espace public. Dans cet espace, dans les lieux publics, chacun, chaque passant, chaque habitant pensait avoir son mot à dire et exigeait habituellement un mot des producteurs de l'œuvre exposée en des termes interprétatifs ou explicatifs. Dans cet espace public, l'on s'exposait au public comme l'on s'expose au soleil. L'exposition dans la rue transformait alors toute expression aux intentions spectaculaires – comprenez, espérant attirer à soi des spectateurs – en manifestations politiques. Je souris encore, c'est étrange, mais cet enthousiasme et cette foi en la transformation me semblent tellement dépassés que cela en est risible. Sans doute qu'à cette époque, les rédacteurs de ce texte auraient nommé dystopie, anti ou contre-utopie, la vie que l'administration nous fait mener.

Je m'approche de cet ancien terrain vague, théâtre des expressions politiques dissonantes, cette ancienne place publique aujourd'hui camp, château de notre district, et me plais à penser tout bas à ce bon vieux texte d'Orwell que ma civilisation a décidé de réaliser, d'assumer, à contre-pied de toutes les lectures utopistes ayant prévalu avant elle. Je me prendrais presque, dans ces rues vides et tristes, pour Winston, le héros de « 1984 » : « À un kilomètre, le Ministère de la Vérité, où il travaillait, s'élevait vaste et blanc au-dessus du paysage sinistre. Voilà Londres, pensa-t-il avec une sorte de vague dégoût, Londres, capitale de la première région aérienne. » Lorsque je me rappelle le roman « 1984 » d'Orwell et sa description du Ministère de la Vérité, gigantesque pyramide de béton blanc,

comme le centre, le point de convergence du Londres de cette anticipation du pire, de stéréotypes genrés (ici de science-fiction) en réflexes culturels, je ne peux m'empêcher de penser au film de Terry Gilliam, « Brazil », sorti un an après la date annoncée par le roman d'Orwell. Pareille à celle décrite dans « 1984 », l'architecture y est organisée autour de la terrifiante tour du Ministère de l'information administrant la société totalitaire de cette contre-utopie. Par rebond sonore mais surtout esthétique, je pense alors à Brasilia, capitale quasi-éponyme du Brésil, ville rêvée depuis le 19^{ème} siècle, à ce projet acté par la constitution de ce pays qui restera projectif et onirique jusqu'en 1960. Comme il est très connu¹, l'urbaniste Lucio Costa et l'architecte Oscar Niemeyer eurent la charge de dessiner une capitale pouvant esthétiquement, et donc symboliquement, représenter le projet du pays, à savoir la dynamique capitaliste économique. Leur projet est décrit comme une ville-avion, pilote de cette économie, dont l'urbanisme vu du ciel dessine un fuselage organisé par deux axes perpendiculaires découpant la ville de manière symétrique, laissant apparaître deux ailes. Brasilia est une flèche qui indique où et comment il faut venir vivre (puisque le projet originel consistait à déplacer les populations littorales vers l'intérieur des terres pour coloniser le territoire). La concrétisation du rêve fonctionnaliste brésilien m'évoque à son tour les colonies jésuites d'Amérique du Sud décrites par Michel Foucault en 1967 : « Les jésuites du Paraguay avaient établi des colonies dans lesquelles l'existence était réglée en chacun de ses points. Le village était réparti selon une disposition rigoureuse autour d'une place rectangulaire au fond de laquelle il y avait l'église ; sur un côté, le collège, de l'autre, le cimetière, et puis, en face de l'église, s'ouvrait une avenue qu'une autre venait croiser à angle droit ; les familles avaient chacune leur petite cabane le long de ces deux axes, et ainsi se retrouvait exactement reproduit le signe du Christ. » Je pourrais presque penser être chanceux puisque, finalement, je vis dans une hétérotopie, une utopie concrétisée, réalisée dans les rues mais surtout entre les murs d'une société qui aura compris – ou pensé comprendre – qu'à tout bien mesurer, ces projets longtemps dénigrés ou rappelés en contre-exemples de rêves politiques ont ici été combinés pour architecturer nos villes en un monde meilleur : des contre-utopies, la société de Big Brother, le fonctionnalisme aux symboliques néo-conservatrices capitalistes, etc. Je n'en dirai pas beaucoup plus sur l'hétérotopie tant cette vieille conférence de 1967 et son interprétation reléguant l'utopie à la faiblesse naïve de rêveurs fainéants est devenue lecture incontournable. Aujourd'hui, l'espace public n'est plus, il n'est plus que lieu de passage pour les flux privés ponctuels, et ainsi, toute utopie, toute projection de construction singulièrement neuve s'arrête à l'exposition intracérébrale puisqu'elle ne peut plus s'exposer au public, annihilé comme l'on détruit une espèce animale en détruisant son habitat, par la disparition de son

1 Cela, vous l'avez déjà lu dans le chapitre « Faire œuvre de palinodie » notamment, mais puisque ce narrateur n'est pas censé être moi, la répétition, si vous la trouvez "superflue", vous pourrez lui imputer.

espace.

Durant des siècles, les langues françaises ont fait survivre la proximité entre la culture de la terre et celle de l'esprit. Les cultures poussent, elles se ramifient, se dispersent, sont vivaces et potentiellement toxiques. Il est une technique en agriculture consistant à laisser en friche un terrain, à le laisser proprement inculte, et c'est ainsi que se pratiquent nos rues, cet ancien espace public : en friche, inculte. La friche est la topie de notre société ; sans "u", elle s'est trouvée. Attention, il ne faudrait pas confondre friche et friche. Si à notre époque il est bien question de friche culturelle, d'inculture totale, c'est avec la tolérance relativiste considérant toutes les cultures comme telles et ne s'offrant pas conséquemment comme les friches de l'ancien temps que l'on nommait ainsi quand l'anarchie des passions désordonnées l'envahissait ; non, chez nous rien ne pousse. C'est la culture de l'inculture, ou plus précisément, c'est à cela que notre culture de la friche prétend.

Comme dans une caricature de contre-utopie, comme dans « 1984 » avec sa Novlangue, comme dans les utopies analytiques du début du 20^{ème} siècle – largement raillées par la suite –, notre société a décidé de "regarder en face" sa réalité et estimé que l'hétérotopie langagière érigeant l'anglais communicationnel comme langue auxiliaire globalisée était déjà réalisée. Rappelez-vous le projet du latin inflexionnel international de l'Ido : les découvreurs, les grands penseurs, les inventeurs de notre monde ont toujours rêvé, "espéranté", la fondation d'une langue auxiliaire pratique, communicationnelle, palliant la babélisation de notre monde idiot, vernaculaire, ou même seulement singulier, afin que chacun puisse échanger avec le monde entier. Tous les spécialistes de l'ancien monde le répétaient, c'est l'économie qui nous dirige et nous dirigera toujours. Toutes les études sociologiques ou plutôt toutes les déclarations para-socio-linguistiques de la fin du 20^{ème} et du début du 21^{ème} siècle annonçaient la prise de pouvoir de l'anglais sur les autres langues, partout, dans les lyrics des musiques, sur les t-shirts, sur Facebook, Twitter, les chats, le web, inscrit sur des mugs, jusqu'au camping, glamping et autres parkings, et la transformation du commissaire d'exposition en *curator*. Mais bien sûr, personne ne parlait vraiment anglais, seulement cet anglo-américain communicationnel permettant de disqualifier l'indésirable par un *unfriend*, de *matcher* sur un site de rencontre ou au contraire de *switcher*, de lire les *news* ou le dernier *post* d'un *blog*, ou encore d'invoquer un *hashtag* pour mettre en valeur un mot clé de la conversation. George Orwell, concepteur malgré lui probablement de la société dans laquelle je vis, savait critiquer la propension étatique à confondre vérité et propagande dans l'ignoble but de conserver le pouvoir. Ainsi, le Ministère de la Vérité de « 1984 » était un nom déguisé pour désigner celui de la propagande. Cela est à la fois simple et claire puisque fonctionnant sur la répétition logique, et étrangement, l'on¹ dit que ce genre de langage explicite et épuré était au goût de l'auteur. Le gouvernement britannique

1 Ainsi que le mentionne l'article « Anglais basic » sur Wikipédia se référant à une analyse de Jean-Jacques Courtine dans son texte « George Orwell et la question de la langue » (1984).

élabora en 1940 les principes du Basic English, *basic* étant l'affirmation du caractère fondamental et donc réduit de cette langue, tout en étant un acronyme – et cela en accord esthétique avec cette réduction efficace – signifiant *British American Scientific International Commercial*. L'histoire propagandiste actuelle raconte que Winston Churchill, dont l'héroïsme patrimonial guerrier garanti son autorité intellectuelle, soutint très activement ce projet de langue simplifiée afin de former plus rapidement les recrues de l'empire venant d'Inde ou du Swaziland par exemple, pour sauver l'Europe du despotisme hitlérien. La réduction de l'anglais sous sa forme "basique" offrait un lexique de 850 mots et ce sur le modèle de la langue véhiculaire militaire coloniale française appelée Français tirailleur, Petit nègre ou même parfois Pitinègue. Charles Kay Ogden¹ est le linguiste britannique à qui l'on attribue la construction de cette langue véhiculaire qui, selon lui, permettait d'exprimer de n'importe quel contenu sémantique, et l'on invoqua, par exemple, qu'il fut possible de traduire intégralement et fidèlement la Bible avec cet outil. George Orwell s'intéressa au projet du Basic English et observa que la traduction de phrases anglaises dans ce nouveau langage les débarrassait de quelques encombrements propres aux rhétoriques mensongères et occultes des styles littéraires séducteurs et manipulateurs. Après la seconde guerre mondiale, le Basic English fut nommé également Business English affirmant dès lors les sous-entendus de l'acronyme Basic, à savoir qu'effectivement, tous les chemins ne mènent pas à Rome, aucune voie n'est omnibus et, avec cette réduction langagière, l'efficacité était positivement estimable seulement depuis les règles du jeu capitalistes. Le projet français était bien moins tirillé par la culpabilité de l'abjection morale et s'affichait évidemment comme une langue de domination coloniale aspirant à écraser les habitants des territoires occupés et à annihiler toute possibilité de révolte en détruisant l'outil collectif de mise en intelligence qu'est la richesse du langage. Toutes ces expériences n'étaient pas sans rappeler la *Lingua franca* que tous les commerces méditerranéens utilisèrent dès le 17^{ème} siècle, une langue où l'on parle franchement, sans nuance, sans atermolement, afin d'accélérer et de concrétiser les échanges commerciaux. En 1948, après la seconde guerre mondiale, Orwell avait pu observer les manipulations propagandistes de la langue jouant elles aussi sur la simplification et il constata dès lors que la réduction ne permettait pas la transparence mais bien plutôt l'opacité, le mystère et l'obscurantisme ainsi que leur préservation en maintenant les populations dans une capacité d'expression réduite les empêchant d'imaginer, de rêver et bien plus, de proposer en intelligence avec d'autres de nouveaux projets politiques ; réduire le langage, c'est réduire la pensée.

La Novlangue, ou *Newspeak* en version originale, langue officielle d'Océania, territoire contre-utopique de « 1984 », est une critique des dérives possibles de ce Basic English que le romancier imita par des opérations réductionnistes

1 Il fut également le (co)traducteur en langue anglaise du « *Tractatus logico-philosophicus* » de Wittgenstein.

linguistiques. En Novlangue, dans la nouvelle langue donc, les contractions sont de mise. Le Ministère de la Vérité est, entre autres exemples, nommé « Miniver ». La Novlangue incite également à l'expression rapide, au rythme élevé dans le débit de paroles, espérant ainsi empêcher les temps de réflexion et améliorer l'efficacité communicationnelle réduisant l'expression à de simples transmissions d'informations. Dans la conception de la Novlangue, le règne des synonymes est poussé à son paroxysme. Ainsi, tous les objets coupants par exemple ne sont plus nommés que par un seul mot, « couteau », et selon la même logique réductive, couper devient « couteauter » (en anglais, *to cut* devient *to knife*). Les négations sont également simplifiées et plutôt que de faire appel à des mots particuliers, il suffit de rajouter un « in » (en version originale, *un*) pour dire l'inverse du positif : mauvais devient « inbon », très mauvais devient « plusinbon ». Plus tard, dans la "vraie vie" dont ma société est héritière, c'est également en ces termes de *friend* et d'*unfriend* de *like* et d'*unlike* que les habitants du globe se mirent à s'exprimer. Le réductionnisme de la Novlangue contre-utopique orwellienne mettait également en jeu l'esthétique relativiste de certaines expressions de son époque qu'aujourd'hui nous assumons totalement –ou sommes contraints d'assumer. Ainsi, l'on appelait en Océania les gentils (les méchants dans la contre-utopie) des « blancnoir », et les méchants (les ennemis du système totalitaire) des « blancnoir » de la même manière. C'est ce qu'Orwell nomma la « doublepensée ». Ainsi, un citoyen capable d'affirmer que le blanc est noir, et par là nommer un gentil du système blancnoir, fait preuve de docilité. Simultanément, en qualifiant un ennemi de blancnoir, le docile citoyen affirme l'esprit de contradiction socialement insoutenable du risible rebelle.

Otto Neurath est l'un des autres grands héros de notre société. Il semble d'ailleurs que la simplification symbolique et langagière ait été appliquée à son nom, car, selon la légende de notre histoire propagandiste, Neurath est l'apocope de Neurathaus (ayant perdu l'inutilité de son "h") qui, dans un allemand simplifié, désigne le château des châteaux, le grand camp centralisant le pouvoir de tous les districts, traduisible comme "nouvel hôtel de ville". En 1929, avec Rudolf Carnap et Hans Hahn, ils rédigent « La conception scientifique du monde : Le Cercle de Vienne » devenu manifeste de ce groupe de philosophes analytiques. Dans cet ouvrage, les auteurs nous expliquent pourquoi et comment, ou plus précisément comment et comment : comment en est-on arrivé là et comment continuer à concevoir scientifiquement – et strictement scientifiquement – le monde en des termes mathématiques, physiques, économiques et positivement sociologiques, rejetant la métaphysique et d'ailleurs tous les contre-utilitarismes à cette dimension mystique du méta. Le philosophe Otto Neurath voulait appliquer sa logique analytique, réduisant le langage à de l'information quantitativement mesurable, au langage visuel ou autrement dit aux images. Géographie, économie, flux migratoires, évolution du chômage, pratiques de consommation, etc. étaient

les sujets modernes de son expression graphique qu'il nomma du faux-acronyme Isotype pour *International System Of Typographic Picture Education*. Comme son nom l'indique, ce système graphique *pictogrammique* (comprenez, littéralement, écriture par lettres-images mais également écriture selon un mode de représentation graphique fait de silhouettes et de lignes claires dans des couleurs réduites : noir, blanc, rouge, vert et jaune) aspirait à donner des informations et par là à éduquer – en confusion symbolique avec instruire – la majorité de la population. Neurath essaya ensuite de concevoir l'*International Picture Language*, un langage international par l'image, par ce genre d'images *pictogrammiques*, en accord avec sa devise « Les mots divisent, les images unissent. » Le langage de Neurath se voulait universel car simple et non verbalisé. Les pictogrammes à l'esthétique que l'histoire de l'art pourrait nous dire contextuellement "Bahaus", usent d'un mode de représentation schématique. En 4000 dessins, Neurath pensait pouvoir expliquer le monde, son monde socio-économique analytique de capitalisme industriel. Comme pour le *basic* du Basic English, la contraction Isotype signifie également quelque chose en tant que mot puisque, littéralement, iso- signifie « même » et type « genre particulier », l'isotype s'intéressant conséquemment à réduire au même genre particulier un tout. L'Isotype est un projet prétendant pouvoir dire de la même manière, avec les mêmes signes, dans le même mode de représentation, par simple répétition bégayante, toutes les particularités du monde, celles-ci étant réunies dans un « Basic by Isotype » que Neurath publia en 1937.

Suivant l'esthétique de la non-esthétisation, celle de la transparence communicationnelle, celle de la science normale et de la scientification autoritaire ayant élu l'analyse, la réduction langagière et la simplification *pictogrammique* au schématique, accompagnées de l'utilisation d'une langue auxiliaire quasiment inflexionnelle, les sociétés de la fin du 20^{ème} siècle, avant d'assumer pragmatiquement cet assèchement du langage, semblaient s'être résignées préférant faire effectivement appel au graphisme non verbalisé ou aux pictogrammes schématiques pour indiquer la pratique des et dans les lieux publics. J'avoue avoir toujours eu du mal à me normaliser et, sans le dire, j'ai mis beaucoup de temps à comprendre l'efficacité du pictogramme indiquant les lieux de prise en charge des malades mentaux, ou encore le logotype indiquant la toxicité pour l'environnement d'un produit chimique de consommation courante. Déjà à l'époque pré-novmoderne, si vous tapiez sur ce que l'on appelait alors un moteur de recherche internet et que l'antonomase actuelle nomme simplement Google, les mots "logo théâtre", la plupart des images répertoriées étaient composées de deux masques souvent entremêlés et jouant avec les contrastes – un masque blanc souriant et un masque noir floqué d'un sourire inversé versant parfois une larme – comme une métonymie de l'histoire du théâtre et de la Commedia dell'arte et comme une réduction du théâtre au lieu de l'expression émotionnelle illusionniste.

Là où l'on accueille administrativement des handicapés reconnus comme tels, à côté du pictogramme désignant d'un œil entravé de stries les non et mal-voyants, de celui à l'oreille barrée désignant les sourds et mal-entendants, à côté du schéma silhouettant un petit bonhomme dans une chaise roulante pour désigner les handicapés moteurs, l'on retrouve le logo' indiquant l'accueil des handicapés mentaux. Ce logo' reste pour moi des plus énigmatiques, comme une réponse humoristique au rêve hétérotopique réalisé de Neurath et de tous les analystes communicationnels. Je crois y distinguer le profil blanc d'un visage au sourire et à l'œil rieurs se dessinant sur un autre visage plus sombre (révélant ainsi le premier par contraste), cette fois de face, tout aussi rieur et dont le sourire est strictement le prolongement du premier : une sorte de jumeau manichéen. À s'y méprendre, on croirait l'indication d'un club théâtral. C'est d'autant plus amusant que les comédiens, se servant largement de cette dualité masquée pour désigner leur art, sont souvent appelés interprètes, et c'est bien à cela que sont soumis – au même titre que les autres images – les logos de ce langage aux prétentions universelles. Comment interprète-t-on la folie et ensuite, comment interprète-t-on l'interprétation de la folie ? Sans doute que les designers de ce logo' ont décidé de considérer qu'il y a folie quand il y a dualité psychique, schizophrénie ou autre bipolarité, et par le dessin de l'œil à la paupière inférieure relevée associé à celui du sourire, c'est sans doute la tradition chrétienne offrant le royaume des cieux aux simples d'esprit bienheureux qui a dû guider leurs mains. En poursuivant l'interprétation – à dessein également –, je pourrais me laisser croire que ce dessin est également un jugement éthique et psychologique de la pratique du théâtre, considérant finalement, vu la proximité des choix logotypés, que la volonté était de comparer la maladie mentale, la folie, aux pratiques de l'activité théâtrale voire artistique où, chacun sait, l'on retrouve surtout des fous.

J'aime aussi, avec la même moquerie, regarder le pictogramme indiquant la dangerosité pour l'environnement de tel ou tel produit chimique. Au premier plan est dessiné, dans un graphisme de poisson d'avril découpé rapidement dans une feuille d'imprimante A4 pour une blague de bureau, un poisson qui, à l'échelle du paysage représenté sur le pictogramme, me semble gigantesque. Dans une perspective linéaire accélérée lui donnant une forme pyramidale, un chemin noir, sans doute bitumeux ou en tout cas pollué, semble porter le poisson. Sans doute est-ce le lit d'une rivière, un cours d'eau asséché ou transformé en une épaisse matière toxique ayant visiblement tué le poisson géant qui, grâce à son œil, est identifiable comme échoué sur son dos. À côté du poisson ou un peu plus loin, trône la silhouette d'un arbre manifestement mort, sans une seule feuille. Celui-ci semble être le dernier vestige encore debout de ce monde réduit en une image car, à perte de vue, c'est le vide, une simple ligne d'horizon rectiligne, un désert. Voici comment s'exprime ce langage universel *pictogrammique*, à savoir sans nuance, laissant imaginer que le liquide que l'on possède dans cette bouteille de produit

ménager viendrait à transformer les poissons de rivière en monstres géants, à assécher les cours d'eau et à désertifier le paysage s'il venait à être en contact avec cette nature. Les quelques graphismes verbalisés accompagnant parfois le logo' sont tout aussi énigmatiques et inquiétants lorsqu'ils notent « dangereux pour l'environnement » – sans nous dire évidemment ce que peut être l'environnement. Avec un tel langage, il y aurait de quoi ne jamais vouloir ouvrir cette bouteille de détergent.

Je vis dans ce que l'on pourrait appeler une anti-utopie et s'il fallait faire une description de celle-ci, c'est surtout grâce à l'architecture des immeubles, grâce aux visibles façades de ce qui est immobile, de ce qui n'est plus meuble et ne bouge pas, que je pourrais, je crois, vous le donner à comprendre. À l'instar de celle des églises modernes – appelées ainsi jadis, après 1950, et que notre esthétique actuelle a décidé de conserver –, c'est l'architecture *pictogrammique* moderne qui est le témoin esthétique du cauchemar utopique dans lequel je vis. Comme l'église catholique du Christ Ressuscité à Strasbourg, comme l'église Saint-Bernard ou celle de Saint-Vincent de Paul œuvrant dans la même ville, comme encore les Notre-Dame de la paix à Sélestat et à Illkirch, et comme une liste interminable d'autres bâtiments, les églises modernes sont *pictogrammiques*. L'architecture du même nom et qui conditionne leur design est bien *pictogrammique* au sens du schéma simplificateur et réductionniste que l'on peut transférer sur un panneau de signalisation autoroutier. Pour dire un lieu de culte dans les sociétés occidentales où le christianisme est partrimonialement le plus présent, on dessine la silhouette noire d'un gros bâtiment percé de grandes fenêtres et duquel se projette verticalement une flèche, c'est-à-dire une ligne droite terminée par une croix. C'est comme cela qu'ont été conçus les bâtiments de mon monde, comme des pans de béton armé à agencer, à superposer et parfois recouverts çà et là de quelque texture de gravillon ou habillage de pierre taillée. Du clocher ayant perdu ses cloches (désormais électroniques), deux pans de murs parallèles s'élèvent, un peu décrochés du reste du bâtiment. Quand la réduction n'est pas allée jusque-là, elle a au moins procédé par évidence, car l'architecture *pictogrammique* est analytique et simplificatrice. Ainsi, vous y verrez souvent des cadrans horaires dépouillés de leurs chiffres encombrants, des trouées de fenêtres libérées des verres inutiles ou encore des arrêtes de béton striant l'espace pour dire le mur sans qu'il ne soit nécessaire de fermer l'espace. Au sommet de la tour du vide, le logo' du christianisme était déjà bien établi : un segment vertical croisé perpendiculairement par un plus petit à son premier tiers supérieur. Pour accéder au bâtiment principal, celui accueillant des fidèles et nommé métonymiquement du nom de l'assemblée, l'église, il faudra souvent franchir quelques marches hautement symboliques mais peu nombreuses car, en plus de l'escalier, il y a toujours une rampe, une douce pente cernée de garde-fous en alu' pour faciliter l'accès aux personnes à mobilité réduite. Ensuite, plus rien ne diffère d'avec la

construction d'autres bâtiments publics tels les gymnases, les collèges, les salles polyvalentes et autres salles communales : de larges portes vitrées offrant prise sur toute leur hauteur grâce à une barre d'acier galvanisé incrusté de petits motifs semblables à un treillis militaire gris (de la même matière que les grilles que l'on utilise pour barrer les routes et les poteaux pour panneau de signalisation) au-dessus desquelles un plan horizontal sert de auvent, prolongeant ainsi le plus souvent le toit quasiment plat de la bâtisse. Pratique dans sa conception, affectionnant donc les poutres métalliques et les dalles de béton, l'architecture *pictogrammique* se veut manifester esthétiquement sa praticité sociale et politique. Ces bâtiments sont l'expression d'une résolution moderniste des églises vieillissantes voulant s'intégrer au paysage moderne, à la mode de la réduction ; c'est une architecture qui ne veut plus être ostentatoire, faite de fioritures, elle ne veut plus choquer les autres confessions religieuses ou athée en se confondant presque avec les autres bâtiments. En guise de parvis d'église, on trouve le plus souvent un parking et des lampadaires bien pratiques ainsi que quelques arbres d'alignement. L'élan que projette l'architecture *pictogrammique* du Christ Ressuscité à Strasbourg parmi les hautes tours d'habitation de béton – que le langage *pictogrammique* appelle H.L.M. – n'est pas seulement un élan transcendantal vers dieu mais aussi un élan vers une modernité qui, pour des siècles et des siècles, sur la terre comme au ciel, fait régner le "c'est moche mais c'est pratique".

Quelques groupes que l'on disait ultra-catholiques aimaient, au début du 21^{ème} siècle, se plaindre de l'architecture moderne de leur église. L'un de ces groupes se fit le relais d'un magazine romain ayant interviewé Paolo Portoghesi, architecte auto-proclamé post-moderne et habitué de l'édification religieuse, et le cardinal Gianfranco Ravasi, en charge de la culture pour le Vatican à cette époque. Au sujet de l'esthétique de ces églises modernes, le cardinal avait, d'après moi, perdu le nord. D'après lui, dans ces constructions, « on se sent perdu comme dans une salle de congrès, distrait comme dans un palais des sports, écrasé comme dans un sphéristère, abruti comme dans une maison prétentieuse et vulgaire »¹. Tous ces religieux chrétiens et en particulier catholiques regrettaient l'apparence multifonctionnelle, multi-confessionnelle de ces édifices, suggérant d'après eux que leur foi n'était plus publiquement acceptable et qu'il fallait la camoufler. Cette stylisation *pictogrammique* faite de Christ en croix ressemblant à des impressions 3D, de vitraux semblant avoir été dessinés par un atelier socio-pédagogique associant artistes naïfs et jeunesse désœuvrée, de petites croix discrètes, le tout dans un bâtiment ayant des allures de complexe sportif, cette stylisation *pictogrammique* moderne est littéralement ce qui est à la mode, à la manière du gothique international qui, à la fin du Moyen-âge, dans sa période dite haute, était arrivé à son paroxysme de codification désingularisant les styles nationaux

1 Citation extraite de l'article « La laideur des églises modernes » publié sur le site benoit-et-moi.fr en février 2011.

pourtant en plein essor à l'époque. Le style international moderne affirme au contraire en édifiant des églises religieuses que ce genre de bâtiments et ce genre de fonctions ont leur place dans le système esthétique, qu'ils désignent, littéralement, qu'ils projettent. Paolo Portoghesi avait été en son temps le directeur des deux premières éditions de la biennale d'architecture de Venise. Il y conçut la Strada Novissima – littéralement la « toute nouvelle route » – qui devint un lieu emblématique de la post-modernité architecturale. Portoghesi est un architecte aux ambitions visionnaires s'intéressant à l'architecture du futur. Il est notamment l'architecte de la grande mosquée strasbourgeoise inaugurée en 2012. Le terrain de cette mosquée laisse une belle place à un parking de stationnement automobile, et avec ses murs de crépis pavillonnaire, ses quelques cônes de verre semblables à une verrière de galerie commerciale, ses dimensions de gymnase, ses portes de salle de conférence, son association escaliers/rampes facile d'accès, et surtout ses fenêtres en PVC, cette grande mosquée est un bâtiment comme les autres, comme les autres de cette architecture *pictogrammique*. C'est une mosquée et non une église catholique, ainsi ce n'est pas d'une flèche dont elle est affublée, mais d'un dôme, comme pour caricaturer l'architecture des lieux de culte islamique, le tout en évitant l'autre poncif qu'est le minaret – sans doute animé par la volonté prudente de ne pas rentrer en concurrence belliqueuse avec le patrimoine architectural des autres religions majoritaires. Le logo' de la croix est ici remplacé par celui du croissant et ainsi – coquetterie esthétique au règne du *pictogrammique* – des croissants de béton ornent l'architecture. Comme toutes les architectures *pictogrammiques* post-1990, celle-ci semble tout droit sortie d'un logiciel de modélisation tel Sketch-up et montre ostensiblement son absence de texture. Dans l'enceinte de la mosquée, l'on retrouve également de petits espaces herbés propres à ce genre de modélisation, ponctués de petits arbres entourés de protections faites de tasseaux de bois à la section plus épaisse que le tronc du végétal vivant. Le parvis de cette mosquée est lui aussi pratique car, moderne, on y trouve un passage pour piétons, du bitume, des bittes servant à réguler la présence automobile et un joli grillage moche mais pratique tout autour. Son architecte affirme : « La salle de prière s'intègre en harmonie avec le fleuve voisin et le parc. Le reste du projet est dans la même optique. Pour le moment, seule cette salle de 2000 mètres carrés est en place, mais le projet comprend également une bibliothèque, une école coranique et une salle de conférence. Le tout en harmonie avec son environnement. »¹ Et alors que cela était risible à l'époque de sa construction tant les villes pré-novmodernes étaient esthétiquement éclectiques, sans design, sans projet, aujourd'hui je peux affirmer que c'est le cas, cette architecture est en harmonie avec l'esthétique réductionniste *pictogrammique* actuelle (mais malheureusement, toujours rien à faire ni à voir plastiquement avec le fleuve, n'en déplaise avec son architecte).

Ces architectures modernes pour lieux de culte n'ont pas été la dissolution du

1 Dans un entretien réalisé par Pauline Compan intitulé « Grande Mosquée de Strasbourg : un espace pur et absolu » publié le 12 août 2011 sur le site internet SaphirNews.

religieux mais plutôt sa dissémination, portée par la fameuse laïcité tolérante dans l'ensemble de la société ; elles témoignaient déjà de l'œcuménisme pluri-traditionnel faisant loi aujourd'hui. Comme l'on interdit les signes religieux ostentatoires, ce n'est pas dans la rue que l'on se manifeste, pas depuis sa façade, pas en direction de l'espace public, mais vers chez soi. L'idéologie moderne considère que l'art, la politique comme la religion sont des affaires privées et qu'elles doivent rester discrètes, ne se permettant que d'être affublées d'un petit logo' pour que les fidèles puissent repérer leurs lieux, comme on indique d'une croix verte luminescente une pharmacie ou d'une virgule rouge-orangé un NikeFactoryStore. Si en 1789, certains révolutionnaires pouvaient être traités de vandales lorsqu'ils s'attaquaient à certains monuments, à certaines façades et autres sculptures, les détruisant pour symboliquement détruire le pouvoir qu'elles représentaient, c'est bien parce qu'un type particulier d'architecture est manifestement le témoin esthétique d'un certain type d'idéologie. Aujourd'hui, c'est l'isotype qui a gagné et transformé le monde entier en isotope. Le même type partout, transformant tous les topos, tous les lieux, en répétition du même. Aujourd'hui, c'est le nivellement harmonisant tout sur l'esthétique de la salle polyvalente, construite par les mêmes architectes, avec les mêmes matériaux, à l'aide des mêmes logiciels de modélisation, une architecture non-situationniste, isotopique. Quand en 2015, l'on édifiait à Strasbourg une nouvelle église orthodoxe russe, c'était selon ce même réflexe *pictogrammique*, et ainsi, c'est en assemblant, comme du prêt-à-construire, des pans de béton armé, joliment habillés d'éléments architecturaux caricaturalement d'origine russe et dix-neuviémiste, et dans l'isotope global, partout où l'on aurait voulu construire une église orthodoxe russe, l'on aurait pu poser ce même pictogramme architectural. Partout dans le monde isotopique, les musées d'art contemporain ressemblent à des musées d'art contemporain, les églises catholiques à des églises catholiques, les mairies à des mairies, et finalement, tous ces nouveaux bâtiments se ressemblent, comme si l'échelle esthétique situationniste s'était globalisée, internationalisée, nivelée, répandant partout les principes réductionnistes universalistes de Neurath, l'analyste designer.

Aujourd'hui, toutes les villes se ressemblent : entre les bâtiments étagés servant à loger les habitants, aux fenêtres de PVC et aux volets roulants, se dessinent de longs chemins de bitume, rafistolés çà et là et sur lesquels se dessinent de grandes lignes blanches indiquant aux piétons où passer sans risquer de se faire écraser par l'une de ces omniprésentes automobiles à quatre roues. Ces automobiles, présentes et représentées sur les nombreuses publicités décorant autant les rues que nos intérieurs grâce à la TV, sont vantées pour leur innovation stylistique, leur design révolutionnaire alors que toutes, allant dans un mono-chromatisme du blanc au noir en passant par quelques gris métallisés, bleus, rouges et verts, semblent quasiment identiques. Ces véhicules sont parkés le long des routes, sur des

emplacements délimités par des pointillés blancs inscrits au sol, le plus souvent, accompagnés d'un "payant". Dans l'espace public urbain, partout où mes yeux se posent, une voiture est là. Il faudrait pouvoir mettre les lunettes de nostalgiques aquarellistes pour dessiner la ville sans un signe automobile. L'immobilité stylistique de cette ville me rappelle l'apocope auto' désignant plus communément ces engins. Je vois peints sur les chemins gris, d'énormes dessins blancs indiquant "zone 30". Cela semble indiquer le numéro de mon district mais, en fait, cela a encore à voir avec la circulation de nos auto' ; l'espace public est le lieu de la circulation des auto'. Quand le bord des routes n'offre pas de parc auto', les trottoirs formés de pavés autobloquants sont sertis de bittes afin d'éviter de retrouver ces chars à quatre roues occuper le terrain. En plus des lampadaires, la décoration des villes se compose de panneaux signalétiques carrés, rectangulaires ou triangulaires, vissés au sommet d'une barre d'acier galvanisé à l'esthétique de camouflage militaire gris – car il est question de se fondre dans la ville, morne, grise –, ce à quoi il faut ajouter quelques jeux de lumières tricolores régulant la circulation. Les pavés autobloquants sont sans doute l'objet le plus symbolique de cette esthétique. En T, en H, en S ou en I, les pavés autobloquants composent l'alphabet de l'expression plastique dans l'espace public : des lettres insensées, des lettres sans mot, comme pour imiter le cri des vandales actuels arpentant ces espaces la nuit. Formes de béton moulé inscrites dans un rectangle mais dont la silhouette est zigzagante, les pavés autobloquants permettent de recouvrir les trottoirs à moindres frais, car il n'est pas nécessaire de tailler de la pierre, il n'est pas nécessaire d'appliquer un mortier ou de travailler une jointure entre les pavés, ils s'autobloquent, ils se tiennent eux-mêmes, et s'il le faut, en en décoincant un, l'on peut facilement découvrir le sol pour entamer plus aisément quelques travaux. Leur pose est rapide et ils s'adaptent à peu près à tout et partout – partout surtout parce qu'ils ne vont nulle part, ils sont posés avec la même harmonie que l'architecture portughesienne. Voilà le principe esthétique de ce monde cauchemardesque : il est autobloquant.

Depuis le 16^{ème} siècle au moins, en France, les gouvernants royaux ou républicains ont entretenu la plantation d'arbres d'alignement en bordure de l'espace public. Le long des routes – le plus souvent nommées départementales – l'on retrouve par exemple des rangées de platanes qui sont les reliques de cette politique publique. Pour Henri II, il était question d'endiguer la déforestation et par là, le manque de matières premières, en contraignant à la plantation le long de l'espace public. Cela permettait au passage de le délimiter. Pour Napoléon I^{er}, le va-t-en guerre, la légende raconte que les arbres d'alignement avaient pour fonction d'assurer un peu de fraîcheur à ses troupes en marche. À l'époque moderne, hors des villes, l'espace public n'est finalement fait que de voies pour automobiles, bordées par des lignes de végétation car juste après, juste derrière elles, c'est le règne du domaine privé, principalement des champs de culture intensive où les

arbres encombrants n'ont pas leur place puisqu'ils rendent moins pratique le passage des motoculteurs. La préservation des platanes le long des routes est controversée car avec la vitesse des auto', ils sont souvent la cause de la transformation d'une sortie de route due à la vitesse, au sommeil ou que sais-je encore, en chocs mortels. Mais pendant longtemps, certains écologistes ont milité pour leur conservation car, comme la présence de l'espace public, la biodiversité est ténue et ne semble survivre qu'en bordure des flux et des surfaces privées efficaces. Alors que c'est d'abord l'orme que l'on avait choisi pour l'alignement, c'est le platane qui devint la star des bordures d'espaces publics du fait de sa robustesse. Ce à quoi le platane semble particulièrement bien résister, c'est à l'élagage. En ville, il est fameux pour cela car afin de ne pas déranger la vue de quelques habitants d'immeubles, afin de limiter la dissémination des feuilles et la multiplication des abris pour oiseaux impudiques lâchant leurs excréments tout autour de leur nid, l'on élague aussi souvent que possible les platanes de ville et ce presque jusqu'au tronc, transformant les branches principales de ces arbres en moignons d'amputés car au bout des branches, de grosses boules de bois se forment à chaque coupe. On croirait à s'y méprendre que les paysagistes, attirés par le *pictogrammique*, aimeraient faire ressembler ces arbres à celui présent sur le logo' représentant la mise en danger de l'environnement. Comme le pavé autobloquant, comme l'acier galvanisé, la présence choisie du platane pour orner nos rues me semble hautement symbolique, peut-être parce que ce symbole ne semble pas intentionnel et donc qu'il est symptomatique de l'insensé, du non volontairement sensé dirigeant l'esthétique *pictogrammique*. L'écorce du platane se fissure en écailles que l'on appelle rhytidomes. Semblable au design habituel des treillis de camouflage militaire, cette écorce ressemble à un puzzle aléatoire agençant des nuances de vert, de gris et de jaunâtre. Le mot platane signifie large. Les platanes prennent de la place : ils sont plantés partout, ils vivent longtemps mais savent se faire discrets. En adéquation symbolique avec l'esthétique *pictogrammique*, ils sont camouflés. On ne les voit plus ou plutôt ils savent, tels des monuments, rappeler à notre mémoire que ce camouflage est désiré par notre idéologie actuelle. Évidemment, cette société idéale *pictogrammique* est néo-platonicienne et, comme le platane, le nom de Platon vient de *platus* et de ses grossièretés caricaturales. De grec en grec, la légende homérique raconte que c'est en bois de platane que le cheval de Troie aurait été construit. Dans la mythologie antique athénienne, l'écorce-puzzle du platane faisait de lui un symbole de régénération. Ulysse – l'un des héros de la société occidentale ayant permis au novmoderne de naître – est rusé, il n'est personne, il se camoufle dans ce confortable anonymat et cette ruse lui permet finalement d'offrir la victoire aux grecs sur les troyens. Sans juger de l'intelligence nécessaire pour se cacher, la victorieuse épopée grecque racontée dans « L'Iliade », trouvant sa résolution grâce à Ulysse, voit tout de même, je crois, la victoire des bêtes défenseurs de l'hétéro-patriarcat considérant qu'une femme choisissant de

quitter son mari pour aimer quelqu'un d'autre – ou non d'ailleurs cela importe peu – est nécessairement victime d'un enlèvement et qu'il faut une guerre pour la ramener à demeure. Ces grecs, héros symboliques de notre société, sont également ceux du deuxième volet, « L'Odyssée », où Pénélope doit ruser, trouver l'excuse de la fabrication d'une tapisserie pour se permettre de refuser de copuler avec je ne sais quel prétendant, et lorsque Ulysse¹ rentre enfin de son périple de dix ans de perdition et d'avarie suivant les dix ans de guerre, sans un bonjour, sans un merci, sans essayer de comprendre quoi que ce soit à la situation et aux intentions, sans doute à chaque fois singulière, des prétendants présents aux repas avec Pénélope, il tue tout le monde, sauf son fils et sa dulcinée. Bref, de grossiers personnages.

En 2014, 30 ans donc après 1984, Terry Gilliam a réalisé le film « The Zero Theorem », une nouvelle et sa troisième contre-utopie d'après lui. L'anti-héros de cette anti-société trop joyeusement objetisée et objectivée y est aliéné et dépersonnalisé au point de ne pas pouvoir dire je. Cohen, de son prénom qu'il précise systématiquement "sans u" – *without u, without you*, « sans toi », ou autrement dit hors je – dit nous pour parler de lui, et même plutôt en remplacement de je. Ce personnage neutralisé, vivant dans une chapelle déconsacrée, est un représentant d'une science technicienne déifiée, transcendante et puissante, dont il est un prêtre, un clerc, le gardien du temple (*cohen* en hébreu) : il ne parle plus pour lui, mais pour nous, l'assemblée, l'église. Simultanément à la fabrication de lieux de culte modernes et camouflés, l'esthétique moderne ou pré-novmoderne ayant sévi particulièrement les quinze premières années du deuxième millénaire s'est plu à réaffecter d'anciens lieux de culte déconsacrés, notamment en lieux de culture païenne. Conjointement, les églises de l'art, les cathédrales culturelles dont parlait Malraux, édifiées dans la même esthétique *pictogrammique* moderne, étaient décrites grâce à un lexique liturgique nommant neufs ses grandes salles d'exposition. L'époque industrielle, celle pré-capitalisme tertiaire financier, avait produit d'énormes cathédrales industrielles que les archaïques contre-utopies telles que celles de « Metropolis » ou de « 1984 » voyaient comme les lieux de la nouvelle religion matérialiste. Ces complexes de dévotion productivistes alors désœuvrés, désaffectés, étaient également le théâtre d'opérations de redynamisation territoriale par l'implantation artistico-culturelle. Il serait sans doute amusant – de ce genre de rire triste habitant les perdants – pour les architectes militants politiques de cette génération pré-novmoderne ayant travaillé à réinvestir les cathédrales désœuvrées de l'âge post-industriel et les églises désacralisées de cette époque soi-disant post-moderne, cynique et désillusionnée par l'implantation culturelle, de savoir qu'aujourd'hui, les lieux de culture sont les abris de l'art officiel dont l'ancêtre existait déjà de manière extrêmement minoritaire et qu'ils appelaient Art visionnaire.

1 Selon la légende choisie par ce monde simplement conservateur, il est sans doute non anodin de noter que c'est à Alalcomènes, en Béotie, qu'Ulysse naquit... La Béotie, territoire des béotiens, du nom que l'on utilise pour insulter les rustres abrutis de partout.

Visionary art, voilà comment nous devons l'appeler maintenant, de son nom globaliste qui dit bien comment l'on considère aujourd'hui la vision, le visionnaire, le projectif. L'esthétique de l'art visionnaire a évidemment très peu évolué depuis ses premières apparitions étatique­ment reconnues dans les représentations psychédé­liques des années 60 du 20^{ème} siècle. Il a évidemment peu évolué puisqu'il aspire à concilier primitivisme, recherche et redécouverte de l'archaïsme, à combiner, non avec un projet de construction, mais avec le réel instantanément présent du corps de l'humain fabriquant ce morceau d'art, que le troisième œil d'un microscope ou d'un scanner aura su mettre à jour à l'aide de produits de contraste fluorescents. À considérer que l'espace public engageait nécessairement des manifestations politiques, l'art en a évidemment été très vite exclu. L'effacement de la présence de l'art dans l'espace public, de toutes ces sculptures et installations que les artistes aimaient à imposer à l'esprit des passants pressés, n'a pas conduit à la disparition de l'art mais bien plutôt – à la manière de l'effacement de façade des lieux de culte religieux ayant conduit à la fortification du communautarisme sectaire et des replis discrets – à sa revitalisation dans l'espace restreint de l'intimité. Quand l'art était chose publique, le Grand Public le confondait avec la culture et n'y accordait qu'une importance secondaire. L'art visionnaire, lui, a su répondre aux désirs de trouver une nouvelle forme liée au nouveau statut et à la nouvelle fonction de l'art privé. Les définitions encyclopédiques de l'art visionnaire nous rappelle – sans se tromper dans son vocabulaire – qu'il est "essentiellement" pictural et graphique. L'art visionnaire est, dans le choix de ses médiums, doublement archaïque. C'est un art de la vision, un art de médium regardant le passé et utilisant pour cela, médiumologiquement parlant, les formes d'expressions plastiques les plus primaires. Les couleurs vives que cet art a héritées du psychédé­lisme forment également des images d'un chromatisme primaire, auquel il faut ajouter le secondaire et ainsi fermer le cercle coloré, puisque les violets et les oranges semblent particulièrement à leur goût. L'art visionnaire produit des tableaux, des images à accrocher aux murs d'espaces clos. Il produit ainsi des objets pour chez soi et non pour l'espace public. L'iconographie de l'art visionnaire constitue un panthéon aussi identifiable que n'importe quelle peinture religieuse, tel le gothique international dont je vous parlais plus tôt. La triangulation y trouve une bonne place, comme un rappel des trinités obnubilant tous les cultes et ainsi l'œcuménisme transcendantal motivant la religion du mysticisme intime actuel : le père, le fils, le saint-esprit, mais aussi et surtout, les deux yeux de l'homme rejoignant le troisième, siège de son âme, ou encore la dichotomie bien et mal que surplombe et unifie le troisième angle qui est l'ailleurs visionnaire, au-delà des deux autres, sublime.

Le cercle, la sphère et toutes les rotondités y sont omniprésentes, comme un rappel de la cellule, source et souche de tout, comme la forme de notre Terre qui sait contenir dans un cercle, tels le yin et le yang, les dualités de l'âme humaine. De

ces cercles jaillissent souvent des rayons de lumière perçant et illuminant le monde que les peintres aiment à tracer de la pureté d'un blanc ou de sa diffraction en arc-en-ciel pour rappeler que dans le rien, le blanc, tous les éléments sont compris. Les cercles qui habitent les images visionnaires sont aussi et avant tout le symbole de l'œil, du globe oculaire, de l'iris, de la pupille ou, plus justement, de la combinaison de tous ces éléments. L'art visionnaire a pour emblème "évident" l'œil. Dans une répétition et une combinaison aux prétentions infinies telle la division cellulaire ou la construction fractale, les yeux – cette forme d'amande abritant un disque – composent nombre des paysages visionnaires. L'art visionnaire n'a rien à faire d'un regard cadrant un paysage au sens dépassé des utopistes constructivistes des anciens temps pervertis. Le grand œil de l'art visionnaire – car il est bien question d'un œil qui se répète, mais qui toujours offre une vision monoculaire et des images construites par les perspectives linéaires de la peinture occidentale renaissante – est tourné vers l'intérieur de celui qui le dessine ou de celui qui veut croire qu'on l'a dessiné pour lui ; cet œil unique n'est pas celui d'un regard borgne, mais le troisième, frontal et omniscient. Si cet art est visionnaire, c'est un visionnaire littéralement révolté bien plus que réflexif : une pupille ouverte sur la rétine, directement branchée à son nerf optique et décidant de se laisser emporter dans une spirale – car les spirales y sont omniprésentes – cellulaire, synaptique et chirurgicale ou au moins anatomique pour réussir à laisser s'exprimer sur la toile son âme, tout simplement. Construction fractale, pyramidale ou circulaire, spirale, œil, yin et yang, rayon de lumière et fragments d'anatomie humaine... l'iconographie de l'art visionnaire est volontairement réduite et répétitive puisque l'obsession graphique de cette esthétique est bien de sonder l'âme corporelle humaine, ce qui engage finalement tous ces artistes et toutes ces représentations dans la même quête. L'art visionnaire est holistique, il aime donc à rappeler que tout est dans tout, dans une annulation post-hégélienne, le micro-cellulaire est comparable aux constellations du cosmos et le gigantisme de l'humanité se retrouve dans l'âme de chacun. Ces artistes, tous différents, mais tous appliqués dans leurs travaux expérimentaux au point de se risquer à atteindre des transes à l'aide de stupéfiants, finissent naturellement par dépeindre la même chose puisque dans nos chakras, le monde entier est présent ; ce monde se compose finalement comme une fractale, comme l'infinie répétition de la même âme se retrouvant en chacun des corps formant l'humanité.

L'usage de stupéfiants au sens de substances chimiques psycho-actives est, depuis longtemps je crois, caricaturalement lié à l'univers artistique. Les Hashischins¹ produisaient mieux ainsi selon la légende ; d'autres poètes comme Artaud préféraient la mescaline ; de même, l'alcool, l'opium et plus tard le LSD font

1 Le club des Hashischins, actif au cours de la seconde moitié du 19^{ème} siècle, regroupait des hommes de lettres, des scientifiques et autres artistes français autour de l'expérimentation de drogues (en particulier du haschisch)... Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Eugène Delacroix, Alexandre Dumas ou encore Honoré de Balzac par exemple en firent partie.

partie des substances dont la consommation fut revendiquée par nombre d'artistes reconnus par l'académisme culturel. Suivant l'image commune de la production artistique comme imagerie anormale, différente et inspirée, notre organisation politique actuelle reconnaît chez nos artistes le besoin d'utiliser des stupéfiants. Champignons hallucinogènes, cactus en bouillie, cannabis, mais aussi mescaline et LSD selon l'héritage New Age et visionnaire, sont des outils stupéfiants pour les artistes, au sens (étymologique) où ils sont engourdissant. Les psychotropes, littéralement, qui orientent l'esprit – ou, par retournement apologique, qui orientent vers l'esprit – sont couramment appelés stupéfiants et ce dans un double langage telle la doublepensée recouvrant consensuellement un caractère à la fois positif et négatif, en harmonie. Être stupéfié, c'est être frappé d'étonnement par une grande surprise, et il est normal d'être attiré par les surprises, ces cadeaux heureux arrivant à nous sans effort. Les stupéfiants offrent aux artistes visionnaires la capacité de voir le réel dans des dimensions élargies, et puisque cette vision augmentée est peu commune, elle est en cela une surprise, un étonnement ravissant la pensée. Être stupéfié, c'est aussi être engourdi, et c'est suivant cette origine linguistique que le mot stupide a été formé. Les stup' engourdissent et en cela diminuent, ralentissent les mouvements du corps et de l'esprit. En stupéfiant médicalement un patient, on en fait de lui un meilleur, capable de patienter, de supporter la passion, la douleur puisqu'on a ralenti ses capacités sensorielles jusqu'à pouvoir les éteindre. Les stupéfiants des artistes visionnaires leur offrent, dans la réconciliation, une porte vers la béatitude : atteindre et éteindre à la fois, syncrétiquement et synchroniquement. N'étant animé par aucun motif transformateur social et politique, l'engourdissement stupéfiant de l'art visionnaire est tout de même pris dans un mouvement. Ce mouvement dans l'immobilité est interne, c'est un mouvement presque viscéral que les peintres dépeignent métaphoriquement souvent comme une spirale ou un labyrinthe, par l'enchevêtrement des réseaux linéaires prenant des formes nerveuses, sanguines ou hélicoïdales d'ADN. Quand ces réseaux ne sont pas directement biologiques, ce sont des tubes, des tunnels de lumière, des vortex ou des escaliers reliant dans un mouvement ascensionnel les corps inertes – en position de méditation, en "lotus" ou en "arbre" yogi, ou encore simplement debout, patientant – à des cieux cosmiques, par leur troisième œil, leur âme. Les artistes officiels de l'art visionnaire tout aussi officiel officient à deux niveaux de normalisation esthétique, ou plutôt ils ont été élus car ils répondaient à plusieurs conceptions esthétiques déjà majoritaires à l'époque pré-novmoderne – celle de l'art et celle de la science – en œuvrant évidemment picturalement à leur réconciliation.

Six ans après qu'Aldous Huxley ait fait paraître son « Brave New World » (« Le meilleur des mondes ») où l'administration de son récit anti-utopique est un distributeur de drogues anxiolytiques – « la soma » plongeant tous les sujets de l'état mondial dans un sommeil éveillé propice au conditionnement –, en 1938,

deux chimistes suisses germanophones, Arthur Stoll et Albert Hofmann, ont pour la première fois synthétisé ce que l'on appelle le LSD. De l'allemand *Lysergsäurediethylamid*, le diéthylamide de l'acide lysergique dans sa 25^{ème} forme (LSD-25) issue de l'expérience de synthèse chimique suisse est un dérivé de l'ergot de seigle, champignon parasite toxique de la céréale. Cette mycotoxine est tenue pour responsable d'une épidémie – d'ergotisme donc – ayant terrassé en l'an 994 près de 40 000 personnes. Au Moyen-âge européen, la maladie ou l'état psychophysique dans lequel le champignon plongeait ses consommateurs était appelé mal des ardents ou feu de Saint-Antoine, et si l'on estimait qu'ils avaient besoin d'un saint patron, c'est sans doute parce que l'explication de leur état hallucinatoire et de leurs souffrances physiques était communément attribuée à la sorcellerie. Alors normalement influencés par l'incroyance à la mode à l'époque, se riant des forces démoniaques, les chimistes du 20^{ème} siècle, Arthur et Albert, cherchèrent à se servir des effets de la toxine en tant qu'analeptiques, c'est-à-dire en tant que stimulateurs. Sans doute voyaient-ils de la stimulation à l'idéation dans les hallucinations incontrôlées provoquées par le champignon. Sans doute aussi croyaient-ils qu'il fallait nommer idéation l'apparente accélération de production imaginaire et qualifier de nooanaleptiques les psychotropes favorisant les capacités créatives idéelles. La légende "scientifique" raconte que c'est par sérendipité (ou accidentellement) que les suisses expérimentèrent sur eux le LSD-25... Après l'accident, Albert¹ décida de ré-expérimenter la substance stupéfiante aux deux sens du terme. Les recherches à propos du LSD comme stimulateur circulatoire avaient été arrêtées cinq ans plus tôt, mais pourtant Albert décida pour une raison inconnue de les reprendre. Peut-être avait-il observé les réactions mouvementées des animaux cobayes et sans doute cela avait-il piqué sa curiosité. Selon ses dires, ce doit être en se frottant les yeux – involontairement donc – que son corps absorba la substance la première fois, et le "jour du vélo" (selon l'expression consacrée depuis les années 60 du 20^{ème} siècle) débuta alors. Il voulut rentrer chez lui après sa mésaventure oculaire car il se sentait mal et, durant les deux heures suivantes, il vécut le premier "*trip*" (voyage en anglais, mais surtout expérience stupéfiante dans le langage commun) de LSD de l'histoire, un *road-trip* qui plus est, puisqu'Albert vécut la première partie de son expérience sous psychotrope à vélo. Son *trip* le fit voyager à travers des visions kaléidoscopiques et colorées selon ses mots. Consciencieux ou séduit (ou les deux), Albert décida, pour l'expérience scientifique, de s'administrer une autre dose et ce dès le lendemain. Il estima, selon son feeling – et sans doute son instinct visionnaire – la dose minimum, l'absorba et son protocole d'expérience consista à rédiger ses ressentis. Il décrit des visions oscillatoires, des déformations sensorielles et des miroirs tordus. Il décida à

1 Comme la soma du meilleur des mondes, stimulant (et se trouvant ainsi une "raison sociale") les rapports sexuels fréquents et multiples, le LSD et surtout l'ecstasy – les drogues des visionnaires à venir – sont dites empathogènes et entactogènes, développant l'empathie et le contact. Du coup, je nomme un peu tout le monde par son prénom : c'est plus sympa'.

nouveau de rentrer chez lui à vélo, il avait l'impression de ne pas avancer alors qu'il roulait à vive allure d'après les témoins. Puis, c'est l'angoisse qui l'envahit et tout lui sembla menaçant, même sa voisine devenue sorcière maléfique¹. Il décrivit une agitation intérieure jusqu'à la fin de son voyage qui se termina sur son canapé, et là, allongé, les yeux fermés, il put enfin planer à travers les couleurs, les formes-sons, la synesthésie, les kaléidoscopes, les cercles et les ouvertures en spirales jaillissant en fontaines multicolores. Évidemment, les recherches à propos du LSD reprirent de plus belle, et en Suisse puis aux États-Unis, associé à Arthur, celui que l'on nommera Saint-Albert déposa le brevet du LSD. L'on fit la publicité de cette substance en tant qu'outil médical pour la prospection psychiatrique et psychologique. Grâce à elle, l'inconscient, voire l'âme des patients pouvait être atteinte. La réaction somatique visible de la prise de LSD est la mydriase, autrement dit la dilatation des pupilles. Sous l'emprise du LSD, l'extrême dilatation de la pupille dessine un œil percé d'un trou noir, une ouverture totale de la focale de l'objectif de notre lunette d'observation corporelle, et ce autant sur le monde interne intensément agité qu'Albert décrivait que sur le monde externe inondant la rétine de toute sa lumière. L'ophtalmologie normale des sciences naturelles indique évidemment que la pupille dilatée est plus un signe de pénombre que de lumière. C'est donc dans une réconciliation habituelle que l'art visionnaire pourra rappeler que, symboliquement, une telle ouverture de l'œil représente la plus grande capacité de vision, et que simultanément, si la pupille est dilatée comme pour une vision nocturne, c'est que le sujet éveillé par le LSD est attentif au monde normalement invisible, et ce même les yeux fermés.

Cette somatisation particulière n'est donc pas sans rappeler la soma, la drogue du meilleur des mondes qu'avait rêvé Aldous Huxley. La soma éveille par le sommeil et grâce à elle, dans ce sommeil, tout s'illumine à l'instar du voyage sur canapé de Saint-Albert. Selon la légende d'un des pères de notre esthétique, c'est grâce au LSD qu'Aldous Huxley put partir pour son dernier voyage. Il est l'auteur de l'anti-utopie que l'ancien monde croyait être une contre-utopie, cette anti-utopie aujourd'hui modèle de notre société stable et équilibrée. C'est par écrit qu'il délivra ses derniers mots, son cancer de la gorge l'empêchant alors de parler : « LSD, 100µg I.M. », comprenez que, par là, il demandait une dose de LSD par injection intramusculaire. L'ancien monde ne l'avait pas compris, et pourtant le best-seller d'Aldous Huxley, « Le meilleur des mondes », était sans ambiguïté un ouvrage anti-utopique adressé à tous les grands penseurs scientifiques, philosophes et intellectuels qui auraient pu être pris du désir de transformation utopique des sociétés humaines. D'ailleurs, ces intellectuels, de Darwin à Lénine, il les moque en attribuant à ses personnages des noms-clins d'œil tel Darwin Bonaparte, Bernard Marx ou Notre Ford. La phrase en exergue de son texte en est une de Nicolas Berdiaeff : « Les utopies apparaissent comme bien plus réalisables qu'on ne le

1 Le récit de son expérience hallucinatoire est disponible sur sa page Wikipédia.

croyait autrefois. Et nous nous trouvons actuellement devant une question bien autrement angoissante : comment éviter leur réalisation définitive ?... Les utopies sont réalisables. La vie marche vers les utopies. Et peut-être un siècle nouveau commence-t-il, un siècle où les intellectuels et la classe cultivée rêveront aux moyens d'éviter les utopies et de retourner à une société non utopique, moins parfaite et plus libre. » Aldous Huxley cite en épigraphe le philosophe russe revendiqué comme croyant et chrétien, préférant la béatitude des bêtes à l'avidité des humains. Dès la fin des années 30, Aldous adopte la philosophie du Védanta dérivant de l'hindouisme et fondée sur une conception spirituelle et holiste du monde. Évidemment, il pratique la méditation, le yoga et devient végétarien. Il se lie même d'amitié avec Jiddu Krishnamurti qui nous rappelle à tous combien le visionnaire non projectif, le visionnaire de l'observation du réel, est la voix de la sagesse : « Observer sans évaluer est la plus haute forme de l'intelligence humaine. » En 1948, alors que Berdiaeff quittait ce monde et que le risible Orwell croyait écrire une contre-utopie alors qu'il rédigeait un projet non abouti mais intéressant pour les fondateurs de notre système, Aldous publia une synthèse œcuménique des valeurs religieuses lui semblant vitales : « La philosophie éternelle ». Aldous y préconise l'expérience hallucinatoire par la prise raisonnée de mescaline. Ce psychotrope que les chamans amérindiens utilisent grâce aux forces naturelles du peyotl fait l'objet d'éloge par Aldous dans son livre « Les portes de la perception » publié en 1954, au seuil de la décennie psychédélique durant laquelle les préconisations d'Aldous seront largement suivies tant par une certaine psychiatrie que par ceux en quête mystique. Par exemple, le groupe musical populaire puis culte The Doors fut nommé ainsi car Jim Morrison voulait rendre hommage au texte d'Aldous. L'auteur anti-utopique était en quête d'illumination. Par la prise de drogues, il aspirait au mysticisme, à cette philosophie éternelle qui inspira les mouvements hippie. Comme dans son ouvrage « Le ciel et l'enfer » dont le nom fait référence au poème de William Blake « Le mariage du ciel et de l'enfer », Aldous désirait un monde de syncrétisme mystique dont la mescaline – permettant introspections morbides et hallucinations kaléidoscopiques – serait l'agent de reliance le plus approprié (en tout cas jusqu'à ce que le LSD puisse être à sa disposition). D'après Aldous Huxley, les psychotropes comme la mescaline ne sont pas béatifiants mais bien plutôt ils peuvent être utiles à la réflexion.

Avant de quitter notre monde terrestre, Aldous fut invité par de nombreuses universités à exposer ses conceptions spirituelles et politiques. Lors de ses discours, il aimait à comparer sa vision à celle de George Orwell dans « 1984 » estimant que le premier des deux textes, le sien, écrit 16 ans plus tôt, proposait un système plus efficace et donc plus durable. En 1961, à la *Medical School* de Californie, à San Francisco, il déclara : « Il y aura dès la prochaine génération une méthode pharmaceutique pour faire aimer aux gens leur propre servitude, et créer une dictature sans larmes, pour ainsi dire, en réalisant des camps de concentration sans

douleur pour des sociétés entières, de sorte que les gens se verront privés de leurs libertés, mais en ressentiront plutôt du plaisir. » Tel l'alarmiste Orwell, le monde d'alors pouvait comprendre du désespoir dans cette déclaration. Depuis « Le meilleur des mondes » de 1932, sa société avait retenu de lui une dénonciation de la technologie, des sciences et des idées politiques asservissant les volontés humaines. Le héros de son récit, John le sauvage, est le seul individu semblant désirable car non soumis à la normalisation asservissante : il est né "naturellement" (et non dans les centrales-usines à bébés classifiés, castés), il ne prend pas de soma et a même lu Shakespeare. Le titre original de son ouvrage est « Brave New World » d'après une citation de William Shakespeare dans « La tempête » et déjà chez Shakespeare, l'annonce de ce désirable nouveau monde était une déclaration ironique. La traduction française du livre d'Aldous n'est pas littérale mais littéraire en tant que citation de l'ouvrage « Candide » de Voltaire, reprenant ainsi le même mécanisme de déclaration ironique. Aldous ironise en présentant ce monde fictionnel de progrès comme pour contredire l'idée que, dans ces progrès scientifico-techniques, il n'y aurait toujours que du bon. Dans son meilleur des mondes apparemment ironique, tous les humains sont fabriqués en laboratoire, depuis le traitement embryonnaire jusqu'au maintien de l'ordre hypnotico-anxiolytique des adultes, en passant par l'instruction conditionnée des enfants. Les fœtus en flacon tout comme les adultes sont classés par castes. Tel le A d'Albert, d'Arthur, d'Alex ou d'Aldous, les Alpha composent la caste dirigeante et sont évidemment beaux, grands et intelligents, et sont vêtus de gris. Sous eux, les Bêta sont des sortes d'intellectuels fonctionnaires du système, et sont vêtus de rose. La classe moyenne est celle des Gamma, en vert. Les sous-classes sont les Delta et les Epsilon, respectivement en kaki et en noir ; ceux-ci sont bêtes, intellectuellement mais aussi physiquement, tels des singes, ils sont petits et laids. L'État mondial regroupe la très grande majorité de la population (sauvages mis à part) et chacun est conditionné pour préférer organiser sa vie autour de la consommation de plaisirs matériels en groupe. Dans ce monde, l'on préfère les pratiques collectives et accessoirisées nécessitant l'achat de matériel aux rêveries solitaires dématérialisées. L'organisation volontairement insensée est vécue dans le bonheur par la majorité de la population grâce aux ansiolytiques n'occasionnant ni nausée, ni souffrance, si ce n'est la réduction de l'espérance de vie à 60 ans exactement.

Le demi-frère d'Aldous est Andrew, biologiste et lauréat du prix Nobel. L'un de ses grands-pères est Thomas Henry, naturaliste évolutionniste, collègue de Charles Darwin dont il était un tel défenseur qu'on le surnommait "le bulldog de Darwin". Son frère enfin, Julian, était aussi un éminent biologiste, généticien, premier directeur de l'UNESCO en 1946, eugéniste revendiqué¹ à qui l'on attribue

1 Il déclare ainsi, dans son ouvrage intitulé « L'UNESCO, ses buts et sa philosophie » (1946) : « L'inégalité biologique est évidemment le fondement de l'affirmation de tout l'eugénisme. [...] L'inégalité de simple différence est désirable, et la préservation de la variété humaine devrait être l'un des deux buts principaux de l'eugénisme. Mais l'inégalité de niveau ou de degré est indésirable, et le deuxième but essentiel de l'eugénisme devrait être l'élévation du niveau moyen de toutes les

l'invention du terme transhumanisme¹ en tant qu'aspiration devant d'après lui guider l'humanité par l'association progressiste – au sens ironiquement présenté par son frère – de la médecine et de la technologie, où l'eugénisme en tant que sélection génétique des fœtus à mener à terme en serait un bon outil. Héritier des naturalistes de sa famille, Julian est également le fondateur de la WWF, organisation écologiste non-gouvernementale connue et respectée. L'eugénisme de son frère, en charge de responsabilités mondiales, n'était pas le même que celui décrit dans « Le meilleur des mondes », mais justement, il se voulait humaniste, espérant par là estomper voire annuler les différences de capacités intellectuelles entre les hommes afin de contraindre au respect, à la tolérance et à l'égalité. Aldous grandit donc parmi des scientifiques normaux, rationalistes et utilitaristes, voire pragmatiques, et le monde pré-novmoderne aura retenu de lui qu'il voulait mettre en garde tous les scientifiques face aux dérives de ces soi-disant bonnes volontés humanistes se souciant d'abord d'infléchir la sélection naturelle pour ensuite volontairement fabriquer des sous-hommes à asservir. Bien que déclarant qu'en tant que système à réaliser, la proposition d'Orwell fut moins durable que la sienne, l'on peut considérer qu'Aldous faisait preuve du bien-fondé des logiques sémantiques d'Océania en pratiquant la stratégie logicienne de la doublepensée. D'après lui, dans son livre de 1932, il offre deux possibilités à la société : soit l'eugénisme tranquillisant de l'État mondial, soit le primitivisme sauvage. Et quand en 1958, avec « *Brave New World Revisited* » ou « Retour au meilleur des mondes », il commence à expliquer que les utopies sont réalisables parce que les techniques médico-chimiques nécessaires sont devenues accessibles, l'on pouvait comprendre qu'il brandissait à nouveau le danger de cela (sachant par exemple que son frère eugéniste avait de grandes responsabilités). Dans son dernier roman publié en 1962, « Île », l'auteur expose une troisième possibilité pour l'humanité.

Sur l'île fictive de Pala², l'auteur fait vivre sa civilisation du syncrétisme né d'une rencontre entre la médecine britannique (celle qui, par pragmatisme, aurait mené des campagnes d'eugénisme) et du bouddhisme mahayana (symbolisant à n'en pas douter le primitivisme sauvage vertueux). Sur l'île, Aldous rêve du mariage d'un "John le sauvage" avec un Alpha plus, du mariage de la liberté naturelle avec l'administration rationnelle de la vie. C'est là que se révèle la doublepensée huxleyenne naturellement inspirée par sa philosophie éternelle elle-même guidée par les syncrétismes hindouistes. Dans le langage déploré par Orwell, la guerre c'est la paix, la liberté c'est l'esclavage, et c'est ce dont a rêvé pour nous Aldous Huxley dans l'équilibre harmonique du yin et du yang mariant tradition occidentale et

qualités désirables. »

- 1 Il écrit en 1957 un essai intitulé « Transhumanisme » dans lequel il définit le transhumain comme un « homme qui reste un homme, mais se transcende lui-même en déployant de nouveaux possibles de et pour sa nature humaine ».
- 2 Avec une lecture francophone, le choix du nom Pala est une bonne manifestation du caractère fictif utopique du projet. Un projet visionnaire cherchant à s'élever vers d'autres cieux porte d'autant mieux ce nom puisque ce n'est pas ici que ces porteurs veulent construire.

héritage oriental. Sur cette île de Pala, tout le monde vit bien, l'équilibre naît de la méditation aidée par l'absorption raisonnée d'une drogue appelée « remède moksha ». D'après la tradition du Védanta, le moksha équivaut au nirvana bouddhiste indiquant tout à la fois le cycle des réincarnations, des renaissances et potentiellement la libération finale. Bien sûr, dans l'histoire d'Huxley, une autre nation nommée Rendang, capitaliste, finit par envahir l'île portée par ceux aspirant au pouvoir. Le rêve d'Huxley n'est pas vraiment une troisième voie mais la fusion des deux mondes proposés dans son premier best-seller. Comme nous tous à l'ère novmoderne, il pratiquait le yoga, et en sanskrit, *yoga* signifie autant « union » que « joug » ; tout ce qui est union – rencontre douce et volontaire entre deux corps – est toujours également joug – regroupement forcé et contraignant. Huxley rêve de la renaissance d'un monde réconciliant les deux frères, le généticien écologiste et l'illuminé stupéfié. Dans un double langage, il a réussi à nous faire comprendre qu'il fallait observer que les utopies étaient réalisables, qu'elles se réalisaient, et effectivement, Aldous a pratiqué l'absorption de psychotropes alors que certains croyaient qu'il condamnait cela en tant qu'abrutissement. En cela, il était vraiment anti-utopique car simplement topique, il ne voulait pas projeter un monde futur mais, grâce aux nouvelles synthèses chimiques, simplement augmenter sa perception du monde réel concret où l'asservissement inévitable pouvait alors être vécu sans souffrance, et même avec plaisir.

À l'aube de l'époque novmoderne, Alex Grey n'était pas encore appelé Saint-Grey, mais il était un artiste visionnaire reconnu – en témoigne les quelques 593 674 mentions "j'aime" (un certain 21 du 12 2015, à 4 heures 48¹) sur la page du réseau social Facebook. Artiste visionnaire depuis les années 70 du 20^{ème} siècle, Alex Grey est connu et apprécié, à tel point que, déjà au début des années 2000, on lui achetait des posters, des mugs, des pyjamas, des t-shirts, des casquettes, des fonds d'écran et même des coques pour téléphone portable sur lesquelles étaient reproduites quelques unes de ses plus fameuses peintures psychédéliques visionnaires. Depuis son site internet officiel et par le truchement de son projet nommé « CoSM » pour « Chapel of Sacred Mirrors », c'est la plate-forme *CoSM Shop* qui proposait tous ces objets dérivés et qui – comme l'onglet *Donate* (« donation ») ou *Gift certificate* (« certificat de don ») – indiquait que seule la perpétuation du projet mystique d'Alex Grey motivait ce que de mauvaises langues auraient pu prendre pour du consumérisme. Notez que la précision artiste américain pour Alex Grey était déjà bien peu appropriée puisque, universaliste, son site de vente avait prévu un *Japanese store* (« boutique japonaise ») afin de ne pas exclure les nippons du chemin visionnaire. Ce qui aura fait date et succès dans l'œuvre d'Alex Grey, l'artiste sanctifié, c'est principalement ses œuvres picturales. Il les organise en deux groupes, le premier dit « Progress of the Soul »

1 À 7 heures et 37 minutes, le même jour (ou la même nuit), ce nombre "passe" à 593 803.

(« Progrès/Élévation de l'Âme »), et le second, « Sacred Mirrors » (« Miroirs sacrés »). Parmi sa très prolifique production, il peignit en 2006, à l'huile, « Saint-Albert et la LSD Révélation Révolution ». Parmi la myriade de portraits visibles à l'image – de petites têtes souriantes pour la plupart, toutes connues sans doute, desquelles je distingue Jean-Paul Sartre, Jimi Hendrix ou encore John Lennon, certainement là pour rappeler leur usage fantasmé ou avéré de drogues –, le tableau se présente comme un portrait d'Albert, l'Albert du "jour du vélo", sanctifié par l'art visionnaire : Albert Hofmann, le créateur du LSD. Albert a introduit l'idée de la révélation kaléidoscopique provoquée par le LSD, et c'est cette construction offrant l'effet du kaléidoscope sans avoir besoin de l'outil en question qu'offrent la plupart des images de l'art visionnaire, et presque systématiquement les productions d'Alex Grey.

Le kaléidoscope est le nom donné à un appareil optique tubulaire opaque se maniant comme une longue vue et permettant, selon son nom et donc d'après le jugement de goût de ses concepteurs, de voir de belles formes (*kalós*, « beau » et *eídos*, « forme ») et ce grâce aux miroirs disposés à l'intérieur du tube, combinés à de petits objets colorés produisant par la démultiplication de leur image et la mise en mouvement par rotation du tube, des constructions chromo-géométriques. Les variations sont infinies même si, toujours, les images se ressemblent, et cette infinité de constructions possibles d'images semblables est également induite par les multiples reflets des miroirs. Il existe une version de ces kaléidoscopes laissant percevoir presque autant le monde devant ce tube que les objets qu'il contient. Dès lors, depuis le grand œil visionnaire du spectateur, par la manipulation de l'objet tubulaire, du tunnel le reliant au réel, l'image du monde est transformée en de belles formes géométriquement construites, répétitives mais infiniment variées. Voir de belles formes depuis cet outil, c'est concevoir le beau depuis une définition esthétique spécifique. Le beau donné par le kaléidoscope est un beau qui prétend déjà à une forme d'universalité occidentale, associée à un primitivisme ancestral en choisissant de se nommer grâce à une combinaison de mots grecs antiques, mais surtout, c'est penser que le beau se joue dans l'observation hasardeuse de la reconstruction géométrique et chromatique du monde face à nous, transformé en paysage cadré par un cercle, s'offrant ainsi depuis une vision monoculaire délivrant une perspective linéaire classique. Quand on sait que les kaléidoscopes du 20^{ème} siècle ont surtout été faits de paillettes et autres objets en résine plastique translucide aux couleurs acidulées et franches, on comprend qu'effectivement les peintures de l'art visionnaire sont des sortes de témoignages kaléidoscopiques. L'art visionnaire construit des images géométriques en ce double sens qu'elles sont construites dans des cercles et des spirales émanant de quadrillages orthonormés invisibles et qu'elles sont telluriques, comme une mesure métaphorique du géo, de la Terre spirituelle.

Le portrait de Saint-Albert est des plus académiques pour l'art visionnaire : le

grand œil se répète partout de manière fractale, le globe oculaire se confondant avec l'atome, les démons sont là car nécessaires à la sublime réconciliation et au niveau chromo-géométrique, l'arc-en-ciel psychédélique et les répétitions synesthésiques sont la toile de fond de l'image. Saint-Albert est un scientifique, il est donc en blouse blanche avec ses petites lunettes. Comme la plupart des figures portraiturees par l'art visionnaire de Grey et de ceux que l'on a retenu, c'est avec sérénité qu'il se présente à nous : son corps est là mais son esprit semble ailleurs. À la fois flottante et manipulée par Saint-Albert, une énorme représentation scientifiquement normale (post-19^{ème} siècle et jusqu'à nos jours) d'une molécule est présentée au public. À n'en pas douter, cette agglomération de boules-globes oculaires est une représentation de la molécule de LSD. Depuis sa géante représentation, la molécule de LSD est faite divinité – comme Saint-Albert – cernée de ce qu'il faut appeler une auréole ; c'est une icône à la gloire de la substance hallucinogène et de son concepteur, et l'on nous rappelle par la présence des icônes culturelles combien elle est importante. Tout cela sans oublier la part négative, le démon et ses flammes réconciliés en une seule et même icône, puisque l'art visionnaire est au-delà du négatif et du positif, du bien et du mal, et s'exprime en termes de force et d'énergie. En 2010, à l'acrylique, Grey portraiture deux autres des héros du panthéon visionnaire, deux autres chimistes, le couple Shulgins et ce qu'il appelle « leurs anges alchimiques » (« The Shulgins and their Alchemical Angels ») qui, semblable à la molécule de LSD, dans la même position physique, chromatique et symbolique, est selon toute vraisemblance une molécule de MDMA, autrement appelée d'ecstasy (d'extase, transport pour le *trip* amphétaminé, c'est-à-dire, pour ses croyants, un TGV idéaliste), cette fois affublée de deux ailes portant chacune un grand œil. Parmi les œuvres les plus importantes d'Alex Grey, nombreuses sont les icônes à la gloire de substances chimiques psychotropes tel « Cannabacchus » (2006), « Cannabia » (1995) ou encore « Dance of Cannabia ». Parfois représentée aussi "Disney-caricaturalement" que sous la forme d'une amanite tue-mouche, la figure du champignon entre les mains d'Adam et Ève ou de l'homme "créant" le langage, est une représentation de l'importance des champignons hallucinogènes. La légende de Saint-Grey raconte qu'il était thanatopracteur, ou en tout cas qu'il a étudié en ce sens, préparant les cadavres non pour l'inhumation mais pour la dissection médicale de recherche à l'université Harvard Medical School de Boston. L'histoire raconte également que dans cette université, il aura travaillé avec différents docteurs suite à ses expériences de trances afin d'étudier leurs potentielles applications thérapeutiques. Alex Grey est donc un artiste lié au monde scientifico-médical, et c'est de cette synthèse qu'il entend représenter picturalement et symboliquement le monde. Fasciné par l'imagerie dite scientifique, il parle de rayons X – au moins autant au sens technique qu'au sens du X de l'inconnu – lui permettant de traverser et de rendre visibles les multiples couches du réel, depuis la surface jusqu'à l'âme, en passant

par le réseau sanguin, l'ossature et les rayonnements magnétiques.

Avec d'énormes succès d'audience tant en Amérique qu'en Europe et un succès commercial indissociable pour le genre, la série télévisée « Grey's Anatomy » commença d'être diffusée au début des années 2000. Dans l'univers d'un centre hospitalier, les téléspectateurs y découvraient les romances existentielles du personnel médical. À l'époque, le Québec, contrée frontalière du Nord-Est étasunien, avait pour habitude de traduire à sa sauce francophone les titres anglo-saxons de productions culturelles. « Grey's Anatomy » se nommait ainsi « D^{re} Grey, leçons d'anatomie ». Dans cette série, deux docteurs Grey sont présents, deux chirurgiennes, une héroïne et une mère renommée à la mémoire perdue. Certes, pour être chirurgien, il faut s'y connaître en anatomie, mais le titre-marque « Grey's Anatomy » faisait en fait référence à un ouvrage d'anatomie décrit par certains comme la bible du genre, écrit par Henry Gray en 1858 et intitulé « Gray's Anatomy ». Sans héroïne mais avec de la mescaline sans doute, notre Saint-Grey fait lui aussi œuvre de bible anatomique, augmentant les observations médicales par des visions spirituelles. Les corps humains – omniprésents dans les peintures de Saint-Grey – ont le plus souvent des airs de planche anatomique, se présentant presque comme des écorchés rendant spécialement présents le squelette, les intestins, l'estomac, le réseau sanguin et le cerveau. Comme dans une superposition de couches, leur silhouette donne à voir leur peau et grâce à l'œil perçant de l'artiste visionnaire, l'on atteint leur intérieur jusqu'à l'âme et même parfois, par la puissance du rayon X, jusqu'à leur environnement apparaissant par transparence. Saint-Grey représente les corps à la manière d'une pédagogie anatomique mystico-scientifique, comme dans « Pregnancy » (« Enceinte »), une huile sur toile de 1988 où un couple d'écorchés desquels rayonne une lumière divine est habité par un être prêt à naître et qui expose en dix vignettes encadrant le couple des états de l'évolution moléculaire du fœtus, sans oublier d'y ajouter un lotus en lieu et place du cœur que l'œil trop fermé de la seule science ne sait distinguer. La peinture intitulée « Birth » (« Naissance ») représente, selon le même systématisme esthétique, un accouchement ; « Copulating » (« Copulation ») représente un coït vaginal hétérosexuel ; « Kissing » (« Baiser ») figure un baiser. Alex Grey aime à représenter les corps dans leurs activités habituelles, pratiquant le yoga comme dans « Namaste » ou « Vision tree » (« L'arbre de vision »), mais aussi dans leurs petites douleurs quotidiennes comme le mal de dos avec « Back demon » (« Le démon du dos ») ou l'insomnie ; il figure ainsi la lecture, l'éclat de rire ou encore le simple fait d'être en famille et de littéralement s'embrasser, se prendre dans les bras.

Représentant absolu de l'art visionnaire, Saint-Grey a tout représenté, et avec « Human geometry » (« Géométrie humaine ») – le portrait d'un homme doté de trois yeux et à l'anatomie transparente s'inscrivant dans des cercles, des triangulations et des rectangles parfaitement orthonormés, à la manière d'un

homme de Vitruve dessiné par De Vinci – Saint-Grey nous dit que l'homme de l'art visionnaire est un nouvel homme de Vitruve, celui de la renaissance artistico-mystico scientifique. « Theologue » est une peinture dessinant son homme anatomique en position du lotus, dont les chakras brillent depuis le troisième œil jusqu'au pubis, en passant par le plexus solaire ; cet homme, couronné d'une auréole et entouré par un halo, médite dans un paysage infini qui, malgré l'apparence chaotique de ses irrégularités montagneuses, est organisé par la perspective linéaire d'un enchevêtrement de réseaux lumineux, tels les repères d'un logiciel de modélisation 3D ou de toute bonne vision archétypale science-fictionnelle. Avec « Person Planet » (« La planète personne »), Saint-Grey représente tout simplement son nouvel homme de Vitruve : c'est une femme et le cercle qui la contient est la planète Terre signifiant ainsi que la Terre est vivante, qu'elle est Gaïa, mais aussi tout en même temps que chaque être est un monde. Saint-Grey est également le détenteur d'un langage secret qu'il a humblement appelé langage secret. Ainsi, autour de cette planète, il a dessiné en circonvolution cet alphabet géométrico-primitif mystérieux qu'il reprend d'ailleurs des inspirations de sa femme, Allyson Grey, une autre Alpha artiste visionnaire. Le syncrétisme de l'art visionnaire est extrêmement manifeste dans la peinture « Adam and Eve » (1998). Au milieu d'un champ de chanvre tétrahydrocannabinolé, un champignon à la main, deux humanoïdes à la silhouette à la fois *sapiens* et simiesque représentant Adam et Eve passés aux rayons X se regardent, croquant chacun dans une pomme. Au centre, le tronc d'un énorme pommier chargé de fruits s'expose entouré de corps de serpents aux allures de caducée médical à sept têtes. Autour des corps d'*homo sapiens* velus, que seules peut-être les arcades sourcilières rendent primitifs, deux auréoles de lumière renforcées par le dessin d'un serpent se mordant la queue les sanctifient. C'est là toute l'entreprise de l'art visionnaire : faire tourner en rond, permettre au serpent de se mordre la queue, boucler la boucle, car Adam et Ève selon Saint-Grey, ces deux tubes digestifs aux intestins ostentatoires, aux organes génitaux impudiques, faits de réseaux sanguin et nerveux, de cervelle et d'ossature dentée sont des corps, des corps littéralement fruits de l'évolution que la pomme de la connaissance, le fruit défendu, nous a permis d'aborder rationnellement ; mais couronnés de lumière, de noms et d'une narration biblique judéo-chrétienne, ils sont aussi un symbole religieux. L'œuvre de Saint-Grey est l'union sous le joug visionnaire de l'évolutionnisme et du créationnisme.

Le 15 décembre 2015, Alex Grey tweetait « *The transcendence is imanente and evolving through your creations.* » (« La transcendance est immanente et en évolution à travers vos créations. ») et, un jour auparavant, « *The human brain and mind is a biological device developed to detect and share divine reality.* » (« Le cerveau et l'esprit humains sont un dispositif biologique développé pour détecter et partager la réalité divine. ») puis « *All artists are a conduit of divine*

light channeling cosmic creativity, hidden nectar of the Arts. » (« Tous les artistes sont un conduit de la lumière divine canalisant la créativité cosmique, le nectar caché des Arts. »). Si Alex Grey peut parler de tous les artistes, c'est parce qu'il enseigne l'art dans différentes écoles intégralistes et qu'il a écrit « The Mission of Art » (« La Mission de l'art »), un ouvrage dans lequel il propose une courageuse catégorisation des arts à l'âge post-moderne ; selon ses mots, le challenge de l'art serait d'apporter de la créativité, de la beauté et une vision nouvelle à notre pauvre et cynique monde. L'art visionnaire, l'art cherchant à rendre visible l'âme a évidemment comme ennemi le cynisme que beaucoup déploreraient au début du 21^{ème} siècle. Il ose, en 2001, dans ce livre, repérer trois types d'art inférieur. Le premier est celui, abondant au 20^{ème} siècle, « qui ne convoque aucun symbole sacré et véhicule peu ou pas de présence spirituelle »¹. Le deuxième est celui faisant appel à des symboles sacrés seulement afin de transmettre un message ambigu, anti-religieux, voire anti-spirituel. Enfin, l'art mobilisant des signes religieux sans manque de révérence spirituelle mais dans une reproductibilité populaire telle l'imagerie fétichiste des objets dérivés de différentes églises (voyez en quoi le CoSM Shop d'Alex Grey en diffère...). L'art, le vrai art, est pour lui celui spirituellement significatif, regroupant l'art utilisant des symboles religieux traditionnels dont émanent une grande spiritualité, celui produit avec la même spiritualité mais sans symboles religieux, et celui encore convoquant des symboles religieux non partagés, propres à l'artiste, mais dont le spectateur peut capter la grande spiritualité.

Depuis 2004, dans la ville de New York, « CoSM », la « Chapel of Sacred Mirrors », est ouverte au public. Les miroirs sacrés de cette chapelle sont principalement une série de 21 tableaux rectangulaires mimant les dimensions d'un grand miroir, d'un psyché dans lequel le spectateur pourrait se voir en pied. Bien sûr, toutes les autres œuvres et l'architecture même de cette chapelle ne sont constituées que de miroirs métaphoriques de l'âme humaine en tant que morceaux d'art visionnaire. Comme une décomposition analytique du processus visionnaire d'Alex Grey, systématiquement sur un fond noir, dans la même position lorsque la couche sondée le permet – à savoir celle de tout bon mystique illuminé face à un *Ginkgo biloba* ou tout autre idole, à savoir debout, les pieds un peu écartés, les bras le long du corps et les paumes vers l'avant, en signe d'accueil –, l'artiste visionnaire expose 21 formes de l'âme-corps humain, les 21 miroirs de tout spectateur, de l'humanité entière. Depuis la seule silhouette-ombre entourée du fameux tableau périodique intitulé « Material World » (« Monde matériel ») en passant par le squelette puis les systèmes nerveux, cardio-vasculaire, lymphatique, musculaire, viscéral jusqu'à celui physico-énergétique ou encore d'énergie spirituelle, tous les états de l'âme-corps humain que la grande ouverture d'esprit de Saint-Grey a réussi à voir y sont représentés. C'est une série de miroirs cartographiques du réel. À

1 Grey, « The Mission of Art », p. 126.

noter que, universalisme spirituel oblige, tous les spectateurs se verront dans un miroir en tant que femme ou homme, qu'africain, asiatique ou caucasien, qu'enceinte, sous forme de Christ ou encore de Sophia "gréco-médico-philosophique". En ce lieu, les spectateurs sont invités à répondre, réflexifs, à ces images en prenant évidemment la même position. Cette réflexivité a pour ambition de n'être que visuelle, comme un témoignage total du réel visible et invisible, et sans que cela n'engage une quelconque réflexivité intellectuelle. Ces miroirs nous montrent le réel, complètement, sans qu'il soit besoin que la matière ne soit effectivement réfléchissante, permettant alors projection et retour ; ce sont des toiles opaques ne renvoyant rien, et surtout à rien, puisqu'elles nous montrent déjà tout. Dans la chapelle, sous forme de logo' cerclés, de très nombreux signes religieux traditionnels sont œcuméniquement présents : main de Fatma, croix chrétienne, étoile et croissant de lune musulmans, mais aussi, bien sûr, le signe religieux d'Alex Grey, son logo'. Le logo' de Saint-Grey est composé d'une imbrication de formes géométriques au centre desquelles, cernée de l'amande d'un œil et du cercle de l'iris, se trouve la pupille du grand œil visionnaire. Cet œil s'inscrit dans un triangle, lui-même circonscrit dans un cercle. Deux groupes de trois segments lient toutes les formes ensemble, telles les petites facettes d'un kaléidoscope, permettant au passage de fabriquer ce logotype en pendentif métallique, toujours au cou de Saint-Grey et disponible à l'achat sur CoSM Shop pour la modique somme de 75 dollars (premier prix).

À s'y méprendre, ce logo' ressemble à celui de la secte fictive mise en scène dans la série TV « Mentalist », pastiche satirique de l'église de scientologie nommée Visualize : un grand œil inscrit dans un cercle duquel émanent de petits segments telle une schématisation lumineuse, et dont le dessin *pictogrammique* de l'iris, en rayons, semble être la répétition, comme une mise en abyme symbolisant toujours facilement l'holisme réconciliateur des pensées contraires, fondant ensemble le bien et le mal. Avec un trait très forcé, sans ambiguïté donc, Visualize est une secte, une secte au sens commun et péjoratif actuel du terme où la ligne de conduite suivie par les adeptes sous l'influence d'un manipulateur nommé gourou est considérée par le reste de la société comme néfaste pour eux-mêmes. C'est une méchante secte où les individus perdent leur singularité, leur individualité, et à la tête de laquelle il est un gourou – encore une fois au sens occidental et non sanskrit, ne désignant plus un maître qui maîtrise une technique ou un sujet et peut en être le professeur, mais maître contraignant ses esclaves. Le gourou en question rappelle qu'il faut garder l'œil ouvert et que l'œil doit ainsi pouvoir voir au-delà du visible, et ce finalement à l'instar des préceptes visionnaires. Effectivement, depuis le grand œil gravé sur la façade de l'église Visualize¹ ou

1 Il faut sans doute noter au passage que cette église correspond parfaitement à l'architecture *pictogrammique* des lieux de culte novmodernes : "sobre et moderne", composée de volumes géométriques aspirant à l'abstraction, monochromique et surtout exposant au minimum ses signes d'appartenance – le bas-relief logo' de l'église ne se distingue que par de subtiles jeux d'ombres et certainement pas par des couleurs criardes.

depuis la myriade de ceux que les artistes visionnaires intègrent à tout le paysage, il est difficile de ne pas penser à la vieille expression dénigrante d'Orwell « *Big Brother is watching you* ». Mais effectivement, chez nous, le grand frère te regarde ; il nous regarde tous, nous sommes tous frères effectivement, et cette fraternité autant que l'omniscience de sa sonde transperçant chacune de nos âmes est une revendication officielle.

Si vous regardez des photographies d'Alex Grey (l'homme avant sa sanctification), à observer son allure, ses vêtements noirs et amples, ses sandales laissant respirer ses doigts de pieds, la coupe de ses pantalons libérant ses chevilles et le laissant toujours prêt à se contorsionner tel un yogi, son pendentif toujours en exergue sur ce fond cosmique de tissu et ses cheveux longs, très longs, jamais vraiment coiffés mais simplement attachés en catogan, les laissant libres de caresser son dos, si vous observez même son regard, ses petits sourires et ses postures semblables à celles de ses personnages sereins, présents et absents à la fois, vous verrez sans doute émaner de lui une sorte de douce solennité, un humble hiératisme. Alex Grey est une figure aux manières hiératiques au sens de la rigidité sacrée ; il est figé au moins autant dans ses mouvements corporels que dans son image communément admise depuis l'époque pré-novmoderne comme celle d'un gourou, sinon d'un illuminé adepte d'une secte. Illuminé, gourou, secte, adepte... ces termes et tout le reste de ce champ lexical étaient largement décriés dans l'ancien monde, mais aujourd'hui ils sont recherchés, revendiqués. La culture yogi et ainsi les termes sanskrits comme ceux du Védanta font aujourd'hui autorité, et Saint-Grey est le gourou de notre art, son professeur par le truchement reliquaire de son manuel « *The Mission of Art* » (« *La Mission de l'art* »). L'officialisation gouvernementale de la mission de l'art suivant les enseignements visionnaires ne s'y est pas trompée : Saint-Grey a construit, de son vivant, une chapelle, une chapelle sacrée, où il expose son panthéon, au sens étymologique et non au sens dévoyé et récupérateur des républicains français, son temple pour tous les dieux, toutes les divinités visionnaires de Jésus à Shiva, en passant par l'énergie solaire, l'ADN et la MDMA.

Dans la narration mettant en scène les adeptes de Visualize, le héros est dit mentaliste. Patrick Jane est dans cette histoire, de son propre aveu rédempteur, un ancien arnaqueur profitant de ses aptitudes cognitives – au sens propre de « connaître par la vue et par ouï-dire » – "de mentaliste" afin de se faire passer pour un médium au sens d'intermédiaire entre plans astraux, connectant ses clients vivants à leurs proches disparus dans l'au-delà. Les médiums sont aussi communément nommés des voyants, et ainsi, les "visualistes", les visionnaires ou les mentalistes voyants sont des médiums, des médiums médiateurs entre le réel terrestre et celui spirituel. Patrick Jane, mentaliste au service des forces de l'ordre, est resté un médium au sens de voyant scientifique usant de techniques cognitives hypothético-déductives et empiristes que son acuité visuelle supérieure lui permet

de mobiliser afin de mieux voir, de voir plus globalement, plus complètement que les autres âmes inattentives. Le personnage de Patrick Jane est plutôt hérétique au sens où il affirme ne pas croire à l'âme, et pourtant, il use sans doute des mêmes méthodes manipulatoires que le gourou de Visualize. Le mentaliste télévisuel est un comportementaliste. À tous les coups, il sait lorsque l'on ment, lorsque l'on a peur et pourquoi, car il sait distinguer les micro-expressions faciales involontaires, il sait voir et interpréter les rythmes cardiaques, les sudations, les mouvements oculaires et il expose d'ailleurs souvent des théories semblables à l'analyse aux rayons X, par couches, de l'âme humaine vue par Saint-Grey présentant le cerveau comme une stratification mentale de différentes origines cérébrales : de la plus rationnelle et sociale – *sapiens* – à la plus primitive et incontrôlable – reptilienne. C'est en sondant le mental de ceux qu'il voit et en cherchant à atteindre le reptile logé au fond de notre être qu'il savait plus tôt manipuler les sentiments de ses clients et aujourd'hui débusquer les lézards criminels. Un mentaliste sait que lorsqu'on penche la tête d'un côté ou d'un autre, on irrigue particulièrement l'un de ses hémisphères et ainsi, l'on nourrit d'afflux sanguin soit son imaginaire menteur, soit sa logique rationnelle. Patrick Jane est désenchanté, alors contrairement sans doute aux visualistes et au visionnaire, il oublie qu'il vaut mieux chercher l'équilibre, la tête droite, les épaules ouvertes et le regard tourné vers son intériorité. À en croire les mots de Saint-Grey, Jane est sans doute cynique comme l'époque qui l'a créé, mais cela mis à part, il a toujours raison, il sait tout avant tout le monde et ses théories s'exposent comme une chapelle de miroirs sacrés depuis laquelle, après coup, on peut tout expliquer par l'analyse : c'est un magicien démystificateur et non, bêtement, un démystificateur de la magie. Nous, profanes mal-voyants voire aveugles, nous ratons cela, même durant le déploiement explicatif des raisonnements de cette magie ; et il ne faudrait pas penser que cela est causé par la faiblesse des scénarii de la série TV ou des théories visionnaires, cela serait hérésie... il nous faut croire que notre troisième œil n'est pas assez grand ouvert.

À l'époque pré-novmoderne, d'autres sondeurs d'âmes logisticiens – logisticien au sens de rationalité scientifique normale les faisant agir comme des logiciens pouvant compter sur leurs qualités logistiques leur permettant par rigueur mémorielle de classer leurs observations – étaient élevés par la fiction à l'état *hieró-* (sacré) de héros. Le plus célèbre d'entre eux est à n'en pas douter le personnage de Sherlock Holmes. Dans toutes ses adaptations, peu importe les époques, l'outil principal de Sherlock, celui dans lequel il se plonge régulièrement – et dont use d'ailleurs Patrick Jane et que tous deux encore aiment à expliquer – est son palais mental. Ces sondeurs sont attentifs à toutes les odeurs, tous les sons, tous les détails visuels et savent toujours en induire les causes et en déduire les effets et, dans ce systématisme logique, dans une absurde fatalité naturelle chère aux comportementalistes, l'inverse est également possible. Tout est lien de

causalité, depuis les lois gravitationnelles entraînant le ketchup tombant d'un sandwich trop chargé à tacher un pantalon jusqu'au comportement alimentaire socialement déterminé. Le Sherlock des hôpitaux, mis en scène au début des années 2000 dans la série « Dr House », accueille dans son être, dans sa maison, sa chapelle, toute cette logique logicienne qu'il applique dans son travail dit de diagnosticien¹. Comme Sherlock, il sait ne pas se laisser embrouiller par les affections sociales, les rapports gentils et humains, et ainsi, là où personne ne trouve la solution, il sait tout dissoudre, tout analyser, tout sonder grâce à sa maxime "tout le monde ment". Le générique de la série « Dr House » laisse voir par transparence quelques planches anatomiques, des tissus organiques en mouvement, presque dansant, un cerveau ou des morceaux d'ossature radiographiés, et cette préoccupation pour le corps-machine – que le désabusé Dr House veut pouvoir extraire de la fascination spirituelle alors qu'il est lui-même fasciné et qu'il fascine tout le monde – se retrouve dans la narration, grâce aux croyances habituelles de ses congénères, au centre de l'attention de cette production culturelle. Dans le corps, dans les somatisations, il y a l'expression de l'énergie vitale, et c'est cette énigme obsessionnelle, passionnant littéralement Greg House, dont il est addict', qui le fait rejoindre la passion christique cosmique de Saint-Grey. Le mentaliste, Sherlock, Dr House et tous les sondeurs d'âmes logisticiens sont fascinés et fascinants, et dans un syncrétisme visionnaire habituel maintenant, il faut prendre en compte et combiner la double origine étymologique de ce mot, fasciner. Du latin *fascinare* signifiant « charmer, jeter un sort », la fascination émise et reçue par les sondeurs d'âmes est celle de la maîtrise permettant de fixer par l'immobilité du regard, telle la puissance du serpent hypnotique. Fasciner, c'est captiver, attirer par la brillance spirituelle – et là encore, le spirituel est autant celui mystique que celui logicien de l'esprit intelligent. Cette fascination séduisante trouve son origine linguistique également dans le mot fascine désignant un petit fagot, un regroupement bien organisé (pour ne pas être mal fagoté) de branchages dont on se sert pour combler l'imperfection d'un chemin accidenté par exemple. C'est un faisceau de petits branchages, de petits morceaux de bois épars que ces fascinants personnages attirent ensemble, par abduction, afin de réparer la linéarité logique de toute action cosmique, permettant d'expliquer une maladie, un crime, un délit ou une passion ; leurs enquêtes procèdent tel un quadrillage – toile matricielle des images visionnaires – par la révélation de faisceaux de preuves. Telle une bonne bouteille de spiritueux que l'on conserve précieusement, de derrière les fagots, Greg House comme Sherlock – inadaptés socialement car bien trop voyants – savent

1 Diagnostique signifie littéralement « la technique de connaître en séparant ». En tant que "dia-", un diagnostique est dia-logique, et d'ailleurs chez le Dr House, les séances dites de diagnostique différentiel se jouent dans un dialogue entre les différents médecins. Seulement leur recherche de *gnose*, de connaissance, se joue dans un dialogisme particulier visant à séparer, non pas les différentes doxas de ces doctes, mais bien à partager les faits réels des encombrantes anecdotes de réalité subjective détournant les *réalistes* du vrai diagnostique.

précautionneusement cacher leur drogue pour ne pas en être privés par la morale des malvoyants. Par contre, ils en usent sans précaution. Alors que le premier ingurgite régulièrement des comprimés d'analgésiques dérivés d'opiacées nommés Vicodin jusqu'à être victime d'hallucinations, le second utilise traditionnellement l'opium pour s'ouvrir spirituellement – n'en déplaise au communiste Marx. Fervents défenseurs des curiosités expérimentales et des démarches scientifiques empiriques, ils s'essayent tous deux à bien d'autres expériences stupéfiantes. Dr House en particulier, cherche par la surconsommation de drogues – comme Aldous Huxley sans doute – à dépasser sa trop grande rationalité normale lui causant tant de souffrances car, quelque part, ce médium ne peut que savoir que son refus de l'au-delà est cause de manque.

Les drogues absorbées par Huxley devaient sûrement lui permettre de toucher du doigt le moksha comme l'indique le nom de la drogue qu'il a rêvée pour son île idéale nommée « remède moksha ». Dans le Védanta, le moksha, c'est le paradis, c'est l'état final de l'évolution de l'âme ou l'ultime étape d'élévation spirituelle engageant la réincarnation cyclique, autrement dit, c'est l'état vers lequel doit tendre chaque être vivant au cours de sa période d'existence terrestre ; c'est l'équivalent du nirvana bouddhiste. Grâce à ses visons sous psychotropes, Alex Grey a pu réaliser la pochette de l'album « In utero » pour le groupe de musique Nirvana. L'image peinte par Grey expose l'image d'un ange, tel le symbole de la pureté spirituelle traditionnelle ou celui du messenger, du médium entre la vie terrestre et le paradis, le nirvana. Dans une position d'accueil – toujours les paumes vers l'avant, hiératique – l'ange est bien celui d'« In utero », il est donc bien celui de la gestation biologique, de la réconciliation de l'outil organique d'avec ses finalités divines et se trouve conséquemment sexué. L'ange de ce Nirvana est une femme, il a des glandes mammaires et une pilosité pubienne, et grâce aux rayons X de Grey, l'on peut voir la machinerie intestinale de cet ange céleste. L'être idéal angélique est matérialisé, il agit dans notre monde réel, il est l'épiphanie (la manifestation) de la rencontre entre idéalisme spirituel et matérialisme quasi copro-physico-chimique. In utero, dans le ventre de cet ange, point de fœtus, mais ostensiblement, viscéralement, ses intestins sont exposés. Ici, Grey ne figure pas un corps humain à travers lequel il faudrait aller chercher l'âme, la puissance spirituelle ou l'énergie transcendante ; c'est un ange avec ses ailes, c'est normalement un être idéal, alors, dans la recherche visionnaire de l'intérieur, littéralement, ses entrailles sont faites de circonvolutions tubulaires organiques. Ce qui naît du dedans des femmes, ce sont aussi les êtres en devenir, et "dans l'utérus" ne signifie pas seulement dans le ventre, mais dans la matrice maternelle, celle qui donnera à l'enfant sa composition essentielle. Chez Huxley, dans les sociétés sublimes, cauchemars et rêves à la fois, les naissances se jouent in vitro, dans de petits tubes de verre, et c'est à ce stade pré-natal que les contraintes physiques et spirituelles sont déjà amenées afin de façonner les êtres tels que désirés. Notre

monde soumis à l'esthétique visionnaire sait que l'on est formé in utero et que l'on reste toujours in utero de l'être-planète matriciel Gaïa. La matrice en latin se dit *matrix*, et à l'époque pré-novmoderne, une trilogie vit le jour sous le nom de « Matrix ». Notre société n'a pas encore atteint l'organisation machinale décrite dans cette fiction, mais puisqu'elle est devenue lucide au sujet de ce qu'avant l'on prenait pour des contre-utopies, peut-être qu'un jour la contre deviendra utopie réalisée où, comme le prophétisait Huxley, dans un éveil endormi, grâce à la technologie et aux stupéfiants, toute l'humanité se trouvera asservie dans le plaisir.

Olivier Odaert, un universitaire belge de Louvain, a écrit en 2009 un article intitulé « L'art visionnaire d'Alex Grey ». En épigraphe, à la manière d'Huxley avec Berdiaeff, il cite Huxley dans « Les Portes de la perception », citant lui-même William Blake : « *If the doors of perception were cleansed, Everything will appear to man as it is, infinite.* » (que l'on pourrait maladroitement traduire par « Si les portes de la perception étaient nettoyées, tout apparaîtrait à l'homme tel que cela est, infini. »). Cet universitaire "normal" analysant le travail d'Alex Grey en parlant à la première personne du pluriel, se voulant objectif et sans jugement, seulement témoin, affirme que le visionnaire fut inspiré par Huxley et Blake – quand bien même il n'y ferait pas directement référence. D'ailleurs, ces deux figures de l'art visionnaire ancestral font office de références incontournables communément admises pour ce qui concerne, en général, le New Age et le psychédéisme. Olivier Odaert partage l'idée selon laquelle l'œuvre de Grey a été telle une relecture de Blake par Huxley, à savoir, d'après lui, une approche rationaliste de l'aspiration à la transcendance. Le mariage du Ciel et de l'Enfer, du rationalisme et de la sublime transcendance, provoque, dans un jaillissement pictural sur les toiles de Grey, une théophanie dans un processus hypothético-déductif. Les logisticiennes approches des héros de séries froides tels House, Sherlock et Jane, tout comme les constructions visionnaires de Saint-Grey, son illustration pour Nirvana ou sa chapelle par exemple, étaient déjà à l'époque pré-novmoderne la manifestation esthétique de l'idéalisme matérialisé. On représente des anges, mais leur corps sont des machines à caca, des "cloaca"¹ faits de tissus pouvant se putréfier et destinés à mourir. La froideur des héros voyants et l'augmentation de la lucidité des artistes visionnaires grâce aux stimulants chimiques stupéfiants étaient déjà la révélation de ce qui fait notre monde, à savoir l'*idéalisme matérialisé* et non le *matérialisme idéalisé*.

La révélation pour nos analystes politiques a bien été celle-là, à savoir qu'il nous fallait tous comprendre et assumer le fait – car c'est bien en ces termes que l'on doit s'exprimer – que c'est un *idéalisme matérialisé* qui meut nos choix esthétiques et notre science. Cette science est normalement restée la même qu'à l'époque pré-

1 Les vitraux faits de radiographies littéralement pornographiques ne sont pas sans rappeler les peintures de Grey. Même si c'est fait avec un humour différent de toutes les œuvres pionnières du futur art officiel visionnaire, sans doute que comme la majorité des productions de cette pré-poque, l'attraction pour l'idéalisme matérialisé était déjà perceptible.

novmoderne, mais elle revendique aujourd'hui avec fierté d'être guidée par un *idéalisme matérialisé* et surtout pas le contraire, comme en ce temps où elle se qualifiait de réalisme ou pragmatisme matérialiste : ma société est *réaliste*, et même, dans la réconciliation des deux blocs, des deux églises – le religieux et le scientifique –, elle est actionnée par un polythéisme *réaliste*. Les anciens militants aujourd'hui disparus, ceux du et même des *matérialismes idéalisés*, ont été littéralement annihilés, "schtroumpfés" par nos linguistes idéologues qui choisirent encore une fois la sage voie du pragmatique "c'est moche mais c'est pratique". Ainsi décomplexés, il était devenu simple pour nous de nous réapproprier tous les systèmes cultes et caricaturaux des récits contre-utopiques pour enfin les réaliser : d'abord « Le meilleur des mondes », puis la novlangue et « 1984 », « Matrix » et même le monde idiot des voyages de Gulliver. Les travailleurs intellectuels matérialistes revendiquant la distinction répétaient avec véhémence que nos mondes se construisent, qu'ils sont immanents et à élaborer, à choisir, et que ces choix définissent notre idéalisation, non essentiellement sensée. Alors oui, effectivement, à force de les entendre vouloir dialoguer, tout le monde a fini par les écouter. Eh oui, aujourd'hui, l'on assume le fait que l'idéalisme post-platonicien, vitaliste, qui nous anime, nous le voyons et nous voulons le voir – c'est notre quête officielle à tous – se matérialiser. Notre langue, nos mécanismes de pensée et de justification sont tournés, focalisés sur les preuves de la divine naturalité de la nature, essentielle et réelle, matérialisée concrètement dans le mesurable – de notre rythme cardiaque à nos taux d'hormones en passant par nos niveaux de sudation, nos rythmes sexuels, notre taux de midi-chloriens¹, notre quotient intellectuel, etc., le tout statistiquement évalué, noté, répertorié. Nous voyons effectivement, par l'analyse si précieuse, par l'observation séparée des éléments et leur recombinaison dans de grands et holistes classements sans classes hiérarchiques, un monde réduit à son essence... car il n'y a que ça de vrai, d'élémentaire mon cher Watson ! Le reste, c'est du bla bla de bar-bar, et cela, notre novlangue l'a rendu nul. "C'est bonnet blanc et blanc bonnet.", voilà la réponse de l'administration aux complices malfaiteurs se rêvant troubles-fête ou fauteurs de troubles. L'*idéalisme matérialisé* a phagocyté les *matérialismes idéalisés* à coups de bonnet blanc et blanc bonnet, ce qui a rendu la distinction d'entre ces deux choses inaudible aux oreilles du public-peuple étouffé sous les bonnets.

En se réappropriant les pensées idiotes des « Voyages de Gulliver » publiés au 18^{ème} siècle, nos découvreurs novlinguistes ont pu renvoyer à l'aporie les distinctions entre *idéalisme matérialisé* et *matérialisme idéalisé*. Notre société a utilisé la même satire que Gulliver pour se moquer de la distinction des matérialistes : arroseurs arrosés, les défenseurs de la distinction furent insultés en

1 Dans l'univers de Star Wars, « la force » est un champ d'énergie traversant tous les êtres vivants et conférant une puissance spéciale à certaines personnes plus sensibles. Cette force est d'abord présentée sans explication particulière, puis, dans les derniers films et romans, une explication biologique est avancée : elle serait le résultat d'une symbiose avec une forme de vie microscopique, les midi-chloriens...

tant que Lilliputiens ! L'administration expliqua que ces querelles linguistiques étaient aussi ridicules que le conflit des petits êtres insignifiants, des *little* d'après le jeu de mots de Jonathan Swift, l'auteur. Bonnet blanc et blanc bonnet, notre esthétique aime le *wikiwiki* et ainsi, elle aime Swift, ses métaphores et son nom signifiant « rapide » en anglais. Swift est effectivement expéditif, rapide, superficiel, vraiment super pour expliquer le ridicule du conflit entre les Petits-boutiens et les Gros-boutiens. Chez la race des tous petits hommes, de ceux de peu de vertu que rencontre Gulliver, l'on est en conflit, les Lilliputiens d'un côté et les Blefuscus de l'autre car, un jour, un roi aurait voulu imposer le côté d'ouverture, "de casse" des œufs à la coque. Une révolte eut lieu et deux groupes se formèrent : ceux préférant entamer les choses par le gros bout et les autres. D'après Swift, depuis une vision rapide qui nous plaît, logiquement, cela est insensé ! Tous ces petits hommes sont stupides, c'est un bout ou un bout, bonnet blanc ou dans l'autre sens, comme avec ces histoires d'idéalisme et de matérialisme. Le récit les rend donc ridicules. Quelques uns des matérialistes voulurent alors marquer leur désaccord d'avec l'auteur et d'avec l'administration novmoderne naissante. Ni essentiellement petit-boutistes ou gros-boutistes, mais assurément, constructivement, jusqu'au-boutistes, ils affirmèrent que si cela était une métaphore des modes de vie, alors oui, cela change tout, car tous les bouts, tous les chemins ne mèneraient pas à Rome. Ils ajoutèrent que la satire de Swift se servant de l'île flottante nommée Laputa et de l'académie de Lagado était d'un anti-intellectualisme et d'un anti-universitarisme vulgaires, qu'ils préféreraient ne pas parler du deuxième voyage à Brobdingnag tant son jugement envers les mœurs dites légères des femmes n'est qu'une histoire de puritanisme conservateur hétéromisogyno-religieux, et qu'enfin, l'élévation en héros de la sagesse des chevaux du dernier voyage était, selon eux, "tout simplement" en parfaite adéquation avec l'attraction pour le primitivisme authentique de notre société.

En effet, l'allégorie de la race supérieure à tous les hommes pervers et corrompus, les êtres désirés par Swift sont appelés les Houyhnhnms – nom correspondant à une transformation, une évolution novmoderne avant l'heure ("visionnaire" sans doute) du mot homme qui, par ajout de lettres, sait se confondre avec l'onomatopée du hennissement. La langue des Houyhnhnms fonctionne beaucoup ainsi, dans un devenir onomatopéique animal désirable. Les sages chevaux n'utilisent pas un langage négativiste, ni même négatif au sens et selon les règles de la béatitude, de la bénédiction religieuse, inclusive et tolérante ; ils ne connaissent ni la pratique, ni même le mot mensonge : ils sont positifs et positivistes ! *Wikiwiki*, Wikipédia expliquait – à l'époque pré-novmoderne appréciant déjà les voyages de Gulliver – que « ces chevaux raisonnables, ils vivent dans une société simple et paisible, régie par la raison, la vérité et l'exactitude ». Ainsi, à la manière des oranges-outangs (signifiant « hommes de la forêt » en malais) qui, selon la légende ancestrale de Bornéo, seraient d'anciens hommes

assez sages pour comprendre la nécessité de la simplicité naturelle et ayant dès lors pris la décision de se retirer et de ne plus parler, nos chevaux auraient décidé de se taire face aux terrifiants humains constructivistes. Les animaux sont sages, c'est sûr, et déjà, les sociétés pré-novmodernes le reconnaissaient. Elles reconnaissaient la sagesse de l'orang-outang, symbole de l'authenticité lucide, comme lorsque le singe aux allures de vieillard humain, d'homme d'expérience, est fait ministre de la science et gardien de la foi dans « La planète des singes ». Nous avons aussi un ministre de la science et de la foi nommé MiniDeuxFois. Nous, visionnaires, nous ne croyons pas que les animaux parlent comme les humains, mais nous croyons à la sagesse de ces êtres holistiquement importants pour l'équilibre naturel de l'énergie bio-diversifiée. L'histoire raconte que, vivant sur le même territoire, l'ignoble inverse des Houyhnhnms ont une forme humaine. Ce sont les Yahoos, des individus que Swift voulait sans doute rejeter, mais nous, nous sommes tolérants. Nous savons qu'il faut du noir et du blanc, du mal et du bien, du yin et du yang. En anglais pré-novmoderne, Yahoo était devenu, grâce au succès populaire de Gulliver, une insulte désignant un abruti. Nous aimons aussi les brutes, ceux diminués intellectuellement ayant réduit leur langage à quelques bruits, et cela à l'instar de notre amour pour l'authenticité primitive animale. Là encore, cela était déjà en gestation avant notre ère. Yahoo était et est toujours une onomatopée disant la joie ! En 1994, David Filo et Jerry Yang, étudiants à Stanford, créèrent « Yahoo », d'abord un simple annuaire web, puis l'une des sociétés internet les plus importantes et l'un des sites internet les plus utilisés. Le nom de cette future société multi-fonctionnelle devait commencer par un Y pour respecter la nomenclature imposée au projet informatique par l'institution de Stanford qui la vit naître. Une légende informatique dira que, comme à l'habitude de l'esthétique pragmatique de la fin du 20^{ème} et du début du 21^{ème} siècles, les informaticiens répondant à leur caricature auraient opté (comme il est d'usage dans le domaine) pour un acronyme tautologique pico-descriptif et a-exo-symbolique : *Yet Another Hierarchical Official Oracle*¹, débutant par une tournure auto-blasée (habituelle en informatique) : *yet another* signifiant « encore un autre ». Avec la même logique simpliste, et surtout revendiquant son amour pour le simple jusqu'à l'abruti, les créateurs de cette future interface extrêmement populaire – qu'ils avaient d'abord simplement nommée « Guide de David et de Jerry pour le World Wild Web par Yahoo ! », comme on "trouve" souvent un nom temporaire que l'on remet à demain et qui, *wikiwiki*, reste – affirmèrent, contents d'eux, contentés, dans la joie ("Yahoo !") qu'ils avaient en fait choisi Yahoo en référence au nom donné aux humains dans les « Voyages de Gulliver ». Les mauvaises langues en vinrent à dire qu'ils faisaient preuve de leur stupidité puisqu'ils ne parlèrent jamais de ce choix comme d'une ironie, comme à lire au 2nd degré, comme d'une contestation de l'idéologie de Swift ou de la normalité trouvant alors l'histoire à son goût. D'autres

1 Traduisible par « Encore un autre système de gestion de bases de données hiérarchique officieux ».

encore suggérèrent que ces informaticiens aguerris insultaient par là leur futur public, mais sans l'avouer, considérant que ceux qui auront besoin de leur annuaire sont des Yahoos sur la délicate toile internet, de grossiers personnages aux rustres manières, des abrutis qu'il faut guider. Nous préférons penser face à l'absence de déclaration d'intention que cela est la preuve que, même inconsciemment, même dans la stupidité, stupéfié, cela est la preuve que le monde pré-novmoderne a construit ma société en adéquation avec son désir de décomplexion : on est des Yahoos et on en est fiers ! Nous voulons bien sûr que tous les Yahoos, une fois décomplexés, aspirent à s'élever et à côtoyer la sagesse des chevaux ou de Gulliver que son voyage, son *trip* dans la sur-réalité lucide a illuminé, et ce encore comme les concepteurs du nom de la chaîne TV pour enfant, « Gulli ». Ce nom est une apocope à notre goût et dit bien que l'idéologie de Swift, rapide et décomplexifiante, était déjà à la mode au point de pouvoir faire marque, modèle et même mode (au masculin). Gulliver est un découvreur, on en fait un chantre de l'imaginaire, une sorte de baron de Münchhausen pour les enfants. Mais il n'en est rien, Gulliver ne ment pas, il a même des preuves, il a rapporté un vrai petit mouton devant justifier la véracité de son voyage, comme le scientifique rêvé par Francis Bacon dans son « *Novum Organum* », dans son nouvel instrument décrivant le scientifique comme un voyageur, qui observe et prélève des échantillons sur les îles qu'il a découvertes pour les rapporter. Gulliver est un anti-Münchhausen, il ne ment pas, il observe objectivement et c'est cela que l'on trouvait déjà bon et bien à inculquer comme modèle aux enfants.

Nous aspirons à révéler, à découvrir un monde cerné tel que représenté dans nos images : des cercles dans des cercles, dans un cercle. Ce que l'on trouve signifiant, ce sont les preuves factuellement matérialisées de notre idéalisme, ce sont les modifications du réel. Les modifications de nos perceptions sensorielles physico-chimiquement déterminées – telle la modulation de nos captations lumineuses par les cônes et bâtonnets de notre rétine, celle de nos réactions nerveuses ou la modification du rythme de notre souffle – sont ce qui révèle le réel et notre communauté. Comme le décrivait Saint-Albert avec sa vision objective tel l'objectif d'un instrument optique normal et depuis sa vision visionnaire soumise au révélateur LSD, lorsque grâce aux "augmentateurs" de conscience psychoactifs, nous voyons le monde, nous le voyons tous identiquement. Le kaléidoscope nous apparaît à tous. Alors oui, les mauvaises langues, les mauvais esprits et les malvoyants hérétiques parlaient jadis de construction culturelle collective qu'ils nommaient justement con-science. Ils parlaient d'habitudes construites et codées, affirmaient que personne ne pouvait juger depuis l'esprit d'un autre et que seuls les accords de langage existaient, qu'il existait également des forces de normalisation sociale, et surtout des focalisations mobilisant nos attentions dans un cerne particulier. Ils "voyaient" cela dans l'inexistence de descriptions kaléidoscopiques chez ceux ne connaissant pas le kaléidoscope ou ne connaissant pas d'autres

individus connaissant ces dénominations normales de phénomènes stupéfiants. Mais bon, eux parlaient en termes d'altération et ce mot a évidemment été remplacé par son synonyme inclusif de modulation – ce qui rend incompréhensible cette vision. Il en allait sans doute de même d'après eux (avant nous donc) en ce qui concerne les appellations des hallucinogènes *Magic Mushrooms*, et alors les Aquarêves ne nous plongeraient dans les douces inquiétudes des abysses (toujours sublimes, toujours dualité moniste de l'au-delà) que par normalisation de la représentation de l'univers marin et sa normale mise en relation d'avec les ondulations bleutées et le nom commercial de la substance. Mais bien sûr... c'est "tout naturel" ! Par litote, on parle bien de substances pour parler de drogues psychotropes. Eh bien c'est de cela qu'il s'agit pour nous, ce qui nous occupe, c'est la substance, l'essence fondamentale, la *substantia*, l'être réel, ce qui se tient au dessous de l'apparence : c'est ce que le visionnaire (scientifique conscient et consciencieux) veut dé-couvrir ; c'est cette substance qui alimente, qui élève ses enquêtes, ses quêtes.

Dans leurs enquêtes, Sherlock tout comme Dr House rencontrent parfois des cas faisant planer au-dessus de leur esprit le doute, le raisonnable mais incontournable doute de l'au-delà. Dr House vit en lui cette dualité tandis que Sherlock peut profiter de l'existence de son double maléfique en la personne spectrale – toujours cachée derrière les pires méfaits, dans un complot qui se révèle toujours bien plus lointain, complexe, enchevêtré que ce que le héros du bien pouvait imaginer – du professeur Moriarty. Le mentaliste Patrick Jane affronte également son double noir qui – meurtrier de sa femme et de sa fille – est à la fois son ennemi juré, sa part noire mais également celui qui lui aura permis de devenir celui qu'il est, à savoir ce prophète démystificateur qui aura pris le chemin de la rédemption en abandonnant l'illusion pour la justice. « Tigre, tigre, brûlant brillant / Dans les forêts de la nuit / Quelle main, quel œil si puissant / A forgé ton effroyable symétrie. » À la fois première et dernière strophe du poème « Tigre, tigre » de William Blake qui, associé à Huxley donc, est l'un des pères spirituels de la voie visionnaire, ces quelques vers sont au centre de la narration métaphorique de la série TV « Mentalist » qui, comme les autres séries froides, est porteuse de l'idéologie syncrétique toujours fondée sur ce $1 + 1 = 1$, sur une unification de l'ombre et de la lumière. "Mariage du ciel et de l'enfer" comme le reprenait Huxley, c'est dans une effroyable symétrie, tigre et tigre, tigre blanc et tigre noir, de lumière et de feu, dans une symétrie synonyme de parfaite harmonie, sublime, équilibrée, dans la gémellité ambivalente et inclusive de l'esthétique visionnaire que l'effroyable fascination de Blake et l'intrigue narrative et méta-phorico-physique connotante du « Mentalist » trouvent leur motif, leur quête. Le poète William Blake était également peintre et particulièrement aquarelliste. Au début du 19^{ème} siècle, il dépeignit en quatre tableaux un passage du dernier livre du Nouveau Testament, un extrait du Livre de la révélation – et vous savez combien ce champ lexical est

cher à la novmodernité – plus connue sous le nom d'Apocalypse ou Apocalypse de Saint-Jean. L'apocalypse dans sa double connotation terrifiante – de beauté de la révélation puisque l'apocalypse c'est, littéralement, *ápó-kalúptô*, dé-cacher, dévoiler aux hommes, mais aussi de la macabre catastrophe, du macabre retournement – est une source d'inspiration privilégiée pour les artistes visionnaires. La Bible catholique d'où est extraite cette prophétie apocalyptique nous révèle, dans la tradition mystique normale de ceux qui aiment la "philosophie éternelle" que la fin du monde – son sens comme sa clôture – est une chose terrifiante mais belle qui doit être pensée comme une étape, une ouverture vers la vie éternelle des cieux illuminés. Alors oui, effectivement, pour départir le monde des hommes de l'illusion, de la corruption et plus généralement de toutes les vanités, il faut ce qu'il faut, et rien de tel que le feu, l'effondrement et la destruction de tout l'univers matériel terrestre – poids pour les hommes – si l'on veut révéler la vérité... toute nue, toute crue. Dès lors, la prophétie d'apocalypse biblique a instauré dans notre culture l'idée qu'avant l'illumination, avant la béatitude, la révélation "nettoierait les *doors* de la perception", une table rase à coups de boules de feu : il faut d'abord que le monde se consume, que le règne de la Bête, du Mal soit vécu sur Terre avant que l'on puisse être délivré de tout, ou autrement dit – comme pour le Mentaliste, comme pour Dr House durant les derniers moments de la série où un incendie transforme son égocentrisme en révélation d'abnégation amicale, que le docteur paye de sa mort symbolique et administrative – c'est le mal absolu qui ouvre la voie vers la rédemption. L'extrait choisi par Blake pour sa tétralogie visionnaire picturale est celui-ci : « Un autre signe parut encore dans le ciel ; et voici, c'était un Grand Dragon Rouge, ayant sept têtes et dix cornes, et sur ses sept têtes sept diadèmes. Sa queue entraînait le tiers des étoiles du ciel, et les jetait sur la Terre. Le Dragon se tint devant la femme qui allait enfanter, afin de dévorer son enfant, lorsqu'elle aurait enfanté. » La série est dite du « Grand Dragon Rouge » et elle est composée du « Grand Dragon Rouge et la femme vêtue de Soleil », du « Grand Dragon Rouge et la femme vêtue du Soleil », du « Grand Dragon Rouge et la Bête de la mer » et de « Le nombre de la Bête est 666 ». Dans un style pictural prophétique – ou au moins précurseur de l'imagerie d'*heroïc fantasy* – Blake représente un Dragon humanoïde musculeux, monstrueux, terrifiant et une femme d'or, nimbée et même drapée de lumière, dans une association visionnaire classique, unifiant les contraires, la Belle et la Bête, le Bien et le Mal. Fidèle aux "philosophies éternelles" et donc au goût des arché-récits religieux, la fascination de Blake se focalise visiblement plus sur le Mal, mystérieux et attirant, que sur le Bien. Le monde anglo-saxon ne parle pas de l'Apocalypse selon Saint-Jean mais selon Saint-John... Et justement, le tueur en série du « Mentalist » trouve son nom symbolique dans le même texte que celui inspirant Blake. C'est à Blake, l'œcuméniste mystique qui dans son "poème-berceuse" (« A cradle song ») aime l'enfance ou dans ses « Chants de l'innocence et de

l'expérience » appelle à l'amour de tous – « Païens, Turcs ou Juifs » –, c'est bien à ce mysticisme-là que l'époque pré-novmoderne se réfère avec ses séries froides du début du deuxième millénaire. Ces deux poèmes sont justement cités dans le conte télévisuel de culture hollywoodienne (de la forêt sacrée... c'est prophétique) : le premier par le directeur du service de police de Sacramento qui se révélera être l'un des méchants¹, l'autre par le héros blanc mentaliste lui-même². John le Rouge est le méchant absolu, le Mal, la Bête ou au moins le Dragon, mais c'est bien de celui de Blake, attirant, entêtant, séduisant par son intelligence maléfique dont il s'agit. Il a des disciples – tel Gale Bertram, le directeur évoqué plus tôt – dont l'un d'eux se nomme Brett Partridge. Le héros le soupçonne d'être John le Rouge car ce médecin légiste manifeste selon lui beaucoup trop de plaisir à observer les scènes de crime. Il aime la mort, elle l'attire comme "tout un chacun" assez lucide pour comprendre la sagesse visionnaire. Les artistes créateurs de la série lui ont justement attribué le nom de Partridge, « perdrix » en anglais, en référence au tableau de Blake « A Brace of Partridge ». Sur ce tableau, deux oiseaux morts sont simplement suspendus par les pattes, dans une révélation de la beauté du macabre extrêmement normale, et même naturelle pour l'esprit novmoderne. Enfin, pour ceux qui n'auraient pas compris, à cette époque pas encore complètement illuminée, les scénaristes du « Mentalist » ont intitulé le 7^{ème} épisode de la 6^{ème} saison « The Great Red Dragon »³, et c'est alors que le téléspectateur apprenait que John le Rouge était à la tête d'une organisation criminelle, tel le Dragon Rouge de Blake planant au-dessus de tout et de tous, et que celle-ci s'appelait l'Association Blake. Cette association portant le nom du poète visionnaire avait pour "mot de passe" la répétition du nom de l'animal symbole du monisme duel chez Blake : « Tigre, tigre ». Le créateur de la série, Bruno Heller, était peut-être visionnaire, sans doute au moins intéressé par la figure symbolique de Blake. Bien sûr, la plupart des très nombreux téléspectateurs de la série TV n'ont peut-être pas été attentifs à l'omniprésence de l'esthétique *kitschisée* de Blake, mais en tout cas, ils l'ont sans doute été à celle faisant montre d'une attirance ambiguë pour le Mal, le sang, la mort et la violence – ce qui était majoritairement et normalement à leur goût... et en adéquation avec mon époque. Bruno Heller a également été scénariste pour la série « Rome » exprimant un goût certain pour les violences meurtrières et sexuelles crues, extrêmes, ou encore celle nommée « Gotham » où la future ville du sombre héros Batman est rongée par la criminalité alors même que Bruce Wayne est encore enfant : un Batman sans Batman, une ville du crime sans sauveur, sans son rédempteur à venir... au bord de l'apocalypse pour ainsi dire. Notre époque n'a pas spécialement retenu le scénariste Heller, mais avec un nom pareil, semblant

1 Dans le 16^{ème} épisode de la saison 3 (« Liaison dangereuse » ou « Red Queen » en anglais) de la série « Mentalist » créée par Bruno Heller.

2 Dans le 1^{er} épisode de la saison 3 (« Basses vengeances » ou « Red Sky at Night » en anglais) de la série « Mentalist » créée par Bruno Heller.

3 77 épisodes sur 124, soit plus de la moitié d'entre eux jusqu'à la mort de John le Rouge, incluent le mot rouge (*red*) dans leur titre anglais, révélant ainsi l'omniprésence du mal.

signifier "faiseur de l'enfer", l'on comprend le goût pour cela à l'époque déjà... enfin, si l'on veut se laisser aller à un "esprit cabalistique essentialiste"...

Comme chez Blake, les séries froides et l'art visionnaire sont fascinés par la mort. Dr House cherche plusieurs fois à frôler la mort ; il n'est pas vraiment suicidaire mais, par l'abus de drogue notamment, il mène ses expériences de mort-vivant. Par l'usage de stupéfiants, les artistes visionnaires de notre époque en font de même : tenter d'augmenter leur lucidité, leur expérience du réel en s'essayant à la quasi-mort. Sherlock – sous couvert de la nécessaire augmentation de ses connaissances médico-légales – semble aimer frapper des cadavres, les brûler, les énucléer et conserver chez lui quelques morceaux organiques. Aucun d'eux ne commet de meurtre – sauf (ce qui n'était pas négligeable pour les matérialistes) lorsqu'il est question de "juste vengeance", de "peine de mort" et d'"auto-exécution des peines divines" – mais ils aiment à côtoyer des cadavres. C'est là, avec cette mort qui les intrigue, qu'ils trouvent énigmatique, que peut-être in-consciemment encore, ils cherchent des réponses. Dans le monde pré-novmoderne, ces productions culturelles – "froides", vectrices de l'*idéalisme matérialisé* et du sublime syncrétique croyant à la nécessité naturelle du mariage entre Bien et Mal – ont été très populaires au sens où, quantitativement parlant, une part importante de la population les trouvait à son goût. « Dr House » par exemple, aurait été l'émission TV la plus regardée au monde en 2008¹, et même si l'on peut toujours lire ces chiffres autrement, cela signifie sans doute que de très nombreuses personnes l'ont vue. En France, c'est en moyenne 7 à 9 millions de téléspectateurs qui la regardèrent lors de sa première diffusion par TF1. Ne parlons pas des nombreuses adaptations de Sherlock Holmes car il a toujours eu (et a toujours su renouveler) son public. Par le biais de la "première chaîne européenne", TF1, la série « Mentalist » a, entre 2010 et 2015, été regardée par 7 à 10 millions de téléspectateurs, en moyenne toujours. En 2011 par exemple, parmi les dix meilleures audiences TV de l'année médiométriquement parlant, cinq furent des épisodes du « Mentalist »² (et d'ailleurs un autre de ces classements, celui de 2009, comptait par quatre fois la série « Dr House »³). Depuis 2008, parmi les événements sportifs et principalement footballistiques, les concerts des Enfoirés et un des "Bronzés font ci" ou "Les Ch'tis", ce sont les séries froides qui rentrent dans ces classements, ces top 10 annuels, avec « Les Experts », « Dr House » ou « Mentalist ». Cette conception du monde froide et faisant régner cette magie scientifiste normale plaît, elle est populaire, tout comme l'étaient les dépressions morbides voire macabres de Nirvana – groupe pour lequel Saint-Grey a travaillé donc – ou celles des cultissimes The Doors de Jim Morrison inspiré par Blake et Huxley pour choisir le nom de ce qui culturellement restera. Comme dans « Star

1 D'après les informations disponibles sur la page Wikipédia de la série.

2 D'après les informations disponibles sur Wikipédia à l'article « Audiences de la télévision française ».

3 "Au même endroit"

Wars », le goût était déjà à la fascination pour les beaux costumes, la rigueur et le détachement inspiré du "côté obscur de la force".

En 2012, un best-seller de librairie (vendu à plus de 40 millions d'exemplaires de par le monde) fit irruption et sensation, comme une explication du sadisme au public-consommateur, tellement bien expliqué qu'effectivement ce succès populaire semble être la confirmation du consensus autour du fait qu'il n'y a pas de bien sans mal, de plaisir sans sa part de souffrance, et qu'il faut, lucide, ouvert sur son intérieur, se l'avouer, l'assumer, se décomplexer : « Cinquante nuances de Grey ». On y dépeignait une histoire d'amour dans "toute sa complexité" sur fond de découverte-contractuelle/amoureuse/forcée/mais non/mais un peu, une explication de l'implacable équilibre naturel de la dualité moniste selon laquelle il faut un masochiste pour que le sadique puisse exister ; cela à la manière du rêve/cauchemar visionnaire d'Huxley à propos des sociétés humaines asservies dans le plaisir. En bien plus de cinquante nuances, Grey, notre Saint-Grey, dispose d'un nuancier multicolore, total, sublime, il est Éros et Thanatos, il est l'homonyme augmenté et visionnaire de Christian Grey, le héros sadique des romans. Éros, Thanatos, la Bête, le Dragon, Shiva, Jésus, Gaïa, mais aussi et surtout la Nature, objet de désir et de délire *réaliste*, obsession à découvrir pour les histoires naturelles des scientifiques d'une science de la collecte d'informations observées, modélisées et prédites dans un cadre épistémique normal : notre monde – déjà en gestation depuis longtemps – celui de la réconciliation de deux fois est *polythéiste réaliste*. Cette construction *réaliste* du monde, celle de la logique logisticienne, était déjà à l'époque pré-novmoderne en quête des chaînons manquants afin de "tout bien" pouvoir ranger : détenir l'information à propos de l'origine des choses, connaître leur substance, leur être-vrai. L'astrophysique – inspirant autant la science-fiction que l'art visionnaire – est sans doute le domaine le plus didactique à ce sujet. Le Big Bang, voilà ce qu'il faut réussir à voir, même seulement à travers le rêve spéculatif déductif, par l'observation des "jeux de lumière" : distorsion, éclipse, intensité, fréquence, pulsar, rayonnement, noire, blanche, colorée ; c'est la lumière qui guide cette quête mystique et qui l'a toujours guidée, même quand elle voulait se distinguer de la foi religieuse. Nous avons – et ceux de l'époque pré-novmoderne avaient déjà tout autant – foi en la lumière, au-delà du bien et du mal, sans juger comme mauvais le noir car il nous intrigue. La quête est celle du "comment ?", "comment sommes-nous arrivés là ?" et "comment se fait-il que nous allons naturellement continuer à rester vivants, quitte à aller ailleurs ?" Les réponses se trouveraient au bout du tunnel, vers la lumière. Dans cette quête originelle, il n'est aucun sens, aucune fin, l'on veut simplement connaître. Nous sommes fascinés, et de cela est né notre fantasme pour les trous noirs.

Qu'est-ce que ceci, cette chose dont aucune lumière ne nous parvient ? On aurait pu les considérer comme des "coins de table de l'univers", des endroits où se trouve une masse si importante qu'à nos yeux, depuis nos points de vue et d'après

nos instruments de vision calibrés, cadrés donc limitatifs, toute lumière y serait absorbée ; un coin de table, un endroit sombre où, à coup sûr, l'on se cogne. Non, nous avons voulu y voir un passage, un passage vers l'inconnu, pas vers quelque chose de mystérieux et plus sensé, ni différemment sensé, seulement l'inconnu. Dans le film « Interstellar » (2014) réalisé par Christopher Nolan, c'est un trou noir qui apporte des solutions pour l'humanité, et cette solution est activée par le saut dans l'inconnu d'un homme désespéré qui n'aspire qu'à rester puis à rentrer chez lui, regrettant d'être parti et souhaitant pouvoir revenir en arrière, à l'origine. C'est ce que lui offre le trou noir en quelque sorte : une porte multidimensionnelle vers tous les temps et en particulier vers son passé. Notre quête des origines est mue par nos désirs de retour à l'origine, de retour à notre origine (sans doute alors mue par nos regrets et notre peur de la mort diraient les mauvaises langues). La régression, c'est cela que nous cherchons. Dans « 2001, l'Odyssée de l'espace » réalisé par Stanley Kubrick en 1968 – où le voyage dans l'espace, motivé par l'intérêt pour un "monolithe" pré-humain, n'est pas autre chose qu'une quête mystique – lorsque HAL 9000, l'ordinateur médiateur entre le monolithe supérieur (l'entité originelle) et les humains, celui qui tue presque tout l'équipage du Discovery One, lorsque HAL donc est débranché par le dernier survivant, il meurt "avec l'humanité", "il a peur", il est stoppé dans sa dérive rationaliste et sa rédemption devient régression : il finit par chanter une ritournelle pour les enfants : « Daisy Bell » (et « Au clair de la lune » dans la version française). Le héros humain survivant, Dr Bowman, finit alors par avoir accès à une évolution spirituo-corporelle, et celle-ci est une régression. Aspiré par un tunnel coloré (évidemment), il glisse dans un *trip* kaléidoscopique, attiré par le monolithe. Il voyage à grande vitesse pour finir dans une chambre surréaliste – au sens esthétique *kitschisé* et normal du terme – où il vieillit de façon accélérée. Mourant, il touche le monolithe qui se révèle à lui et se transforme en fœtus ; il renaît, ni plus ni moins. Voilà notre fantasme : plus l'on connaît nos origines, plus on touchera du doigt notre résurrection, un retour à notre propre origine. Et il nous faut frôler la mort pour cela. Chez Kubrick, les chaînons manquants, ceux que l'on doit retrouver, sont des tueurs : "du singe à l'homme", de l'animal à l'homme, c'est un tueur, un singe armé qui opéra l'évolution, et bien plus tard, HAL, l'évolution "artificielle" de l'homme, est un tueur. Toujours pris dans les mêmes raisonnements esthétiques où la vie passe par la mort, cette œuvre culturelle incontournable de la société pré-novmoderne (au moins en tant qu'œuvre de science-fiction) confirme le visionnarisme habituel. Chez Saint-Grey, l'on retrouve très souvent un motif de crâne humain, et en lieu et place du cerveau ou du vide laissé par le crâne mort, un bébé en position fœtale. On cherche des réponses au "comment continuer à vivre" et ce en allant toujours plus loin dans le cosmos – ou plus généralement dans le fantasme du cosmos – et la science ancestrale nous l'a bien répété : en allant, ou plutôt en voyant plus loin dans l'espace, l'on remonte dans le passé. Ce plus loin est rêvé comme notre seule chance

de revenir en arrière. La vision de l'art visionnaire n'est absolument pas projective, au contraire, et c'est en cela qu'elle est anti-utopique ou pro-utopie-concrète : sa vision regarde un retour à la naïveté.

S'il fallait rechercher l'origine de la primitivité revendiquée comme source esthétique et spirituelle du visionnaire, regardez du côté des Indes, de toutes les Indes, des Indes occidentales – et particulièrement du nord de celles-ci peuplé d'Apaches, de Cheyennes, de Sioux et d'Iroquois, bien qu'il ne faille pas oublier les indiens du centre et du sud – aux Indes traversées par l'Indus, le Gange (symbolisant la vérité spirituelle suprême dont la source se trouve dans la chevelure de Shiva) et cinq autres des sept rivières sacrées de l'Inde. Avec le yoga – union et joug – le nirvana, le moksha, le lotus et autres salutations au soleil, les Indes orientales sont la source originelle de l'esthétique visionnaire dans sa dimension traditionnelle à la fois terrestre et éternelle, ancestrale et par là naturelle ; ces indiens-là sont et ont formé beaucoup de modèles guidant les visionnaires. Au tout début du 16^{ème} siècle, alors que Christophe Colomb espérait avoir découvert un chemin et non une nouvelle terre, Amerigo Vespucci fut le vecteur de l'idée déjà New Age d'un Nouveau Monde. America devint synonyme de Nouveau Monde et les amérindiens de nouveaux indiens. Bien plus tard, les États-Unis furent, dans la communauté New Age et psychédélique, des pionniers, des moteurs, des découvreurs. Leur proximité d'avec les amérindiens les conduisit à faire de ces cultures ancestrales des sources symboliques du visionnaire. Dans un langage se croyant politiquement correct, l'on désignait les indiens d'Amérique par l'expression "natifs américains". Cette expression aux allures oxymoroniques exprime toute la vision visionnaire, toute l'utopie non-projective qui l'anime, cette quête de l'originel dans l'immobilité des voyages intérieurs. La conscience des visions révélées a conduit nos découvreurs à nous enseigner, par la prégnance de leurs images, que nous sommes tous des "natifs américains", tous natifs du Nouveau Monde, ou autrement dit, que nous sommes tous originaires d'un monde dont on doit faire la découverte, un réel que les artifices discursifs des intellectuels d'antan nous avaient caché et pour l'accès duquel nous disposons de stupéfiants. Des forêts de sapins, des rivières, des montagnes rocheuses, des gorges creusées dans des plateaux désertiques par des fleuves immémoriaux, des grands aigles, des *asubakatchin* ou « attrapeurs de rêves » – ces réseaux de cordelettes tendues sur un cercle que décoorent des plumes et des perles d'énergie symbolique – des loups, des bisons, des ours, et bien sûr, des visages de Cherokees, de Navajos ou d'autres nouveaux indiens et indiennes, fantasmés et plumés : les images des peintres visionnaires – ou au moins d'une branche d'entre eux – en sont particulièrement composées. Sur des fonds paysagers mêlant habituellement les éléments essentiels terrestres et cosmiques, des visages d'authentiques humains aux dimensions supérieures tant spirituellement que spatialement, empreints de solennité, sont accompagnés de leurs animaux porteurs de force. Ses visages géants habitent le

paysage et se montrent comme des guides pour le spectateur. Bien que le capteur de rêves soit populairement lié à toutes les cultures nord-amérindiennes, il est intéressant de remarquer que ses inventeurs inspirés, les Ojibwés, ont un nom signifiant « ceux qui gardent une trace de leur vision », car les Ojibwés pratiquent l'exercice visionnaire et que, de leurs tranes, ils gardent mémoire par l'image, et en cela, ils sont les premiers artistes visionnaires. Dans la région des Grands Lacs, au nord de l'Amérique, les Amikoués sont un peuple dit de « ceux qui font des pictogrammes », et cela est sans doute lisible dans l'art visionnaire originel en général. Les nouveaux indiens sont des natifs, mais dans une quête perpétuelle de l'origine aspirant à la régression infantine, l'on peut dire que l'art visionnaire est naïf. Floqués sur des t-shirts ou peints sur toile, les visages, les coiffes, les plumes, les animaux, les étoiles, les aurores, les eaux miroitantes, etc. : tous ces motifs visionnaires sont naïfs, naïfs au sens où chaque élément iconographique est explicite, dans une magie démythifiée, dans une utilisation *pictographique* des symboles, telles les peintures des Amikoués ou celles du gothique international. Sans doute que cet art officiel, sans doute plus fonctionnaire que fonctionnel, cet art divertissant, offrant dépaysement et évasion, est en ce sens naïf – bien que plastiquement, il diffère grandement de l'ancien art naïf.

Pour en finir avec ces histoires d'indiens, Bruno Altmayer – l'un de ces peintres visionnaires appréciant particulièrement les indiens – a un jour diffusé une vidéo sur YouTube intitulée « Meilleurs vœux de bonne conscience 2011 ». Avec ses propres peintures "en toile de fond", l'on peut y voir défiler des aphorismes de l'artiste et des citations qu'il apprécie pour leur message poétique et politique. Parmi les citations, il en est une – chère au militantisme naturaliste mystique¹ et à un certain écologisme – attribuée au « Chef Seattle, en 1854, [« extrait de la réponse »] au gouvernement américain qui lui proposait d'abandonner sa terre aux blancs et promettait une réserve pour le peuple indien » : « La terre n'appartient pas à l'homme, c'est l'homme qui appartient à la terre [ce qui fonctionne également avec le fait de prendre la mer d'après le chanteur Renaud]. » La phrase est attribuée à Seattle, le chef Duwamish, le « peuple de l'intérieur », et dans cette allocution, il aurait dit, mystique, que « cette eau scintillante qui coule dans les ruisseaux et les rivières n'est pas seulement de l'eau mais le sang de nos ancêtres [...] rappeler que [cette terre] est sacrée et que chaque reflet spectral dans l'eau claire des lacs parle d'événements et de souvenirs de la vie de mon peuple. Le murmure de l'eau est la voix du père de mon père » et ce d'après la version traduite de la troisième retranscription du discours oral de Seattle par un certain Ted Perry, 116 ans après l'événement, en 1970 donc. C'est ce discours apocryphe que les écologistes naturalistes citent, alors même que le prophète Seattle évoque dans ce discours des événements non encore advenus. Pour être "cabalistique" au sens insensément pré-novmoderne de recherche prophétique en toute chose, il est drôle

1 La musique de la vidéo est le « Quatuor pour la fin du monde : 5, Louange à l'éternité de Jésus » d'Olivier Messiaen.

de remarquer que Seattle, le chef, est une figure désignée comme digne de donner son nom à une ville, et que cette ville est "le berceau de la musique grunge" et notamment de celle du groupe Nirvana, que « Grey's anatomy » se déroule à Seattle, tout comme la majorité de l'intrigue de « Cinquante nuances de Grey ». Le Nouveau Monde visionnaire est celui du peuple de l'intérieur et son New Age, son Nouvel Âge, en est un ancien, originel, matriciel, une réserve à retrouver. La quête de ces voyages est littéralement endoscopique, elle ne regarde que l'intérieur de chacun et affirme le motif antipodique de "l'art de prendre ses distances", de la distanciation cherchant l'altérité des différents et des différends, de l'*étrangéisation* de soi pour soi afin d'être collectivement projectifs. Le projet visionnaire est la renaissance, une Nouvelle Renaissance ou New Renaissance, voire une Amerenaissance.

La période historique nommée Renaissance est normalement considérée – artistiquement, scientifiquement, politiquement, religieusement – comme clôturant l'"obscurantisme" moyenâgeux et ouvrant la période dite moderne en historiographie non spécifique (non artistique par exemple). Ainsi de 1301 à 1600, en passant du Trecento au Cinquecento, la Renaissance occulte le Gothique International nommé aussi Style International (du même nom donc que le Style International architectural du 20^{ème} siècle, celui des églises du début de mon histoire). Ce Style International – principalement pictural, comme l'art visionnaire – débute avec le 14^{ème} siècle et certains le voient perdurer pendant un siècle et demi, jusqu'en 1450. Il est en quelque sorte le concurrent esthétique, et donc idéologique, de la Renaissance moderne. Alors que le style renaissant se nationalise, se territorialise esthétiquement jusqu'à montrer les singularités des faiseurs et/ou des commanditaires, le Gothique International est dit cosmopolite et agissant, rayonnant par le partage codifié. Ce style aime les tons vifs, il est dit doux et élégant et poursuit la fonction d'expression spirituelle et de figuration du divin par l'art pictural. Si l'on ajoute à cela qu'il se nourrit de l'observation de la nature, l'on comprend que l'art visionnaire est une sorte de Renaissance du Gothique International ou d'une renaissance internationale d'un style moyenâgeux. La Renaissance moderne, celle spécialement liée aux terres italiennes, trouve son nom dans la redécouverte "de l'art, de la philosophie et de la littérature" de l'Antiquité gréco-romaine et ce en rupture (encore) d'avec le Moyen-âge. Par sa revendication de la future méthode scientifique au sens normal du terme, son ouverture au monde à découvrir par l'observation, sa poursuite d'une mission spirituelle voire religieuse de l'art et son régime esthétique (perspective linéaire, orthonormalisation, nombre d'or, etc.), l'art visionnaire semble être extrêmement lié à la Renaissance, bien que le symbolisme *pictogrammique*, les chromatismes intenses et le cosmopolite universaliste du Style International rapproche également celui-ci de l'art visionnaire. Mais puisque cette ancienne Renaissance aime à faire renaître les sages des origines (antiques en l'occurrence), que l'idéologie de

l'idéalisme matérialisé est déjà totalement présente chez l'"artiste-scientifique" Léonard De Vinci avec son « Homme de Vitruve » par exemple exemplaire, au su de la scientification naturaliste de tout (spiritualité et religiosité comprises), sans doute que l'art visionnaire est une renaissance de la renaissance regardant également la période pré-renaissante du Gothique International. Une Nouvelle Renaissance Internationale, une Amerenaissance, c'est-à-dire une renaissance tournée vers le régime esthétique obscurantiste illuminé et enluminé des symbolismes *pictogrammiques* aux tons vifs. C'est la renaissance de l'archaïsme et du primitivisme mais figuré depuis une camera obscura, un appareil optique monoculaire linéaire... mais kaléidoscopique. Symboliquement, la Renaissance moderne est notée comme débutant en 1492. C'est également la date – approximative mais précise – choisie pour renseigner la production de « L'homme de Vitruve » et celle de la découverte de l'Inde occidentale par Colomb cherchant à trouver celles orientales : la Renaissance moderne et l'Amerenaissance novmoderne sont "liées" au Nouveau Monde, au New Age.

Le monde novmoderne aurait pu être considéré comme une utopie dans le sens réduit et positif où il fut désiré, tout comme l'art visionnaire de l'époque pré-novmoderne était motivé par quelque chose de positivement désirable. Seulement, aspirant à l'utopie concrète, à l'hétérotopie donc, les topies visionnaires sont des espaces où l'on prétend rendre présent ce qui existe déjà. Il n'est pas question de création, de transformation mais simplement de formation, de figuration de ce qui est invisible au non-visionnaire. Sans vision projective, le monde novmoderne, son langage, son art, sa culture, "cherchent à trouver" un terrain (une topie) d'attente afin de réconcilier et ainsi de confirmer les caricatures que l'habitude nous laisse confortablement penser être naturelles, substantielles. Si l'art est réduit à sa définition de savoir-faire, et la fiction – de *fictio* – à celle de « travail », de « façon », alors l'art a à voir avec de la fiction. Dès lors, dans un melting-pot fondamental, l'art visionnaire fond ensemble l'art et la science en une science-fiction ou plutôt une fiction-science. La science-fiction pourrait tout à fait exister en tant que discours d'un *matérialisme idéalisé*, dans la mesure où, constructiviste, ne croyant en aucun réel ou aucune nature, la science ne serait que dialogique et mensongère et ne consisterait donc qu'en un travail de création, d'écriture fictionnelle vue comme désirable. La fiction-science affirme, elle, la scientification de tout, même de ses propres fictions. Puisque le terme science-fiction nous vient de l'anglais, l'on pourrait imaginer, "fictionner" que, dans une logique pseudo-anglophone, il faudrait inverser les termes afin de traduire l'expression en français. La science-fiction serait "en fait" de la "fiction-science". Ainsi, comme dans une caricature de fiction-science habituelle, à coup de jaune, vert ou bleu fluo', de trame quadrillée luminescente, de modélisation de vortex, etc., l'art visionnaire se repose sur des caricatures de fiction-science et de science (normale). Pareille à la caricature d'un logiciel de résolution informatique du "théorème zéro" esquissée

dans le film du même nom de Terry Gilliam, mais alors sans humour, dans une version "sérieuse" du film, dans une aspiration à une sorte de degré 0, en prise directe avec le réel, l'art visionnaire pourrait par exemple figurer, matérialiser son idéalisme new-platonicien et montrer le fonctionnement du mental humain sous la forme de petits cubes bleutés à imbriquer efficacement comme dans un jeu vidéo de logisticiens en 3D ; les cubes-idées flottent d'abord dans les cieux idéaux et le "héros" du film doit les attraper pour jouer à ce jeu d'empilement a-exo-symbolique, puisque ces constructions ne dessinent rien de reconnaissable – au contraire de ce que ferait une transformation – sinon, par habitude, l'image caricaturale de l'informatique, de la science et de la fiction-science. L'image de la science est réduite aux "sciences et techniques dites dures", à la trouverie plutôt qu'à la recherche, et elle est conçue comme *réaliste* (ou encore, plus normalement, réaliste), essentielle et logicienne. À l'époque pré-novmoderne, bien que certains de ses représentants tel Alex Grey aient de très nombreux amateurs, fans, partisans et même disciples, l'art visionnaire est nul au sens où il laisse calme voire indifférent le monde de "l'art contemporain" d'alors, dans un sage pas de côté. L'art visionnaire ne semblait sans doute pas déterminant pour l'histoire de l'art et encore moins pour la construction esthétique du monde, et pourtant, la définition visionnaire de l'art répondait déjà à l'aspiration majoritaire de et pour l'art.

Tous deux scientifiés dans un *idéalisme matérialisé*, le scientifique et l'artiste sont considérés comme des témoins, des observateurs de la nature, des sondes, des capteurs recueillant des données – comme les fameuses "éponges" se targuant d'être des "êtres hypersensibles" – et non pas d'artificiels, de fictionnistes concepteurs de concepts ; ils doivent être des médiums, agents de "*réliance*" entre le réel et les hommes, et non des constructeurs créant des mensonges intellectuels. Le scientifique et l'artiste sont depuis longtemps considérés comme "honnêtes", neutre et objectif pour le premier, authentique et sincère pour le second. Pas question ici de finalité, ils font ce qu'ils ont à faire, non pour le public ou pour tel projet, mais face à la Nature ; ce sont d'abord des pratiques autotéliques réalisées depuis une chapelle, un laboratoire ou toute autre tour d'ivoire, des pratiques d'êtres à part, peu adaptés voire inadaptés aux convenances sociales, des êtres étranges car un peu ailleurs et dont les découvertes sont non intentionnalisées : elles leurs sont "données". L'on n'y comprend souvent pas grand-chose, mais puisque les logiques y sont linéaires et *pictogrammiques*, des explications peuvent nous éclairer. Pour ce qui est de l'artiste, l'on aimait déjà beaucoup à l'époque pré-novmoderne réduire son travail à son explication technique (d'un "c'est bien fait" confirmant la figuration académique répondant aux goûts, aux habitudes, à la norme) et l'idée selon laquelle les artistes seraient des êtres doués, doués d'une intelligence sensible, d'une capacité "extraordinaire" à mettre en relation les émotions et les images dans un "je ne sais quoi" qui "parle" (sans rien dire... car "il n'y a pas de mots pour le décrire"), universellement et sans concept. Comme dans

son « Christ cosmique », Alex Grey communique avec tout le monde, il est capable de faire reconnaître toutes les images qui le composent à tout le monde car il utilise un langage *pictogrammique*. Comme Neurath, il est animé par l'idée que s'il arrive à schématiser et à faire reconnaître, ce n'est sans doute pas "par hasard", sans doute pas par la construction collective laborieuse, par l'acculturation, mais que c'est le signe du bien-fondé de ses représentations. *Pictogrammique*, Grey est donc capable de représenter l'humanité en trois groupes (Caucasiens, Africains et Asiatiques), chacun subdivisé en deux classes (hommes et femmes). De même qu'avec les champignons hallucinogènes "Dauphin" ou "Océan" qui nous font, à tous, voir la mer, Grey croit que le réel des "aliens" coïncide avec leur représentation caricaturale : deux grands yeux en amandes sur une grosse tête en forme de goutte inversée, deux longs bras, une petite taille et une bipédie. Par là, avec cette sagesse, l'on comprend bien que si chacun sait reconnaître dieu dans l'image d'un grand barbu – même les "fidèles" d'une religion iconoclaste – c'est bien la preuve que, naturellement, dieu apparaît à l'esprit humain ainsi, tout comme d'ailleurs le divin sous forme d'une intense luminosité. Il s'agit bien de pictogrammes et non de stéréotypes car ce sont des vignettes, des petites images à collectionner, à accumuler, des fenêtres-tableaux offrant une vision monoculaire sur le monde.

Les stéréotypes nécessitant plusieurs points de vue combinés pour construire un espace en relief ne sont pas l'affaire du Grand Œil. Certains ont pu se moquer du fait que Saint-Grey, par l'intermédiaire de son CoSM Shop, vendait des coques protectrices pour téléphone portable et des images pour fond d'écran, et pourtant, cela est encore la manifestation de la cohérence oxymoronique, ou plutôt syncrétique, des visionnaires. Les fenêtres ouvertes qu'ils proposent, traduites en novlangue, sont devenues Windows : des Windows ouvertes sur l'âme et sur son profil Facebook. Le beau, le vrai de la fiction-science des visionnaires voit le monde à travers des fenêtres kaléidoscopiques, et les constructions fractales qui résultent de cette vision évoqueront sans doute toujours à beaucoup les mythiques et hypnotiques fonds d'écran ou écrans de veille fracto-cinétiques offerts par le système d'exploitation Windows en guise d'accompagnement à la lecture musicale par exemple. La fascination des ingénieurs informatiques codant le monde en bits est aussi mystique que le visionnaire « Matrix » ou qu'Alex Grey. Le monde construit par le visionnaire est un monde confortable où il n'est pas nécessaire de chercher à construire collectivement puisque chacun est en charge de son âme, équivalente ou semblable à l'âme d'un autre ; s'occuper de soi, c'est cela l'humanisme. Confortable aussi car non utopique, non utopiste, le visionnaire est proprement révolutionnaire et fait tourner le monde en cercle jusqu'à avoir tout mélangé et être revenu au point de départ. Pareil aux écolo' de la mythique COP 21 [je me retiens ici de vous dire un mot sur son nom, mais vous devez savoir ce que j'en pense] où les experts expliquaient que faire de l'écologie, être écolo', ce n'est

pas aller à l'encontre des autoroutes, des téléphones portables ou des gigantesques barres d'immeubles, mais au contraire, révolutionnairement, c'est pouvoir continuer à faire cela – "la même chose" disaient-ils – à l'aide de moches mais pratiques panneaux solaires, éoliennes, triples vitrages, etc. et un thermostat à 19°C!... Dans le monde novmoderne, l'on peut vivre de la même manière qu'avant, avec ses naturelles contradictions et pulsions antithétiques réconciliées, l'on peut vivre décomplexé, en s'étant simplement, comme avec la soma, branché sur le bon fond d'écran de veille, kaléidoscopique, confortable, reposant.

Bruno Altmayer, le peintre visionnaire que j'ai déjà évoqué, « aborde [d'après son CV] une thématique engagée essentiellement écologiste et humaniste ». Il est, d'après lui, « peintre symboliste et visionnaire », travaillant notamment pour des édifices publics et religieux dans une « facture réaliste léchée ». Notons que le visionnaire écologiste a notamment réalisé, entre 1983 et 1984, une peinture nommée « L'apocalypse de Saint-Jean (la Révélation) ». Ce peintre professionnel – qui n'a sans doute pas eu à douter d'une forme de popularité au su de son carnet de commande – semble avoir joui d'une carrière que l'on peut nommer régionale ou plus précisément, sans rapport à la géographie mais en fonction d'une géo-institution, il a pu faire exister son art en dehors des milieux de l'art contemporain, préférant les salons municipaux aux centres d'art péri-ministériels. Ainsi, même si son nom ne vous dit peut-être rien, le Républicain Lorrain nous informe que « le peintre Bruno Altmayer [fut] le seul lorrain choisi par l'évêché de Strasbourg pour participer [...] à une exposition de tableaux à la cathédrale de Strasbourg et ainsi célébrer le millénaire des fondations de l'édifice religieux. »² D'après l'Est Républicain³, l'autre journal local, « Bruno Altmayer adore les synchronicités » et a répondu à l'appel de l'archevêché offrant d'illustrer les demandes de la prière du Notre Père. Altmayer a ainsi choisi d'illustrer « Que ton règne vienne » et d'en faire le titre de son œuvre. Toujours avec la même approche oscillant entre numérologie et cabalistique, il est étrange de noter que les patronymes tels Meyer ou Mayer signifient entre autres fermiers, et qu'ainsi Altmayer serait un vieux fermier, sage et conscient du respect que l'on doit à la nature et de l'action de préservation qu'il faut mener. Synchronique, syncrétique, comme tous les visionnaires, Altmayer n'a que faire des significations d'une seule tradition linguistique et aurait sans doute apprécié l'idée que, d'après la germanisation de termes hébreux, *mayer* désigne le

1 « Tout ce que l'on voit ici pourrait très bien exister avec un taux de pollution acceptable, pourrait très bien exister avec très peu d'émission de CO₂, à condition que ces maisons soient isolées, qu'elles aient des doubles vitrages, qu'elles puissent économiser du chauffage et de l'air conditionné, à condition que ces voitures soient électriques, à condition qu'on ait des systèmes d'éclairage aux LED, des nouveaux processus industriels. Il ne faut pas se battre contre ça [montrant une gigantesque tour de béton depuis la vitre de sa voiture], il faut simplement voir que ça peut exister avec 75% d'émissions de CO₂ en moins. » citation de Bertrand Piccard extraite du documentaire « Solar Impulse, le vol perpétuel » diffusé sur France 2 le 30 novembre 2015, premier jour de la COP 21.

2 Citation extraite de l'article « Un peintre de Saint-Avold expose à la cathédrale de Strasbourg » publié le 4 juin 2015 sur le site internet du Républicain Lorrain.

3 Citation extraite de l'article « Le Notre Père de Bruno Altmayer » publié le 27 mai 2015 sur le site internet de l'Est Républicain.

lumineux ou celui qui éclaire. Associé à la sagesse du vieux Altmayer, et même aux connotations pastorales de la première traduction, Altmayer pourrait devenir une nouvelle dénomination pour tous les artistes visionnaires.

Entre juin et septembre 2015, sur une hauteur d'environ 1,80 mètre, la peinture « Que ton règne vienne » fut exposée dans la cathédrale Notre-Dame de Strasbourg. Comme le rappelle le Républicain Lorrain, le projet de Bruno Altmayer était de réunir sur la toile les représentations de 21 personnes « de toutes couleurs de peau, de toutes origines géographiques, de toutes confessions religieuses ». Ainsi, l'on y retrouve un certain Djamel Lahmar, militant du dialogue inter-religieux et jouant certainement le rôle du musulman accompagné de sa famille nombreuse, André Kikulski dans un fauteuil roulant pour le rôle du handicapé, mais également un pasteur femme, un homme portant une kippa, un autre aux traits ethniques indiens, ou encore un gardien du temple catholique à la peau noire ainsi qu'une femme voilée. Réunis comme sur une photo de classe – les derniers rangs semblant d'ailleurs être entrés en lévitation, portés par la gestuelle élévatrice de certains figurants levant leurs paumes vers les cieux –, dans des postures et avec des regards habituels pour l'art visionnaire, apaisés et flottants, voire quelque peu absents, ailleurs, le groupe semble être une réunion d'individus au moins autant ensemble que chacun pris dans une introspection ou un dialogue exclusif d'avec l'au-delà ; les trois enfants du premier plan ressemblent à s'y méprendre à des caricatures cinématographiques de revenants qui, amorphes, ne sauraient sourire ou inquiéter de quelque manière leur visage. Chacun regarde dans une direction et l'on pourrait croire à des dialogues visuels, mais personne ne se regarde vraiment. Tous ces gens forment littéralement l'église, l'assemblée, puisque la composition des corps dans une pyramide d'acrogym' déséquilibrée avec son sommet unique à gauche, s'inscrit en fait dans la silhouette de la cathédrale de Strasbourg. La mythique flèche absente de l'édifice est remplacée par un symbole de la nature sauvage, une forme animale, qui doit sans doute pouvoir prétendre rivaliser avec les monuments humains, à savoir, une girafe. Dans un habituel ciel nuageux bleu, rosâtre et violacé, plane toute l'envergure d'un grand aigle surplombant la scène de sa force amérindienne. En haut à droite de la toile, un ovni occupe le ciel, un objet volant non identifié prenant la forme d'un putto sculpté qu'un jeu enfantin d'hôpital de campagne aurait pris comme victime à enrubanner d'un bandage médical – sa présence tient probablement à la stupéfaction de l'artiste visionnaire. En lieu et place du cœur de chaque personnage, une tâche orange cernée d'un halo jaune représente la boule d'énergie, la substance-âme commune à chaque membre de l'église. Pareil à un petit cercle, chacun le porte presque en badge sur son vêtement que Altmayer aura voulu bleu pour la plupart des figurants, transformant l'église en secte assumée, uniforme.

Devant l'église des hommes, sur un parterre de nature fait de terre, d'herbe et de fleurs, à côté de deux enfants sagement assis, flotte un petit être étrange,

représenté en position fœtale et dans les mêmes chromatismes que les boules d'énergie. Dans des couleurs différentes, de petites sphères d'énergie courent le long de sa colonne depuis son coccyx jusqu'au haut de son crane : c'est l'être de lumière, la divinité œcuménique reliant tous les croyants du monde, tous les illuminés. Enfin, deux éléments au premier plan servent de point d'entrée au regard du spectateur : à droite, en hommage aux bâtisseurs, quelques outils de tailleur de pierre et de maçon sont accompagnés d'une brique minérale portant la signature de l'artiste – humble et ambitieux à la fois. Sur le manche de la truelle, un petit papillon est posé, signifiant – *pictogrammiquement* toujours – qu'un battement d'aile de celui-ci peut créer un ouragan et qu'ainsi, il nous suffit de simplement actionner notre volonté spirituelle pour bâtir un nouveau monde. Au premier plan à gauche, c'est un serpent dressé, fasciné et fascinant, qui nous rappelle que nécessairement, naturellement, notre monde idéal est aussi composé de la tentation et du mal. L'élément principal face auquel se dresse la tribune de l'église est bien ce fœtus, cette masse d'énergie flottante, cet être qui, visionnaire et syncrétique, est au moins aussi terrifiant que merveilleux. Comme tout artiste visionnaire utilisant de surcroît les techniques photographiques de l'hyperréalisme – hyper et surréaliste toujours, l'art visionnaire vise l'augmentation des réalités humaines pour atteindre le réel – Bruno Altmayer est inspiré par les caricatures *pictogrammiques* cinématographiques. Son personnage divin du premier plan nu, chauve, malingre et recroquevillé, ressemble au Voldemort des premiers épisodes de la série de films Harry Potter, au corps du seigneur des ténèbres dont l'énergie n'est pas encore assez régénérée pour que sa puissance se manifeste à nouveau. Être de lumière, ou plutôt de feu, le fœtus d'Altmayer semble également fait de substance du Mordor, semblable aux flammes dessinant le grand œil de Sauron : Notre Père pourrait tout aussi bien être un dieu Lucifer.

Parmi la grande famille de l'humanité représentée par Altmayer, Marie Cousin, une adolescente, aurait déclaré au Républicain Lorrain : « J'ai encore du mal à réaliser que ce tableau va être exposé à la cathédrale, le symbole de la ville de Strasbourg, et être vu par de nombreuses personnes. » L'architecture de la cathédrale de Strasbourg ne répond évidemment pas à l'esthétique *pictogrammique* des églises modernes de Style International, mais elle n'en est pas moins devenue un pictogramme à la réception communicationnelle tout aussi internationale. L'édifice n'est pas un de ces lieux de culte discrètement reclus et dédiés à cela. Cette cathédrale en est une, européenne et catholique, tel que chaque ville touristique s'étant commercialement liée à cette histoire doit posséder et mettre en concurrence événementielle (par des circuits touristiques thématiques et autres spectacles lumineux de façade). Comme le dit Marie, cette cathédrale est un symbole de la ville de Strasbourg, l'un des symboles *pictogrammiques* de cette ville que l'on retrouve dans bien d'autres, de Milan à Florence en passant par Reims, Paris, Rouen ou même Berlin.

Toujours à l'occasion du millénaire de la fondation de la cathédrale de Strasbourg, Christel Lechner, sculptrice allemande, fut invitée à disposer dans l'espace public plusieurs de ses personnages, ses « gens singuliers » (du nom donné à cette exposition), des personnes voulues ordinaires, des gens comme tout le monde que l'artiste pense être le miroir de nos pratiques. Potelés ou au moins ronds, ces personnages dodus ne font "rien" au sens où, volontairement, l'artiste ne les met pas en action, sinon d'attente, de pause : ils regardent, ils patientent sur un banc, autour d'une table ou font un brin de toilette. Notez que parmi les différents groupes, l'un d'entre eux est fait de religieuses, de bonnes-sœurs – ce qui est évidemment de bon ton pour le commanditaire religieux. Avec l'exposition des illustrations du Notre Père ou l'implantation de sculptures dans l'espace public motivée par la commémoration de l'édifice religieux, bien que l'événementiel commercial y joue un rôle certainement plus important que le prosélytisme croyant, l'on comprend qu'à cette époque déjà, après plus d'un siècle de libération, l'art opérait son retour dans le giron du religieux. Dans l'espace extérieur, il était déjà préférable de faire appel à des artistes n'ayant pas la prétention de signifier un point de vue singulier. Altmayer se nomme lui-même peintre-témoin, et en tant que témoin de la mystique, c'est à l'intimité privée qu'il s'expose. Brandissant toujours des miroirs, Christel Lechner se fait témoin de l'espace public, et puisque dans cet espace, rien ne se passe, ces miroirs montrent l'inaction et la patience ordinaire de grotesques personnages non identifiables. Ne vous méprenez pas, même si son travail sculptural peut être lu comme un point de vue négatif sur ce constat, il n'en est rien pour elle, ni pour la ville de Strasbourg ayant choisi de l'exposer. Au contraire, ce genre d'expositions d'images volontairement insignifiantes, ou totalement polysémiques car sans intention particulière, mises en place par des gens ordinaires pour des gens ordinaires, prétendant à la singularité dans cette commune inaction, est une action culturelle événementielle aspirant à plaire au Grand Public, l'invitant dès lors à une participation tautologique consistant à se prendre en photo "selfie" dans les mêmes positions que les sculptures ou dans une mise en scène avec les grossiers personnages. Sans doute parce que le premier groupe implanté dans la ville fut victime de vandalisme, les autres installations furent accompagnées de barricades, de barrières en acier galvanisé. Ainsi protégé, le repas des gens singuliers exposé place du marché au poisson devint moins l'exposition des sculptures de Christel Lechner que celle de ces accessoires urbains, moches mais pratiques. Bien entendu, Christophe Fleurov, le commissaire de l'exposition, ainsi que la plupart des spectateurs de cette exposition n'ont pas dû faire attention à l'importance plastique et à l'impact sémantique de ce mobilier précaire. C'est ainsi parquées qu'elles existèrent encore quelques temps, et les spectateurs durent s'habituer à ne pas les lire comme installées, mais comme des extraits de musées simplement disposés à leur portée.

Durant la même période, sur la terrasse du palais des Rohan à Strasbourg,

s'exposaient quelques pièces de la Biennale internationale [évidemment] du Verre. Sur chaque pièce, un petit écriteau de format A4 indiquait que les organisateurs déclinaient toute responsabilité. Ils déclinaient toute responsabilité en cas de blessure sans doute engagée par la rupture de la matière sous le poids d'un gentil vandale. Mais plus loin encore, cela annonçait la future règle artistique qui, tacite, avait déjà cours à l'époque pré-novmoderne, celle selon laquelle les producteurs artistiques et leurs sélectionneurs politiques déclinaient toute responsabilité esthétique à savoir plastique, sémantique, éthique, préférant les confortables abstractions translucides de plans colorés ou les arts aux prétentions de miroir, objectif et sans point de vue, à un art dialogique. À cette époque, des groupes de musique populaires avaient déclaré le cool en chantant, comme la Fonky Family, « j'suis c'que j'suis et compte bien le rester », « cherche vraiment pas à comprendre » ou encore « plus le temps de douter de tout »¹. Plus tard, un autre rappeur français au grand succès commercial, Nekfeu, chantait joyeusement « on en a vraiment rien à foutre de rien, vraiment rien à foutre de rien »², allant jusqu'en avoir rien à faire de la signification des doubles négations – son affirmation pourrait être lue comme une attention portée à tout, puisque de rien, il n'en a rien à foutre. Mais non, puisque avec son tube « On verra », Nekfeu chante un hymne bon pour les gens singuliers de Lechner, un hymne à l'inaction inambitieuse, anti-utopiste, hétérotopique. Malgré ce goût répandu, voire majoritaire, pour le pragmatisme anti-utopique et la considération fonctionnelle de l'art comme témoignage visionnaire, cette époque n'était pas encore novmoderne, et quelques actions artistiques semblaient bien vouloir résister à tout cet autobloquant et à tout ce gris. Sur les tristes et neutres façades des bâtiments de l'époque pré-novmoderne, certains avaient choisi de barioler quelques mots en forme de tags.

Si par pragmatisme l'on devait réduire à une appellation la production du Street art, l'on pourrait sans doute utiliser le mot tag. Puisque mon langage novmoderne est celui de la révélation, autant dire que ce mot dit presque tout déjà de la normalisation conforme du Street art à l'esthétique *pictogrammique*. Un tag est un marqueur, et dans un jeu de vice versa perpétuel, toutes les images de Street art habituellement lues comme telles pourraient être taguées d'esthétique rebelle, tout comme une grande partie des déclarations rebelles pourraient être taguées, marquées de l'esthétique *street* urbaine. Les tags du Street art ainsi *kitschisés* sont aisément considérés comme non-subversifs et non-dérangeants. Le Street art et les tags sont des trucs de jeunes, des choses communes à toutes les villes occidentalisées. Il faut bien que jeunesse se passe, que la rébellion s'exprime quelque peu, et ainsi les graffitis de ce genre font partie du décor. Plus loin encore, lorsqu'il faut caricaturalement plaire à un public considéré comme jeune et par conséquent rebelle, pour les intéresser à l'art des scénographes ou même à la

1 Paroles extraites des chansons « Si je les avais écoutés » (1999), « Cherche pas à comprendre » (1999) et « Nique tout » (2001).

2 Extrait de la chanson « On verra » (2015).

peinture académique, le tag est un bon médium. Au début du deuxième millénaire, un mystérieux personnage que l'on disait originaire de Bristol, connu sous le pseudonyme de Banksy, faisait fureur artistiquement parlant au sens où il était devenu une icône de ce genre nommé Street art, qu'il remportait un succès dit populaire accompagné d'une reconnaissance institutionnelle au sens critique et muséal du terme autant qu'au sens galeriste et commercial, et qu'en même temps, fureur toujours, il motivait nombre de critiques négatives, de procès d'intention dénonçant justement cette popularité comme suspecte et même rédhibitoire. Durant l'été 2015, alors que Strasbourg semblait culturellement se mettre au diapason des orgues ecclésiastiques, Banksy devenu, d'après les critiques artistiques, artiste d'art contemporain "tout court" (de style ou d'origine Street art), alors au sommet de sa gloire, réunissait une soixantaine d'artistes autour de lui pour réinvestir un ancien site de loisir devenu terrain vague pour créer « Dismaland » : une exposition artistique temporaire aux dimensions et aux allures de contre-parc d'attraction. À quelques encablures de Bristol, dans une ancienne cité balnéaire aujourd'hui à l'abandon, Banksy se réappropria un lieu cher à l'esthétique Street art, à savoir une friche industrialo-portuaire que le monde économique concurrentiel a laissé sur la touche et que les tagueurs aiment à recouvrir de leurs traces rebelles. Composé de nombreuses œuvres de grandes dimensions et d'une grande diversité plastique et iconique, le projet « Dismaland » pourrait conduire à de longues interprétations, chacune de ces œuvres pouvant être lue indépendamment, mais aussi évidemment en dialogue transformateur avec les autres ; cela le mériterait même. Et pour bien faire entendre la dissonance voulue par un tel projet, à cette époque où l'autobloquant entamait sa couverture globale, je voudrais m'intéresser au projet total, au projet cosmogonique du parc-monde contenu au sein des quatre remparts. Accompagnant l'existence du parc, le projet total de Banksy était lisible sur un site internet officiel donnant à voir le plan du parc, le titre des œuvres, le nom des artistes, une liste d'événements festifs ponctuels, la localisation de celui-ci et une interview de Banksy par le Sunday Paper intitulé « C'est un projet imparfait » (« *It's a flawed concept* »). Ce projet très ambitieux revendiquant sa perfectibilité, sa volonté d'être collectif et même de travailler avec un grand nombre d'artistes, prenant soin que certaines des œuvres soient réalisées spécialement pour ce contexte d'exposition, faisant le choix scénographique de ne pas stipuler à l'endroit des œuvres le nom des producteurs tout en listant ailleurs l'ensemble de ceux-là, ajouté à la grande qualité des objets plastiques présentés qui, bien que le projet soit temporaire, ne se contentaient nulle part du repositionnable et prenaient soin d'être d'une facture singeant les objets industriels moqués, ce projet donc qui en plus de tout cela se voulait localisé – non loin de Bristol, en un lieu symbolique signifiant dans le processus artistique, ici originel, de Banksy et contre-disant du même coup les localisations globalisantes en des lieux tels New-York, Londres, Berlin ou São Paulo – réunissait

beaucoup de critères manifestement représentatifs d'un projet constructif, critique et contre-utopique, potentiellement subversif, esthétiquement et donc politiquement, en dialogue avec une société où l'exposition artistique publique ne se voulait quasiment plus qu'apocalyptique au sens de la révélation, du témoignage objectif de ce qui est.

L'inscription de plusieurs des sculptures du parc dans une actualité géopolitique faite de flux migratoires depuis des pays en proie aux guerres civiles et aux massacres en direction du refuge européen et qui laissait entendre quasiment quotidiennement le nombre des naufrages et des morts causés par ces drames humains faisait, à l'été 2015, de cette exposition artistique l'un des rares événements culturels dont les grandes chaînes de télévision aux heures de grande écoute pouvaient faire sujet. Ainsi de Canal+ à TF1 en passant par France télévisions et Arte, chacun se fit le relais du projet. Chacun encore s'accordait consensuellement sur le fait que ce Dismaland était contre-utopique et même "post-apocalyptique", comme une sorte de parc Disneyland qui aurait craqué, cédé sous le poids des horreurs politiques actuelles. Sans ambiguïté, comme une caricature de parc d'attraction, Dismaland semblait aux yeux de tous avoir choisi sa référence culturelle. Pareille à des critiques négatives pastichant un fast-food en choisissant la marque/tag McDonald's ou s'attaquant à l'industrie du sport en détournant le tag Nike, ainsi donc, avec son logo, son incontournable château centré au fond du parc – au point de fuite – et ses autres références iconiques directes, Dismaland, dans une homophonie troublante, semblait être pour tous un pastiche critique de Disneyland. Sans que le doute ne soit vraiment possible, le logo de Dismaland sous-titré « *Bemusement park* », le « parc de la confusion », faisait couronner son nom d'une silhouette de château aux multiples tours et donjons organisés de façon pyramidale, le tout auréolé de la trajectoire semi-circulaire d'une jolie petite étoile filante – tout comme une combinaison de deux des logos de Disneyland. Le plan du parc titrait la sinistre forteresse « Château de cendrillon » et un peu plus loin, une sculpture donnait à voir le carrosse de Cendrillon retourné dans un terrible accident dont la princesse n'est pas sortie vivante et qui aura attiré, comme sous le pont de l'Alma, de nombreux paparazzi et leurs flashes stroboscopiques afin de capter les dernières images de ladite Lady. Le conte de Cendrillon existe en dehors de Disney, mais les formes et les couleurs choisies par Banksy sont bien celles de l'hégémonique producteur de féeries populaires. Dans un bassin situé au pied du château, Banksy implanta une sculpture apocalyptique de son projet post-apocalyptique, révélant, je crois, ce qu'il a voulu faire, grâce à une petite sirène Disney, directement extraite de l'iconographie de la marque, posée sur son rocher mais semblant être son propre reflet distordu en volume : l'image de Disney est vue par la réflexion d'un miroir déformant, c'est le reflet troublé et confusant qu'est Dismaland. Pourtant, le très discret Banksy, celui qui intrigue par le secret de son identité et qui se garde de trop parler de son art, a

choisi durant le temps de son exposition de diffuser un dialogue entre lui et un journaliste local. L'une des questions évidentes qui lui ont été posées était liée à Disney, cette institution que le journaliste voyait comme une préoccupation récurrente dans le travail de Banksy ; il l'interrogea donc au sujet de l'impact de Disney sur les jeunes esprits. Les défenseurs de l'ambivalence du Street art et de Banksy diront que, comme toutes ses réponses, celle-ci était humoristique. L'histoire vous dira sans doute que, plutôt qu'une réponse humoristique, cela n'était pas une réponse, car lorsque aujourd'hui on demande aux artistes visionnaires – comme d'ailleurs on demandait à tous les artistes à cette époque – un dialogue à propos de leurs intentions, leur statut particulier de poète leur octroie le droit d'user de la licence poétique, de la licence artistique, pour ne pas répondre, ou pour répondre à côté, ou même pour affirmer ne pas savoir et faire passer cela pour de la liberté, de la spontanéité. Ainsi, Banksy répond : « Je n'ai pas de problème avec Disney. Je ne suis pas un hipster, donc je ne pense pas que quelque chose soit le diable ou de la vacuité simplement parce que c'est populaire. La marque Dismaland n'est pas du tout à propos de Disney ». Il continuera, sans doute avec ironie, mais sans comprendre que, pour qu'il y ait ironie, il faut que les lecteurs le sentent, en disant que : « Beaucoup de Disney sont très bons, la séquence “Libérée, délivrée” dans “La princesse des neiges” est brillante [...]. Ces trois minutes de musique sont un pur moment cinématographique en or. » Le titre de l'interview indiquait l'imperfection du projet Dismaland et cela avait peut-être à voir avec le dystopique, tel le reflet troublé de la petite sirène. Peut-être qu'aux yeux de Banksy, parfaitement, ce projet donnait à voir l'imperfection. Peut-être aussi était-il imparfait au sens où, comme il le confie dans son interview, Banksy était finalement quelque peu déçu par son projet. Ou alors était-ce imparfait au sens où le projet n'était pas totalement conceptualisé, pas totalement pensé, dans la grande tradition des vrais artistes de la confortable société *pictogrammique*. Sa réponse à propos de Disney est stupéfiante, au moins autant que celle au sujet de la présence de Damien Hirst dans le collectif d'artistes.

Le journaliste lui rappelle combien le nom et le travail de Damien Hirst sont symboliques de la YBA et du monde de l'art contemporain que Banksy a pris pour habitude de dénigrer, de contester, voire de détester. Ainsi, comment se fait-il qu'il ait été invité ? Le rebelle street artiste explique alors qu'il ne voulait pas inclure Damien Hirst dans son exposition, qu'elle n'avait pas besoin de sa validation, ni des connotations véhiculées par cette figure symbolique de l'expression artistique capitaliste assumée, « mais quand vous organisez une exposition sur la côte maritime et que vous savez qu'il existe la sculpture d'un ballon de plage flottant par jet d'air au-dessus de cinquante lames de couteaux aztèques, eh bien vous voulez l'inclure ». Pour Banksy, c'est la poésie et la réalisation technique de cette œuvre qui l'ont poussé à la sélectionner et il y a bien d'autres artistes excitants dans son exposition pour ne pas faire de Hirst celui sortant du lot. Autrement dit, Banksy

affirme que l'on peut faire abstraction de l'identité symbolique de celui qui fabrique les œuvres, de l'artiste, lui qui a un pseudonyme et une manière de faire singulière – comme tout artiste – et qui, évidemment, pour que son travail soit intelligent, revendique cette singularité. Bien évidemment, il avait besoin de Hirst, non pas pour faire flotter un ballon gonflable au dessus de couteaux – cela il aurait pu le faire si le nom et l'œuvre de l'artiste devaient être déconnectés –, mais sûrement parce qu'il a inclus cette pièce dans une partie spécifique du parc appelée « Les galeries » et que son plan en parle comme de « collections d'art contemporain jamais réunies jusqu'alors dans cette partie nord de la ville balnéaire ». Faire un pastiche de cette œuvre aurait été possible pour lui, mais il a choisi d'inviter Hirst à exposer dans cette galerie d'art ironique et moqueuse. Voilà un sens encore, comme son rapport à Disney, que le street artiste ne semble pas intellectuellement maîtriser : il est ambivalent. Cette ambivalence est-elle la conséquence de l'imperfection de son projet, de la licence artistique lui ayant permis de ne pas totalement construire son projet, de ne pas le comprendre ou le revendiquer ?

Dans son interview toujours, Banksy affirme avoir un projet politique avec sa production artistique. Au passage, consensuel, il rappelle que d'autres formes artistiques telle l'abstraction sont acceptables mais qu'il n'a pas de temps pour cela, et lorsqu'on lui reproche de brandir l'art comme outil politique, cela lui semble aussi impertinent que lorsque l'on reproche à un adolescent d'exprimer sa rébellion. Sans trop se hâter dans le raisonnement, je pourrais dire que le Street art est adolescent, que Banksy est un adolescent au sens de la caricature – toujours permissive – lui octroyant le droit à un manque de profondeur intellectuelle. Comme la tecktonik – cette danse faite de gestes techno-robotiques exécutés sur des musiques simplistes le plus souvent dans l'espace public par des adolescents vêtus de casquettes et de survêtements de marques commerciales onéreuses – était le témoignage rebelle d'une mode esthétique rendant intelligent le fait d'assumer et de revendiquer sa participation absurde au capitalisme décomplexé, le Street art et ses jaillissements urbains sont les témoins d'une rébellion inverse, contestant les carcans et autres institutions. L'art contemporain à la sauce Banksy, particulièrement dans son projet Dismaland, a ce statut de témoin d'une époque. Alors que les commentateurs ont voulu y voir une cosmogonie contre-utopique, l'image effectivement confuse de ce triste monde utilisant des références, parlant d'événements particuliers mais sans en dire quoi que ce soit me rappelle les hétérotopies, ces utopies concrètes décrites par Foucault, localisées dans un endroit particulier tel un cimetière ou un asile, tel un camp de réfugiés ; Dismaland est une hétérotopie. En cela, elle est peut-être au moins dystopique car artistique, remplissant son rôle de reportage plastique, de témoignage pluriel plutôt que collectif – car il n'y a pas de discours collectif, seulement celui de l'artiste-initiateur, commissaire d'une exposition qu'il ne veut surtout pas commissioner pour ne pas être policier. Profitant de son anonymat, Banksy raconte qu'il a déambulé parmi les

visiteurs lors de l'inauguration de son parc, et c'est en entendant les réceptions du public, non plus seulement face à quelques décorations urbaines de Street art semblables à de petits morceaux de sucre aidant la médecine à couler, mais face à une exposition d'art dont on attend de voir la profondeur de la conceptualisation en tant que projet construit dans le temps et non dans l'urgence, que Banksy fut déçu. Il rapporte que certains des spectateurs face à ses pièces se demandaient « *Does it do anything ?* » Est-ce que cela fait quelque chose ? Qu'est-ce que cela change ? En ce sens, pareil à la lecture *kitschisée* de Michel Foucault faisant de lui un philosophe pessimiste, Dismaland serait une sorte de journalisme d'actualité en 3D, un pessimisme dystopique sans regard projectif. Le slogan à la mode à l'époque des machines à café instantané Nespresso pourrait alors en faire la critique par un « *What else ?* », quoi d'autre ? et alors ? et ensuite ? etc. Le Street art, l'art des tags est comme un expresso. C'est une critique instantanée, un petit expresso, un café express, *swift*, *wikiwiki*, pouvant se contenter de la simplicité d'une discussion politique à la pause café, un échange d'informations. Pour argumenter le caractère non contre-utopique mais bien dystopique voire hétérotopique du travail de Banksy, qui pourtant s'annonçait au moins en réaction aux prémisses de la transformation visionnaire de l'art, il faudrait intercaler l'histoire de Calais dans cette interprétation.

En effet, depuis la Grande-Bretagne et après avoir réalisé des installations qui au moins nous parlaient des boat-people du début du 21^{ème} siècle, nous y sensibilisâmes comme le font les informations journalières, le collectif organisateur de Dismaland décida d'annoncer et de réaliser le démantèlement de son parc, puis de transporter les matériaux de construction réutilisables vers les camps de réfugiés calaisiens abritant dans le dénuement, la misère et l'insalubrité des individus espérant pouvoir rejoindre la Grande-Bretagne, pas nécessairement dans l'illégalité, mais dans l'illégalité s'il le faut. Cette transformation de Dismaland devint « *Dismal Aid* », la « triste aide », et fit basculer le devenir du projet artistique en aide caritative et humanitaire puisque le château ne reprendrait pas la forme d'un château ironiquement lancé au regard des autorités, du public et des médias, mais allait devenir un baraquement offrant un refuge un peu moins précaire à ces personnes démunies. La jungle de Calais – comme les médias avaient l'habitude de la nommer, puisque connue de tous dans une fréquente mise en scène de démantèlement et de relocalisation – est proprement une hétérotopie foucauldienne, un négatif de ville non loin de nos villes que l'on peut voir comme évident, ou ne pas voir tout en sachant que, pragmatiquement, elle est nécessaire, comme une soupape, au bon fonctionnement d'une société dystopique, d'une société n'aspirant pas à se perfectionner, à se transformer dans un projet construit et désiré. Banksy était gentil mais pas utopiste ; le Street art politique engagé n'est pas dans la construction, n'est pas dans la transformation, il est dans l'urgence, la précarité et le recouvrement. Le tag, la marque de rébellion du Street art pourrait

passer pour de l'altération, mais elle n'est que de la dégradation ou de la re-gradation, de la gradation de ce qui est déjà. Comme les journalistes de guerre ont besoin des conflits terribles pour exister, comme les chanteurs-dénonciateurs ont besoin de la misère du monde pour s'exprimer, les street artistes rebelles ont besoin de la décrépitude des architectures sans politique artistique, sans exigence esthétique, afin de pouvoir se poser là, enjolivant par la dégradation du pire.

Si Banksy devait être symbolisé par l'un de ses signes "graffik" récurrents, ce serait sans doute le rat. Banksy voulait être un rat avec toutes ses connotations urbaines actuelles d'alors : un rat des villes, un animal totalement adapté à la vie urbaine, à la vie de la *street*, et que la société voit comme un parasite, un indésirable qui déränge le cours habituel des choses. Les rats, on ne veut pas les voir même si on sait qu'ils sont là. En ce sens, Banksy se réappropria le symbole du parasite, de l'indésirable collant à la peau du Street art souvent perçu comme du simple vandalisme. Mais les rats, ces rats urbains symboles de l'insalubre et du dérangement, vivent dans et par la vie, dans et par (voire pour) ce système dont ils sont les auxiliaires devant rester invisibles. La visibilité régulière mais régulée des rats est inévitable, sinon il faudrait repenser et transformer l'architecture, les égouts, etc. "proprement" dit l'organisation de la ville, mais les rats, même visibles, ne transforment pas la ville, sinon en motivant le renforcement des systèmes d'assainissement de celle-ci. Comme les vandales actuels, ils sont des auxiliaires voire des forces de perpétuation. Les rats ne transforment pas, et symboliquement, lorsque les choses "tournent vraiment mal" et qu'il faut les transformer, l'on dit des rats qu'ils quittent le navire... Banksy disait être un "vandale de qualité", et populaire comme il l'était, au goût du Grand Public, ses fans confirmaient : il enjolive les murs. Au sujet de son projet collectif « Santa's Ghetto » consistant à intervenir sur le mur de séparation entre les territoires palestiniens et israéliens, c'est-à-dire le considérer comme une « toile géante » et lui faire prendre « des couleurs », Banksy raconte¹ dans son livre « Guerre et Spray » qu'un palestinien lui aurait dit, alors qu'il s'attaquait à l'affreux mur, « Avec vos peintures, vous embellissez le mur. » Ce à quoi il répondit : « Merci ». Et le palestinien lui rétorqua : « On n'a pas envie qu'il soit beau, on le hait ce mur, rentrez chez vous. » Auxiliaire du "c'est moche mais c'est pratique", le Street art qu'il soit "sauvage" ou commandité par des municipalités comme atelier socio-culturel sert souvent de cache-misère. Sans aucun doute, la volonté de Banksy n'était pas de "servir le mur" – bien que l'expression française choisie par le traducteur du titre de son film « Exit through the gift shop » apparaisse comme bien ambiguë : « Faites le mur ! ». Banksy était un gentil. Il voulait que celui qui le désire, face à n'importe quel mur, puisse le passer, mais cela, sans mettre en relation intentionnelle les pourtant indissociables fond et forme. D'ailleurs, lorsque Banksy "sortait de la rue" pour des galeries ou des expositions événementielles auto-organisées, il n'était pas rare qu'il

1 Banksy, « Guerre et Spray », p. 142.

expose les mêmes images avec les mêmes titres et issues des mêmes pochoirs, simplement redimensionnées et appliquées non plus sur un mur mais sur une feuille de papier. Comme s'il ne considérait son travail que comme des pictogrammes, des pictogrammes certes contextualisés – car Banksy ne tague pas n'importe où, il met en relation le lieu et l'image – mais pouvant recouvrir le même sens sur des papiers encadrés à exposer dans une galerie ou chez soi. Ainsi, « Balloon Girl » ou encore le manifestant lançant un cocktail Molotov devenu bouquet de fleurs ont été pochés sur papier et peuvent même faire "fond d'écran d'ordinateur" – non comme document témoin mais comme image artistique significativement autonome. Banksy se sert de recombinaisons d'images-silhouettes, et sur un mur, un t-shirt, une camionnette ou un papier devenu tableau au sens classique de l'accessoire de mobilier d'intérieur, il devait penser que la force symbolique des pictogrammes, des images simples aux significations évidentes, restaient. Comme les hipsters qu'il moque dans son interview, Banksy travaillait et pensait ses images de manière adolescente, combinant Mickey Mouse prenant la main de "la petite vietnamienne brûlée au napalm", elle-même tenant ailleurs la main de Ronald McDonald's", et ce sur papier ou sur le mur de séparation entre Palestine et Israël, de simples et évidents pictogrammes lisibles d'un seul coup d'œil, efficace, impactant, "punch line", agissant comme un bon slogan.

L'on peut considérer que son exposition « Barely Legal » s'étant tenue à Los Angeles en 2006 est l'exposition de Street art inaugurant l'adoubement de ce genre et de ses membres par l'institution artistique et surtout par le marché de l'art. Depuis, le Street art et notamment l'œuvre de Banksy s'exposent partout et se vendent à prix d'or. En 2006 encore, Banksy acheta 500 CD de Paris Hilton dès leur sortie, modifia des paroles et le visuel de la pochette, et les remit "discrètement" dans les bacs des distributeurs de musique. L'on devait y lire des critiques intéressantes de la starisation et de la définition du populaire, mais puisque c'est "du Banksy", c'est *bankable*, cela vaut de l'argent, et sans faire l'interprétation de l'action plastique de Banksy, Wikipédia précisera que ces CD se sont ensuite vendus à « environ 1000 € pièce ». Finalement ce sont des murs entiers où Banksy avait posé ses pochoirs qui disparurent, vendus par leurs propriétaires. L'argent ainsi que le statut financier et spéculatif des œuvres d'art devinrent l'une des préoccupations principales de l'œuvre de Banksy, lui qui n'avait déjà de cesse que d'interroger les statuts artistiques institutionnels en "s'intégrant" sans autorisation dans des collections muséales londoniennes ou en encadrant d'un tag aux allures de "cadre de musée" d'autres tags et graff' de rue. En 2008, une "version muséale" – à savoir une version que l'on peut accrocher et déplacer, repositionner – d'un de ses tags urbains nommé « Keep it spotless » (« Gardez-le impeccable ») aurait, entre autres exemples, été vendu à 1 230 000 euros. En 2013, alors que Banksy était invité officiellement par et à New-York pour son exposition

« Better out than in » (« Mieux vaut dehors que dedans »), il réalisa une sorte de "vente à la sauvette", officieuse et anonyme, dans Central Park. Il vendit huit de ses œuvres pour 60 dollars pièce. Ce que l'on dira et retiendra de cette "expérience sociologique", c'est qu'une fois révélé qu'il s'agissait d'œuvres de Banksy, on les estima à environ 106 000 dollars chacune. Mais qui donc aurait acheté un tableau au prix du marché de l'art, déconnecté de l'histoire de l'art et de ses autres œuvres, à un stand de rue ? Banksy, l'une des stars de l'art du moment, faisait tout doucement ses expériences artistiques et se révélait alors à lui le "Quand y a-t-il art ?" et l'autonomie spéculative de tout marché capitaliste – artistique compris.

En 2010, il réalisa ce que tout le monde décrivit comme un faux documentaire sous le titre de « Exit through the gift shop » qu'il faudrait traduire par un « Sortie à travers le magasin de souvenirs » pour être, je crois, bien plus proche de l'ironie – indice du 2nd degré ou de la "fausseté" des témoignages mis en scène – que la vraie traduction française : « Faites le mur ! » laissant croire à bien plus d'engagement et de militantisme au 1^{er} degré. Dans un dialogue entre un Banksy s'adressant face caméra mais masqué, quelques autres protagonistes interviewés en fin de film, et surtout les captations vidéographiques d'un certain Thierry Guetta – présenté comme le personnage principal ayant pour projet de réaliser un documentaire sur cette marginale expression qu'est le Street art –, le film documentaire de Banksy est habituellement présenté comme une critique satirique usant de l'ironie pour se moquer de l'institutionnalisation et du marché de l'art en créant "de toute pièce" un artiste – Mr Brainwash – qu'il considère comme nul voire néfaste plastiquement et éthiquement, qu'il arrive à rendre populaire et vendable dans "la vraie vie" afin de démontrer l'absurdité du fonctionnement des sélections artistiques. Seulement... seulement le film ne dit jamais son statut de supercherie, il n'affirme jamais son jugement négatif envers le personnage de Mr Brainwash incarné par ce Thierry Guetta, et pire, jusqu'en 2015 au moins, jamais ni Mr Brainwash, ni (encore moins) Banksy n'ont affirmé que leur projet était une moquerie. Dès lors, le doute plane. Est-ce une dérision orchestrée collégialement ou est-ce Banksy qui, seul, se sert de Mr Brainwash, et de Thierry Guetta donc, pour dire son dégoût du marché de l'art a-esthétique ? Ou encore, est-ce une supercherie collaborative qui aura tourné autrement, Mr Brainwash s'étant pris au jeu du succès et ayant détourné à son compte le projet ? Ou pire encore, Banksy et Mr Brainwash seraient-ils les deux pseudonymes d'une seule et même personne ? Ou alors... ou alors tout cela n'est pas vraiment bien orchestré, tout cela n'avait pas été si bien conceptualisé, et le doute, l'ambiguïté voire l'ambivalence du film comme des productions signées Mr Brainwash arrangent bien les protagonistes de l'affaire qui sont ainsi quittes d'y réfléchir, de prendre position puisque le vague semble paraître intelligent. Dans le film, Thierry Guetta se présente comme un fan absolu de Banksy qui lui aurait proposé de réaliser un documentaire sur le Street art afin de lui rendre hommage, pour faire quelque chose de ses centaines d'heures de rush. Devant la médiocrité du

résultat, Banksy conseilla à Guetta de poser sa caméra et de devenir lui-même un street artiste. Guetta devint donc Mr Brainwash, et dans une surproduction que les autres street artistes – dont Banksy – disent être dénuée de sens, dénuée de motifs artistiques, une surproduction d'objets dérivés de Street art, de pastiche en pastiche, et grâce surtout à de très bons "plans médias", une très bonne communication, Mr Brainwash fit "le buzz" et devint une star quelques jours même avant la toute première exposition de sa toute première œuvre. "Dans la vraie vie", quand bien même cela faisait partie du plan artistico-performatif de Banksy and co., le premier show de Mr Brainwash à L.A. fut un énorme succès en termes quantitatifs, autant en public, en argent, qu'en relais médiatique. À la fin du film, Banksy ne révèle pas un quelconque "coup monté", il dit seulement que, face au monstrueux vide artistique qu'est Mr Brainwash, il n'aidera plus jamais personne à faire de l'art. Quant à Mr Brainwash, il dit connaître les critiques négatives qu'on lui porte, mais il dit aussi qu'il faut attendre et qu'ils verront bien, que lui se sent bien, se sent vrai en tant qu'artiste. Pour lui, "la vie est belle" selon le titre de sa première exposition à succès « Life is beautiful ». Le personnage de Mr Brainwash et même de Thierry Guetta – car contrairement à Banksy, ici, pseudonyme et état civil sont connus et répétés – est caricatural à l'extrême. Le pseudonyme par exemple, laisse a priori peu de doute sur la volonté de se servir du personnage comme d'un bouffon, d'un contre-exemple, d'un méchant : Thierry Guetta explique dans le film son choix pour "Monsieur Laveur de cerveau" en disant simplement que dans cette société – depuis donc le point de vue contre-utopique supposé du film – tout est lavage de cerveau. Ce laveur de cerveau, cet artiste abrutissant monte ensuite un succès commercial vide de sens qu'il nomme "La vie est belle"... bref, c'en est trop pour ne pas lire cela au 2nd degré au moins. En 2011, dans un de ses éclats de joie surjoués frôlant le désespoir euphorique, c'est Thierry Guetta, alias Mr Brainwash, qui vint à Santa Monica recevoir à la place de Banksy le prix du meilleur documentaire pour ce film. Cela nous laisse supposer qu'ils sont au moins de mèche, sinon "les mêmes", mais qu'en tous les cas, Mr Brainwash et ses productions furent supercheries. Sauf que la contre-utopie aurait été comprise de tous si Mr Brainwash en était resté là, ou si l'un d'entre eux avait affirmé un jour, ne serait-ce qu'une seule fois, les intentions du film, d'autant plus que partout sur la toile les gens s'interrogent. Au lieu de cela, les deux personnages, Banksy et Mr Brainwash, par leur silence et leur ambiguïté, contribuèrent à épaissir le mystère, à brouiller la lecture du film et même de leurs œuvres. Un vrai "*bemusement work*"...

Suite à son succès commercial et populaire, et poursuivant ou non le coup monté par Banksy, Mr Brainwash fut engagé dès 2009 pour réaliser la pochette de la compilation hommage célébrant la star cultissime de la pop' culture, Madonna. Comme toujours, c'est une sorte de pastiche mélangeant le style Banksy et le style Warhol qui fera l'affaire. À cette période, le prix moyen de ses grandes toiles était de 100 000 dollars, et l'on retrouvait celles-ci de par le monde, dans les plus

grandes galeries commerciales comme dans les foires d'art contemporain. Même la star de pop' culture française, le DJ David Guetta, fit appel à lui en 2012 pour réaliser le clip « Metropolis » dans un style Street art – Thierry Guetta travaillant pour David Guetta, les deux Guetta faisant partie du gotha mondial de la pop' culture. Mr Brainwash réalisait des objets dérivés, et il a notamment conçu une montre pour la marque de luxe Hublot qui en fera sa promotion au moment de l'implantation du stand de la marque à la foire d'art contemporain Art Basel Miami. Sur cette montre, il projeta simplement, comme sur ses chaussures, ou constamment sur ses doigts et dans sa barbe, des tâches de peinture multicolores. Mr Brainwash joue à avoir une image d'artiste haut en couleurs, une image aussi attendue et caricaturale que celles proposées par Google à l'entrée "art" ou "art contemporain". Pour des grandes marques de voitures, il repeignit de la même manière des carrosseries et réalisa en somme le rêve de tout bon communicant n'ayant pu profiter de Banksy et des autres street artistes ayant voulu conserver leur intégrité anti-capitaliste : Mr Brainwash, mieux que le *greenwashing*, fait du "Street art washing", il est accessible à toutes les marques y mettant le prix afin de rendre cool, tendance Street art, leurs objets. Le site officiel de Mr Brainwash conserve pourtant toujours l'ambiguïté du projet initial – bien que ce projet reste finalement inconnu – puisque celui-ci se propose manifestement comme absurde, insensé. L'internaute peut cliquer sur de gros boutons, cela ne mène jamais à rien, pas même à acheter l'un des objets dérivés à prix exorbitant et bon marché, disponible et indisponible tout à la fois. Le statut du *mister* reste un mystère, et pourtant, sans ambiguïté, il représente esthétiquement l'antithèse du héros intègre Banksy, tout du moins de l'image que ce dernier voudrait avoir. Banksy qui aurait refusé des contrats avec Nike, notamment pour des raisons éthiques, aurait selon certains créé et fait perdurer le personnage de Mr Brainwash afin que, par contraste, son intégrité quasi irréprochable soit révélée. Dans cette optique, Mr Brainswash est le double noir du héros masqué Banksy. Dans la logique du Street art auxiliaire de l'horrible, l'on peut considérer que l'existence de Mr Brainwash justifie le travail de Banksy. Dans un *bemusement* total, l'on pourrait imaginer que le mystérieux B. et *mister* B. se complètent, aussi indissociables que le yin et le yang. Mais comment faire la différence entre une supercherie et un acte au 1^{er} degré, entre une blague et son contraire, entre l'ironie et la naïveté, si ce n'est en affirmant ses intentions ?

Slavoj Žižek a écrit un chapitre intitulé « Hitler, un ironiste ? », et sans encombrer mon récit futuriste des interprétations de cet écrit, disons que l'on peut y lire des arguments au moins cohérents laissant entendre que la solution finale aurait été une grosse blague, une ironie poussée à l'extrême. Depuis les grossières caricatures des morphologies juives auxquelles personne ne pouvait croire jusqu'à la devanture du camp d'extermination d'Auschwitz notant « Le travail rend libre », en passant par "l'accueil" des déportés sur le quai de gare au son mélodieux d'un

orchestre de chambre, certains indices n'excusant en rien les crimes nazis pourraient laisser penser certains que cela n'était qu'ironie absolue. Effectivement, qu'un petit brun annonce que les surhommes sont grands et blonds tout en voulant prendre la tête de cette nouvelle race, "dit comme ça", cela peut paraître pour le moins ironique. Pourtant je crois qu'à ce compte-là, tout serait art, ou non, tout serait ironie, tout serait tout, à la guise des lecteurs. Bêtement, je ne crois pas que les crimes nazis aient été une ironie, bien que je ne les crois pas non plus sincèrement nazis¹. Et sans confondre les deux projets, je ne peux pas croire que Mr Brainwash soit un personnage ironique au vu de la poursuite de son œuvre après le film de Banksy et au vu de l'absence d'expression à ce sujet de la part de Banksy. Je ne peux donc accorder ni au travail de Banksy, ni dans sa combinaison avec celui de Mr Brainwash, la qualité de contre-utopie, et en tant qu'enjoliveur auxiliaire du pire faisant preuve au moins de quelque humour satirique, je dirais qu'au mieux, l'œuvre de Banksy est dystopique. Plus loin encore, j'oserais affirmer que son impact est anti-utopique. En effet, puisque le dicton populaire dit que "qui ne dit mot, consent" et que partout, de Médiapart à Madame Figaro, on lie les deux artistes, et que partout encore, les journalistes auraient été ravis de recueillir les démentis du mystérieux Banksy, j'oserais affirmer que le personnage de Mr Brainwash, faire-valoir de Banksy, a une action proprement hétérotopique, réalisant concrètement les utopies cauchemardesques de Banksy, ses dystopies. Car bien que grotesque, Mr Brainwash contribue effectivement à construire esthétiquement son monde et le monde de ses contemporains. Cette logique selon laquelle on peut se contenter de réaliser l'antithèse de sa thèse sans jamais affirmer les formes que cette thèse pourrait prendre me fait penser à bon nombre de logiques artistiques drôles et réactionnaires dont l'art contemporain est friand. Parmi la multitude, je ne citerai que deux noms : le groupe Présence Panchounette, réactif entre 1968 et 1990, et le jeune artiste montant des années 10 du deuxième millénaire nommé Eskrokar – sans doute selon un jeu de mot affirmant l'escroquerie de son art et selon un personnage du MORPG « World of Warcraft » que l'on peut rencontrer après un très long périple afin de lui acheter des objets visuellement incroyables mais absolument inutiles au sens de l'action dans ce jeu. Le travail d'Eskrokar² et son clin d'œil au personnage du jeu vidéo se veulent être des métaphores révélatrices de la fonction du grande partie des productions artistiques, et en particulier plastiques. L'art comme outil politique n'a pas su résister car les opposants à l'art visionnaire naissant n'étaient majoritairement que des producteurs de bouffonnerie non projective n'affirmant aucune volonté de transformation particulièrement sensée.

Mon nombre est le 26, et en attendant chaque passage de la dernière lettre de l'alphabet, en attendant mon tour, de a jusqu'à z, je me repasse les différentes histoires de l'art contemporain. Je me prends à rêver qu'il existerait un moment

1 Je peux ici vous renvoyer à la note de bas de page n°3 de la page 613.

2 Visible sur son site officiel eskrokar.free.fr

fatidique qu'il me faudrait trouver, un moment qu'il me faudrait vous indiquer, vous, habitants de l'époque pré-novmoderne, vous qui êtes mon passé, pour que mon monde, votre futur, tourne autrement. Seulement, à force de lire et de réinterpréter ces différentes histoires, je crois avoir compris qu'aucun destin n'est écrit et qu'il me faudrait simplement, ou plutôt, littéralement, "complexement" réunir au moins une douzaine de complices pour amorcer à présent une transformation.

En 2015, moi, Olivier Crocitti – et non plus le personnage fictif bien peu entretenu de ma contre-utopie futuriste lisible jusqu'ici dans ce chapitre –, j'ai écrit un article intitulé « 1984, Foucault, Contre-hétérotopie » en réponse à l'incitation « Relire Foucault » proposée par la revue universitaire strasbourgeoise *Strathèse*, et dont je vous parlais déjà il y a bien longtemps dans un chapitre de la *Maïeutique* intitulé « Les Élitistes ». Recombinant des passages que vous avez déjà lus à propos de la lecture foucauldienne d'un texte de Kant et de ma relecture utopiste de sa définition de l'hétérotopie, introduit par un passage retranscrit au début de ce chapitre et mettant en lien les premières lignes de « 1984 » d'Orwell, le film « Brazil » de Gilliam, l'organisation de la ville de Brasilia de Costa et Niemeyer, avec la description des colonies jésuites par Foucault comme des hétérotopies, je retranscris ici la suite et la fin de cet article afin de faire une différence linguistique mais surtout éthique entre dystopie, utopie, anti-utopie et contre-utopie.

Tapis percé par la piraterie hétérotopiste

En mars 1967, au Cercle d'études architecturales de Tunisie, Foucault dispensa une conférence : « Des espaces autres ». À cette occasion, il conceptualisa l'hétérotopie. Sa description des colonies jésuites exemplifie ce concept. Contrairement aux utopies définies par Foucault comme des espaces « fondamentalement essentiellement irréels »¹, il existe « dans toute civilisation des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées », et c'est cela l'hétérotopie. À part les colonies en forme de crucifix où « la vie quotidienne des individus était réglée non pas au sifflet, mais à la cloche » sonnante le réveil comme le repas jusqu'au « réveil conjugal » à minuit, à part ce rêve donc pour exemple d'hétérotopie, Foucault propose le motel de passes, le cimetière, la prison, la caserne, la maison close ou encore de retraite. Pour ainsi dire Foucault compose, pour donner l'image de l'hétérotopie, un joli bouquet de chrysanthèmes qui ne saurait rien égayer à part une lourde plaque de granit enfermant l'espace autre le moins désirable, et ce pour faire de son concept quelque chose de proche de la dystopie.

Dystopie exprime par son préfixe le mauvais état du lieu ; par opposition au caractère positif de l'utopie (en dehors de la linguistique), elle devient un récit fictionnel donnant à imaginer en un lieu une société dysfonctionnant. Ici l'on conviendra qu'il existe des dystopies particulières nommées contre-utopies se servant du récit des

1 Jusqu'à la prochaine référence, toutes les citations sont extraites de la conférence de Foucault intitulée « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) dans « Dits et écrits », pp. 46-49.

dysfonctionnements pour les dénoncer, souvent par anticipation fictionnelle. Le langage spécialiste de la science-fiction préfère le terme dystopie qui, plus général et donc moins défini, laisse flotter les interprétations politiques du récit imaginaire des dissonances sociétales. Le langage populaire utilise lui allègrement contre-utopie dont l'une des plus cultes est « 1984 » d'Orwell. Le mot contre-utopie prête à confusion en se laissant lire comme un récit finalisé adressé à l'encontre de l'utopie ; j'appellerai cela anti-utopie. La contre-utopie est un récit au second degré fonctionnant comme une antiphrase, laissant entendre en négatif le désir de ses architectures urbaines et politiques par la description littéralement caricaturale des dérives des sociétés de son époque qu'elle ne voudrait pas voir amplifiées dans le futur. La contre-utopie est une anticipation du pire qui, en tant que miroir, laisse comprendre qu'elle a réfléchi à l'inverse, à l'utopie dont elle rêve.

Gilliam affirme que « Brazil » est une anticipation pour le présent, comme « 1984 » était une métaphore de 1948 : deux contre-utopies exprimant par l'exacerbation une critique symbolique de la politique de leur époque. Si la société de *Big Brother* est une contre-utopie, il en va sans doute de même lorsque Foucault décrit le projet totalitaire des colonies jésuites, ou plus globalement le fonctionnement de sa société, où des hétérotopies permettent par « déviation » ou par « crise » de faire « illusion » ou « compensation » et ainsi de faire perdurer le système et les dispositifs institués. Foucault, l'auteur des rapports entre pouvoir et savoir, de la critique de la normalisation sociale et des dispositifs de contrôle en tout genre de tous les genres, l'auteur de l'incontournable « Surveiller et punir », est particulièrement populaire pour sa description des dispositifs de contrôle énoncés sous les traits du visible panoptique, architecture de surveillance pénitentiaire. De micro-pouvoir en institutionnalisation totalitaire, la description d'une telle architecture rappelle celles du genre contre-utopique, que Foucault s'en soit inspiré ou qu'il les ait inspirées. Par l'emprunt à l'architecture carcérale des utilitaristes Bentham, les énoncés foucauldien prêtent le flanc à un rapprochement d'avec les imaginaires contre-utopiques de science-fiction. En architecture et en arts visuels par exemple, le terme hétérotopie est étrangement devenu à la mode ; il a fait éruption et sensation. Là où l'art, sans vouloir être utilitariste, se croit en mal de concrétude par trop de rêverie liée à son image normale, la déclaration foucauldienne de l'hétérotopie comme utopie réalisée a poussé nombre de projets à faire appel à l'hétérotopie, à s'en revendiquer jusqu'à en prendre le nom. Les exercices de création esthétique ont affaire avec la construction d'espaces autres, à savoir différents de ce qui existe déjà, d'où en partie l'affection pour cette terminologie foucauldienne. Dans sa conférence de 1967, Foucault expose une différenciation linguistique et pratique entre utopie et hétérotopie. Avec la redécouverte actuelle de l'importance de sa pensée, et sans doute également parce que la définition réduite d'hétérotopie comme « utopie concrète » répond à l'épistémè de notre époque réaliste, l'utopie souffre d'une campagne de dénigrement la reléguant au statut de rêverie simpliste lorsqu'il semble plus sérieux de parler d'hétérotopie. Plus sérieux, moins naïf et sans doute aussi moins militant, le terme hétérotopie fait aujourd'hui autorité sans qu'il soit fait spécialement référence au texte énonçant sa définition autrement qu'en affirmant la paternité foucauldienne de ce dernier. Il semble plus séducteur d'invoquer Foucault et l'hétérotopie en lieu et place de l'utopie, rebutante peut-être aussi par la sanctification de celui à qui on accorde sa paternité – les liens de Saint Thomas More avec l'Église. Pourtant, ce remplacement terminologique m'apparaît problématique car dans cette conférence ayant pour objet la

définition du concept d'hétérotopie, je lis une hétérosémie. Foucault y évince d'abord l'utopie en rendant séduisante l'existence d'une concrétude de ces rêveries. Mais avant de nous faire rêver à son tour avec son concept, dans une définition conclusive lyrique et aventurière, Foucault exemplifie et précise la nature de ces espaces autres en en tirant un portrait cartographié presque absolument indésirable. Une hétérotopie « de crise » ou « de déviation » devient un rouage ayant une fonction non de critique, de débat ou de proposition mais de régulation, de divertissement ou d'exclusion.

Les hétérotopies listées par Foucault sont des banlieues, à la lettre des lieux au ban, des localisations exclusives à la marge de la société dont elles font néanmoins absolument partie. Je comprends alors les hétérotopies non comme des utopies mais comme des dystopies car Foucault définit précisément l'utopie comme « emplacement sans lieu réel ». Dans ce même sens, il définira l'incarnation réduite et presque absolue de l'hétérotopie par l'image du tapis persan en le nommant par ces mots : « jardins mobiles à travers l'espace », autrement dit un emplacement sans lieu réel. À la fin de sa conférence, pour faire partager son amour de l'hétérotopie, Foucault décrit le navire comme « l'hétérotopie par excellence », en paraphrasant tout simplement sa définition de l'utopie. Et le bateau devient alors « un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu ». Dans son lyrisme poétique, à bord d'un bateau lui permettant de caboter d'hétérotopies en autres lieux afin de faire la synthèse de son argumentation pro-hétérotopique, je veux lire (ou relire) utopie plutôt que l'hétéronomie spatiale qu'il décrit. Je comprends l'utopie comme « la plus grande réserve d'imagination » : « dans les civilisations sans bateau [sans utopie donc] les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure et la police les corsaires. » Lorsque Foucault décrit les hétérotopies comme des lieux visiblement d'ouverture totale, se révélant en fait être d'exclusion, je me rappelle ces villes artificielles telle Brasilia dont on ne peut comprendre le projet urbanistique que vu du ciel (pour ainsi dire jamais) et dont la pratique, l'expérience à vivre n'est plus qu'une question de figuration, d'illusion. Hétérosémie donc, car il me semble que Foucault y confond plusieurs hétérotopies : des anti-utopies comme le projet jésuite ; des espaces d'à côté ou de derrière, de retraite, des sortes de coulisses d'une société bien rodée avec les prisons et les maisons de repos par exemple ; et une autre forme d'hétérotopie qui, presque au mot près, est définie comme l'utopie. En autorisant la publication de la retranscription de cette conférence, confondante par son hétérosémie, Foucault offre à ceux que le langage actuel appelle cyniques, la possibilité du pessimisme collant à la peau du philosophe de la biopolitique. La confusion de l'enthousiasmante piraterie hétérotopique d'avec les soupapes de compensation et d'illusions d'architectures et de pratiques sordides offre la possibilité à ceux se référant à Foucault de faire montre d'un scepticisme réaliste que, même si l'on a peine à l'entendre, on nomme cynisme. La caricature de Foucault a fait de lui un théoricien critique pessimiste, plutôt désengagé politiquement, dans ses livres au sens de l'action militante. Il s'est pourtant constamment engagé en réaction aux actualités, à l'occasion d'un crime raciste ou de la défense de sans-papiers, pour donner la parole aux détenus pénitentiaires ou aux exclus sexuels par exemple. Comme si son œuvre livresque éditée de son vivant était anti-utopique ou seulement dystopique. Foucault est anti-système au sens où il est anti-tout-système et semble décrire conséquemment une société où partout, par micro-pouvoirs, règnent les dispositifs de contrôle et de normalisation. Sans laisser entendre qu'il n'en est rien et que Foucault exagère, en l'absence (ou presque) d'affirmation de contre-

dispositifs à ceux qu'il énonce comme dangereux, j'y lis un monde proche de celui de « Brazil » ou de « 1984 ». 1984 est simultanément la date de l'œuvre contre-utopique d'Orwell, celle du dernier cours de Foucault, l'année de sa mort et de l'autorisation de la publication « Des espaces autres ». En autorisant son édition au moment où il terminait son double cours à propos du gouvernement de soi et des autres, je fais l'hypothèse qu'il a dû ou, en tout cas, pu penser que son lectorat avait alors les clés pour ne pas comprendre sa conférence comme pessimiste mais relevant de la contre-utopie, où l'utopie en creux serait justement cette piraterie en tapis volant. Par-là, l'on peut relire toute l'œuvre de Foucault comme une contre-utopie dont les deux derniers cours seraient l'interprétation et la révélation de l'utopie sous-tendant ce projet.

Ose savoir !

En janvier 1983, au début du premier cours de cette nouvelle année au Collège de France, titré « Le gouvernement de soi et des autres », comme à son habitude et d'après sa méthode, Foucault manipule une histoire dont il fait une sorte de journalisme critique afin de créer sa pensée. Après avoir situé le champ d'investigation de ses recherches et nommé *parrhèsia*¹ le concept qui l'occupera pendant deux ans, Foucault veut « cette semaine commencer par, comment dire, pas exactement un *excursus* : un petit exergue » (Foucault, 2008)². L'*exergum*, l'espace hors d'œuvre, que le philosophe se réserve ici, comme un exergue numismatique pour inscrire sa devise, est une analyse du texte « *Was ist Aufklärung* » (Qu'est-ce que les Lumières ?) de Kant rédigé deux siècles avant la date anticipatrice d'Orwell, en 1784 ; « Ce texte, si vous voulez, il a à la fois rapport à ce dont je parle, et je voudrais bien que la manière dont j'en parle ait un certain rapport avec lui ». Foucault exprime le point de départ de sa proposition, à savoir donner de la visibilité à une œuvre qui pourra faire devise : « C'est un texte pour moi un peu blason, un peu fétiche ». Ce texte que Foucault pourra broder sur son étendard est lui-même animé par une devise : « Non plus un discours de description, mais un discours de prescription. Kant ne décrit plus ce qui se passe, il dit : "*Sapere aude!* [Ose savoir !] Aie le courage de te servir de ton propre entendement. Voilà la devise des Lumières" ». À l'occasion de ce cours inaugural, Foucault se permet un *excursus* qui, bien plus qu'une promenade anodine, est l'affirmation presque surprenante de la devise qui chapeautera toute son analyse sur le gouvernement de soi et des autres (I et II). Foucault dévoile son affection pour un texte un peu étrange dans l'œuvre de Kant, où le philosophe des Critiques fait pratiquement œuvre de note d'intention éclairant l'ensemble de son travail à venir, la puissance qu'il lui confère et son rôle auprès de son public. Par l'analyse de ce texte, Foucault semble déclarer de concert son engagement philosophique. Le public, à qui s'adresse son injonction-devise, est l'un des concepts centraux de l'écrit de Kant : « c'est la fonction de ce rapport entre lecteurs et écrivains, c'est l'analyse de ce rapport [...] qui va constituer l'axe essentiel de son analyse de l'*Aufklärung* ». D'après Foucault « l'explicitation de ce rapport entre le *Gelehrter* (l'homme de culture, le savant qui écrit) et puis le lecteur qui lit » est l'essence

-
- 1 La *parrhèsia*, littéralement « le discours sur tout », est l'expression politique athénienne désignant le droit de chaque citoyen à prendre la parole à l'assemblée : Foucault l'a choisi pour conceptualiser la posture de vérité du philosophe différant de celle du sage, du prophète ou du technicien. Foucault distingue la *parrhèsia* maïeutique de celle cynique, puis fait l'inventaire des critères de cette dernière, que cet article relate justement.
 - 2 Jusqu'à la prochaine référence, toutes les citations sont extraites de la leçon du 5 janvier 1983 de Foucault retranscrite dans « Le gouvernement de soi et des autres », pp. 3-38.

même de cette *Aufklärung*. Foucault se trouve lui-même dans la position du *Gelehrter* décrite par Kant. Un cours de Foucault c'est un flot d'érudition, ce sont des pages entières sur un autre texte de Kant (*Qu'est-ce que la Révolution ?* de 1798), c'est aussi, entre autres, un passage sur Fichte, le *rememorativum*, le *demonstrativum* et le *pronosticum*, ce sont des précisions contextuelles poussées.

Au début de la deuxième heure de cours, la réponse de Kant à la question « qu'est-ce que les Lumières ? » est enfin livrée : « La sortie de l'homme de sa Minorité dont il est lui-même responsable », à savoir « l'incapacité à se servir de son entendement sans la direction des autres ». Avec Kant, Foucault désire des œuvres capables d'être des « *Ausgang des Menschen* » (sortie de [pour] l'humanité). En choisissant de mettre en exergue ce texte méconnu de Kant, Foucault ne se fait pas kantien, au su de l'étrangeté de ce récit dans l'œuvre de Kant ; mais il déclare, sans ambiguïté je crois, le rôle qu'il aura voulu donner à son œuvre philosophique : être pour l'homme, pour lui et son public, une sortie ou tout du moins une invitation à cette sortie de l'état de minorité. Autrement dit, les énoncés constatatifs pessimistes de l'archéologue généalogiste des dissonances sociétales sont bien autre chose qu'une critique sans proposition alternative : c'est un appel à la prise de souveraineté de chacun par lui-même qu'il aurait fallu lire en creux tout au long de son œuvre. Comme un fétiche qu'il aura gardé dans sa poche, à chaque nouvelle écriture, *Sapere aude* peut être donc lu comme le sous-texte sous-tendant son œuvre aux allures pessimistes comprise alors non comme une dystopie résignée et réaliste, mais comme une contre-utopie militante.

Transfiguration monétaire : pile ou chien

En 1984, Foucault va plus loin encore dans le dévoilement de sa conception de la puissance philosophique, de ses intentions et aspirations parcourant son œuvre. Son dernier cours, *Le courage de la vérité*, fait office de dénouement du récit contre-utopique. *Sapere aude* et ayez le courage de la vérité : voici la conclusion de l'œuvre de Foucault, voilà je crois quel courage il a essayé d'avoir. Mais cette vérité n'a rien à voir, sinon par antipode utopiste, avec le Ministère de la Vérité. Le courage de la vérité dont il est question pour Foucault est celui de la *parrhèsia*, du franc-parler, différant également de celui qui parle à tort et à travers en s'occupant des affaires des autres, c'est-à-dire évitant la *polupragmosunè*, cette attitude méprisée par les Grecs consistant à s'occuper, tel un cancanier, de ce qui ne le regarde pas et dont, selon Foucault, le cynique doit se départir. Après avoir décrit la tradition parrhésiastique au sein du discours politique institutionnel compris comme bravoure, notamment avec Démosthène, après s'être occupé de la figure tutélaire de Socrate et de la *parrhèsia* maïeutique procédant par ironie, il décrit le cynisme comme la troisième forme du courage de la vérité. « Le courage cynique de la vérité consiste en ceci que l'on arrive à faire condamner, rejeter, mépriser, insulter par les gens la manifestation même de ce qu'ils admettent ou prétendent admettre au niveau des principes » (Foucault, 2009)¹ ; par le scandale de la vérité en action, le paradoxe cynique agit et fait rejeter ce qu'on accepte et ce qu'on valorise en pensée.

« Le cynisme comme grimace de la vraie vie », Foucault comprend que c'est cette outrageante exposition publique de la vie cynique qui provoque la colère et le rejet par ceux à qui s'adresse cette critique. La vie cynique s'évertue à être la banalité scandaleuse

1 Les citations de ce paragraphe (à l'exception de celle spécifiée) sont extraites des leçons du 29 février au 28 mars 1984 retranscrites dans « Le courage de la vérité », pp. 152-311.

de la philosophie : « [...] il y a une banalité certaine dans les thèmes proposés, dans les principes recommandés [...] et d'un autre côté, [le cynisme] se marque par un scandale qui n'a eu de cesse que de l'accompagner. » Sous la plume du chrétien Lucien, ruscant la vie cynique, Démonax est pourtant décrit comme le prophète du franc-parler qui serait cynique par amour de l'humanité. De la même manière le détracteur du cynisme, Julien (l'empereur) fait l'éloge d'un vrai cynisme qu'il retrouve chez Diogène ou encore Cratès. Epictète le stoïcien, abondamment cité par Foucault, regrette, comme beaucoup d'autres, la hideur et les autres réflexes stéréotypés du cynisme repoussant : « L'homme au manteau court, à la barbe hirsute, aux pieds nus et sales, avec la besace, le bâton, et qui est là, au coin des rues, sur les places publiques, à la porte des temples, en train d'interpeller les gens pour leur dire leur quatre vérités ». Loin des prédicateurs de rue, Sénèque décrit le cynique Démétrius comme un homme de culture dont il fait l'éloge. À celui qui veut être cynique, Epictète conseille : « commence par prendre un miroir, regarde tes épaules, examine tes reins, tes cuisses ». La vraie vie du vrai cynique semble unanimement décrite comme celle d'un athlète de la vérité prêt à lutter pour celle-ci, et si philosophiquement, le cynisme prescrit des banalités, il fait scandale en incarnant tous les jours, au présent, cette vérité dans son mode de vie intransigeant. C'est la *bios aléthês*, la vie incarnant la vérité dans ses comportements, dans sa plastique et dans sa statue. L'altération inacceptée de la philosophie qu'est le cynisme en fait le « miroir brisé » par la « déformation violente, laide, disgracieuse » à laquelle il soumet toute philosophie et même tout homme, à commencer par le cynique lui-même. L'invocation de l'image du miroir, pour décrire le cynisme, peut nous faire réfléchir à ce que Foucault déclarait dans « Des espaces autres » : « le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu » (Foucault, 1994). C'est cela que fait le cynisme, ouvrir virtuellement un espace irréel où je me vois sans y être et qui me renvoie à ma propre visibilité, à mon propre comportement et, en cela, loin de la facile concrétude de l'hétérotopie mais dans l'exercice de la vie, dans l'endurance, le cynisme, pour de vrai, est une utopie.

Ce cynisme, ou kunisme (*Kunismus*), noyau originel, éthique ancienne à différencier du cynisme actuel (*Zynismus*), mais qui a tout de même perduré d'après Foucault, et sans doute par Foucault, fait l'objet d'un éloge indirect dans la compilation de ses fonctions et attributs : il est « l'exigence d'une forme de vie extrêmement typée [...] très fortement articulée sur le principe du dire vrai [...] sans honte et sans crainte [...] illimité et courageux, [...] qui pousse son courage et sa hardiesse jusqu'à se retourner en intolérable insolence » ; le cynique est un espion éclairé, un *kataskopos* chargé, d'après Epictète, de revenir de ses observations errantes à l'avant de l'humanité pour annoncer la vérité ; l'éloge de Maxime par Grégoire de Nazianze fait du cynique le témoin de la vérité ; Démonax vu par Lucien devient médecin des humains ; enfin, toujours d'après Epictète, le cynique agit par *episkopein*, par surveillance tel l'Argus, il est une vigie responsable de lui-même et de tous les hommes, « celle-ci a pour fin un changement [...] dans la conduite des individus ; un changement aussi dans la configuration générale du monde ». Foucault fait du cynique un portrait de super-héros à tête de chien menant une vie diacritique, prêt à aboyer contre ses ennemis afin de distinguer le vrai du faux et le bon du mauvais. Il agit tel un chien de garde pour protéger la vérité ; c'est une vie aléthurgique au sens foucauldien de la fabrication même du métal de la vérité par la *parrhêsia* dans un monde digne d'une contre-utopie où

l'illusion est de rigueur. Avec Kant, Foucault voulait faire sortir les hommes de leur état de minorité, avec Epictète, Foucault déclare que la vie cynique est celle de la souveraineté absolue grâce à la *parrhèsia* où Diogène est plus souverain qu'Alexandre. À propos du cynisme, Foucault remarque que cette exigence philosophique de la mise en pratique théorique de ses principes s'est effacée au cours de l'histoire pour ne survenir que ponctuellement, notamment durant l'*Aufklärung*.

La vie cynique est une militance philosophique des plus hautes, c'est la *polyteuesthai* qui, loin de ce que l'on appelle actuellement la politique politicienne concrète et pragmatique, est une utopie aspirant à la transformation du monde, ou comme l'aura dit l'oracle de Delphes à Diogène le chien de Sinope, aspirant à changer la valeur de la monnaie : non pas faire de la fausse monnaie, non pas la dévaluer, mais l'altérer par la transfiguration, la modification du visage frappé sur celle-ci. Lorsque Foucault décrit son projet d'étude transhistorique du cynisme comme un nouvel excursus après celui de l'*Aufklärung*, il déclare que ce travail l'a quelque peu excité et, pour cause, cela semble sous-entendu tout au long de l'étude et explicite lorsqu'il décrira la forme que prenait l'enseignement cynique non doctrinal : dans ses cours en particulier, mais dans son histoire contre-utopique également, Foucault fait œuvre de cynisme. Il raconte que cet enseignement prenait la forme d'anecdotes, de *khreiai*. Et qu'a fait Foucault sinon manipuler des histoires et des anecdotes ? Le professeur conclut d'ailleurs dans ses derniers paragraphes, en s'exprimant à la première personne pour donner l'exemple : « je vis d'une façon autre et, par l'altérité même de la vie, je vous montre que ce que vous cherchez est ailleurs ». Pour le cynique comme pour celui qui a fait entre autres l'histoire de la folie et de la sexualité, la vraie vie ne peut être qu'une vie autre, extraordinaire et dé-normalisante.

Manifeste manuscrit de la dernière heure du dernier cours

Pour affirmer encore le caractère contre-utopique de son œuvre, à savoir la volonté immanente de transformation du monde en un monde autre, n'aspirant pas à l'autre monde des métaphysiciens, le manuscrit de la dernière heure du dernier cours de Foucault précise que la vie cynique est empirique, qu'elle est la mise à l'épreuve de soi-même contre soi-même, « dans le monde contre le monde » ou comme il sera dit à propos de l'action militante de l'œuvre cynique foucauldienne : « [...] il faudrait dire avec Éluard (et sans omettre, comme souvent, la fin de la phrase !) : un autre monde est possible, mais il est en celui-ci » (Potte-Bonneville, 2009).

Le vrai cynisme, donc la pensée foucauldienne, aspire à la vie autre et au monde autre, à l'utopie, à la transfiguration du monde et de ses valeurs (monétaires également) comme l'auteur le dira dans la dernière phrase de son dernier cours : « Mais ce sur quoi je voudrais insister pour finir c'est ceci : il n'y a pas d'instauration de la vérité sans une position essentielle de l'altérité ; la vérité, ce n'est jamais le même [...] » (Foucault, 2009). Sans doute à la manière d'un Démétrius proche de l'aristocratie de son époque, plus qu'à la manière d'un prophète de rue se masturbant sur le parvis du temple, Foucault a fait œuvre cynique, tel un chien de garde diacritique problématisant scandaleusement des sujets infâmes aux yeux des philosophies académiques en s'occupant de psychiatrie, de milieux carcéraux et, pire, de sexualité, et ce dans l'intransigeance de la *parrhèsia* dérangeante, c'est-à-dire en procédant par *khreiai* que d'aucuns ont peut-être lu au premier degré. Ses deux derniers cours sont absolument éclairants.

C'est idiot à écrire, mais bien sûr, le fait que la date de sa mort soit celle qui titre le roman d'Orwell est fatalement involontaire pour Foucault. Cela est moins sûr en ce qui concerne la date autorisant la publication de cette ancienne conférence. Je veux ici forcer le poids symbolique de cette date, 1984, dans une lecture contre-utopique de son œuvre, qu'il révèle, probablement sans conscience, deux siècles après la parution de son texte fétiche d'un Kant quasi-révolutionnaire, à la date contre-utopique par excellence et, pour plus de tension dramatique, l'année de sa mort et de son dernier cours, scandaleusement cynique dé-constructiviste et re-constructiviste politique. Sans voir l'œuvre contre-utopique construite par Foucault, sans comprendre la dualité de sa définition de l'hétérotopie suivie de son œuvre aux airs peu optimistes comme la conceptualisation de son genre singulier de contre-utopie que l'on pourrait nommer contre-hétérotopie, sans cela, le pessimisme critique et le scepticisme réaliste peuvent continuer à lire Foucault comme une œuvre de déviation confortable. Ainsi cette interprétation ne se propose pas simplement de chapeauter une lecture partielle de certains textes foucauldien, elle est une lecture partielle de l'œuvre totale de Foucault. Dans la contre-hétérotopie de Foucault, le personnage caricaturé du philosophe professeur pessimiste doit être compris comme tel : un personnage qu'il aurait joué. La distanciation du trop de négatif mise en relation avec son travail créateur devait nous le faire lire de manière non-immédiate. La contre-hétérotopie foucauldienne ne doit jamais perdre son contre qui n'est ni positif, ni anti, et qui conséquemment se lit au second degré, à savoir en miroir, par une réflexion inversée et non simplement sans réflexion. La contre-hétérotopie bien qu'utopique n'est alors pas positive, elle est négativiste comme le kunisme et c'est cette influence qui se veut être re-présentée dans ces phrases conclusives à la grammaire négative. À ne pas relire Foucault au second degré, l'on architecture un monde où l'espionnage remplace l'aventure, la police les corsaires et l'hétérotopie l'utopie.

Bien sûr, cette relecture de Foucault est volontairement forcée, et peut-être qu'à l'avenir, le travail de Banksy m'indiquera la nécessité de transformer mes interprétations à son sujet. Avec la retranscription de cet article contenant des passages qui pour certains étaient déjà présents dans cette thèse, je crois illustrer par l'anecdote démonstrative ma volonté de recombinaison intentionnellement les productions esthétiques et ce afin de transformer et de construire un monde sensé, un monde selon mes désirs, un monde où je veux croire que Foucault était un utopiste, même si potentiellement, des vérités indiqueraient le contraire ; j'ai l'ambition de produire un travail aléthurgique, je veux forger mes vérités. Dans les mêmes jeux de dé-chiffrage et ré-encodage des dates de fabrication et de publication de différentes œuvres culturelles ou de mise en relation des noms non-choisis par certains auteurs, je voudrais pouvoir affirmer une utopie où aucune fatalité, aucune destinée, aucune nature ne pourrait être, et ainsi faire loi. J'affirme conséquemment que ces jeux de nombres, de chiffres et de noms peuvent être situationnellement symboliques et signifiants, devenant anecdotes aussi vraies, aussi mensongères que je ne sais quelle information ; c'est là la magie des constructivismes autrement appelés *matérialismes idéalisés*. C'est dans l'affirmation de mises en lien situées et intentionnelles que se joue, ou plutôt que je

veux que soit lu le jeu des cosmogonies, des créations de mondes.

Gariste Gatené a pour projet « International Karambar », un projet sous-réaliste de pastiches constructivo-matérialistes, et c'est bien entendu je crois maintenant que c'est avec cette approche de recombinaisons mensongères, de transformations des histoires par le réagencement des grammaires et des modes de représentation de ce qui pour le conscient collectif semblerait évident, que ce projet existera. « International Karambar » est un projet de faussaire cynique aspirant à transfigurer les icônes culturelles, et donc horriblement prétentieusement à transfigurer le monde – tout du moins celui dans lequel je vis. Être utopique, c'est proposer un monde à construire et ne pas se contenter de la simple Critique de la Critique déclarant que si les projections utopiques ne fonctionnent pas, cela en va de la nullité naturelle du monde. L'utopie projective est bien constructiviste et en cela, elle est un projet constitutionnel. Cette construction de constitutions répond à la logique de mise en mouvement métaphoriquement rugbystique où, de point de fixation en point de fixation, de constitution en constitution, dans un mouvement structuré mais jamais figé, le projet est bien d'essayer de transformer des essais, et donc de vivre non pas dans l'inconstitutionnel ou dans le rebelle anti-constitutionnel, mais bien dans des essais de constitutions immuablement mobiles, inlassablement transformables. La constitution utopique serait alors selon moi une normalisation de la mise en mouvement de celle-ci, ou autrement dit, la construction d'un monde où il serait normal de toujours inquiéter l'orthodoxie. La mise en mouvement infinie des définitions collectivement fixées, des opinions conscientes, des doxas contextuelles, empêcherait la rigidité de la bonne et vraie opinion, sans empêcher les créations constructives. Mon utopie n'aurait rien à voir avec une friche, rien de vacant, rien de laissé confortablement dans le vague et l'abandon, l'éphémère n'y vaudrait pas mieux que le pérenne ; c'est le temporaire, le situé, le contextuellement et consciemment signifiant qui architectureraient cette topie de l'utopie.

3. 3. 3. Curateur à seize heures

15h15, la bonne vieille blague consiste à affirmer le caractère historique de cette heure ! Il est bientôt 16 heures. En 1515, à 16 kilomètres au sud-est de Milan ("le milieu", "le centre", Mediolanum chez les Romains, « le milieu de la plaine »), durant 16 heures eut lieu la bataille de Marignan, à Marignano, en Italie actuelle. C'est suite à ces heures que la gloire du jeune souverain François I^{er}, roi de France depuis le début de l'année et bientôt duc de Milan, fut assise, et d'ailleurs, la légende officielle continuera de forger le mythe de cette bataille afin de s'écrire au mieux, ce qui conduisit bien plus tard à faire de cette date, 1515, une date emblématique de l'enseignement d'histoire scolaire, preuve que la propagande royale, que l'histoire intentionnellement construite est fait légende, « ce qui doit être lu ». Aujourd'hui néanmoins, la date est plus connue que l'opposition franco-vénitienne aux mercenaires suisses pour le contrôle du milanais, et si elle est tant invoquée, tant répétée, cela tient sans doute à sa structure sonore répétitive justement, en assonance. En ce jour (au moment de la narration, fictionnelle), dans 45 minutes, il sera question d'inaugurer par un goûter un lieu artistique et, avec assonance, répétition, similitude consonante, j'oserais penser que j'aspire à ce qu'une légende commence à s'écrire, une légende qui, comme celle de François I^{er}, est liée aux développements artistiques, mais sans Léonard De Vinci, sans Renaissance, car dans une transformation "historique" ! Consonance métaphorique encore, comme dans la légende de François I^{er}, il sera question d'une bataille artistique, de polémique éthique, d'éristique idéologique, et c'est donc à 15h15, sur le pied de guerre, tel un artificier, que je me trouve. Dans mes canons de beauté, point de formes naturelles, rien que de l'artificiel, des formes et des effets – spéciaux, spécifiques – construits et exposés aux jugements de goût, aux débats publics, dans une mise en scène spectaculaire : un feu d'artifices ! Motivé par l'idée que "tout" n'est qu'une histoire de goûts et de couleurs projetés (des feux d'artifices en somme) et que la "fin de l'histoire" n'est alors que choix de manières, de chemins, de factures, de types d'artefacts répondant au fait que l'absence de sélection ne peut exister, qu'il ne faut jamais "de tout pour faire un monde" construit et intelligible, ce sont des canons à mensonges, factices, que je charge de la responsabilité d'exp(loser mon utopie. Après le feu d'artifices de bons sentiments que je viens de vous exposer tout au long de ces quelques centaines de pages aux sujets des motifs de ma Critique de la Critique de la Critique et des raisons de mon projet politique artistique, et avant donc le feu d'artifice de 16 heures voulu comme spectaculaire, à l'heure du goûter, où le goût de cette politique devra enfin pouvoir être goûtée par des publics, nous voici encore bloqués dans ma tête, dans une sorte d'intermède dramatisant mais non dramatique.

Dans cette fiction, nous nous trouvons quelques minutes avant l'ouverture du

premier "centre d'art" de cette politique artistique utopique dont je n'ai de cesse que de vous parler, le premier Chronobiotron. "À ses heures"... il fait ci ou est cela ; "à ses heures", l'expression dit, avec un certain mépris, le délire, l'absence de sérieux ou au moins le risible de l'inhabituel convenu de certaines pratiques. Voilà ce que je dramatise ici, un délire, un projet utopique d'un modèle singulier de politique artistique, où, "presque tout seul", alors que "personne" ne me l'a demandé, je propose... à mes heures – sans doute vainement perdues d'après certains. Je rêve d'une curation, de la transformation de la curation, et donc d'autre chose – vous aurez compris l'ironie "provocatrice" en référence à ce que je décris comme une "autre" politique, celle à l'œuvre actuellement et qui n'est pas à mon goût – ce que j'appellerai une direction de complexe artistique. À l'occasion d'une inauguration, pour commémorer un événement historique et spécialement guerrier d'ailleurs, l'on tire des feux d'artifices. Alors pour le vernissage de l'exposition d'un projet que je ne voudrais pas voir craqueler, dans l'esprit d'une bataille esthétique mais en sachant le ridicule que l'on peut lire à la vue de ce délire, avec distance humoristique – se riant de la tradition culturelle événementielle et de mon projet se voulant singerie, cynisme, "hyénerie" –, je me répète les gestes, la chorégraphie de mon feu d'artifices ; je répète les motifs de ce projet.

Afin d'attirer l'attention des publics, afin de répéter d'où part ce projet, à quoi il répond, réglant mon pas de tir, je commencerai par une série de gerbes, des effets pyrotechniques sans charge explosive – tant ce que j'évoquerai est répété dans ce texte –, des combustions de très courte durée pour se remettre en accord visuel et sonore avec le public avant de se lancer des fleurs, des bombes florales, avec l'exposition du projet politique. Dans une synchronisation symbolique forcée bien que contingente, dans un antagonisme conflictuel numériquement souligné, à 16 heures ici, sera exposé un projet tirant à boulets rouges, en gerbes, sur l'exposition de la Kunsthalle de Mulhouse à l'occasion de la Régionale 16¹. Sans "ambiguïté", ou plutôt décomplexée au sens de satisfaite, l'exposition était oxymoriquement nommée « Sans titre » : « Une exposition qui n'a ni titre, ni thème. Une exposition qui est les œuvres, rien que les œuvres de cinq artistes. Ni plus, ni moins. Inutile de chercher un fil conducteur, un sens caché, rien de tel n'a guidé le choix de ces artistes. Ils sont là pour la seule et la meilleure des raisons que l'envie de mieux les rencontrer, de montrer leur travail et le partager, le temps d'une Régionale. »² et ce d'après la note d'intention présentant l'exposition et la sélection par les organisateurs. Des sens cachés et des fils conducteurs, voilà qui définira "en effets pyrotechniques" les directions des Chronobiotrons portant le titre de complexes artistiques. Alors que la première gerbe était adressée à ceux qui sélectionnent selon leurs goûts sans dire et comment ceux-ci sont construits, motivés – alors

1 D'autant qu'en ce même lieu, pour la Régionale 15, Gariste Gatené exposait au sein d'une exposition collective avec ses titres et ses histoires.

2 Extrait du communiqué de presse pour l'exposition « Sans titre » à l'occasion de la Régionale 16, ayant pris place du 27 novembre 2015 au 17 janvier 2016 à la Kunsthalle de Mulhouse.

qu'encore une fois, cela est la fonction, le travail quotidien des sélectionneurs culturels et artistiques –, la deuxième fusée de lumières colorées voudra teinter la « Carte blanche à... » de la ville de Strasbourg et de son stand à ST'ART (la foire européenne d'art contemporain de cette localité). Il s'agit là de lui redonner les couleurs qu'elle a effectivement, puisque son nom, carte blanche, laisse entendre le « pouvoir illimité d'agir à sa guise », les "pleins pouvoirs" abandonnés à l'invité détenteur de celle-ci, alors qu'il n'en est rien. En 2015, notamment par l'intermédiaire d'autres sélectionneurs (en l'occurrence les centres d'art, « La Chambre » et « Stimultania », médiumologiquement motivés par la photographie, exclusivement), le centre « Carte blanche à... » exposa des travaux de huit artistes sur le thème iconographique de la cathédrale de Strasbourg, et strictement sur cela... dans l'idée de faire « perdurer les célébrations du Millénaire de la Cathédrale pour le plaisir de retrouver encore et toujours ce moment inspirant »¹. Pour six des huit artistes sélectionnés, cela est passé par le filtre optique de sélectionneurs exclusivement focalisés sur le profond champ photographique, ajouté à cela le fait que l'iconographie et la (com)mission – « donne[r] à voir la cathédrale » – étaient fixement posées, et vous retrouverez une carte blanche bien colorée par la direction culturelle strasbourgeoise. Le problème n'est pas la teinte imprimée par ceux qui sélectionnent, bien entendu, mais consiste bien plutôt en la confusion entretenue à ce sujet, et par là à l'inintelligibilité pour les publics de la nécessaire sélection artistique politiquement définie dont résulte toute exposition. Enfin viendra la dernière gerbe des évidences : « Il s'agit simplement de refuser d'être l'arbitre des élégances. Je ne suis pas que la ministre de la Culture des Français qui fréquentent régulièrement une salle de spectacle. Je suis la ministre de la Culture de tous les Français. »² Voilà ce que déclarait une nouvelle fois Fleur Pellerin, ministre de la Culture et de la Communication, lors du festival d'Avignon, à l'occasion d'une table ronde intitulée « La Culture pour la République », le 16 juillet 2015 ! En décembre 2015, dans les colonnes de « La Voix du Nord », en réponse au Front National et à Marine Le Pen, elle répète, en contradiction, selon elle, avec les positions dudit front : « Je défends la liberté des artistes. Je ne suis pas ministre du bon goût ou de mon propre goût. Je suis la ministre de la Culture et, à ce titre, je défends toute forme d'expression, évidemment dans le respect du droit. » La même année, le 8 septembre, répondant à Yann Barthès lors d'un Petit Journal télévisé de Canal+, elle expliquait encore qu'elle n'était pas « la ministre de Ma culture, mais la ministre de La Culture ». Brandissant l'affreux visage de l'extrême droite et se réfugiant, déresponsabilisée, derrière la légalité, elle voulait nous faire croire qu'il est possible de tout défendre, toutes les productions culturelles "légales", et donc défendre esthétiquement tout et son contraire, sous prétexte que cela est culturel. Sauf que "tout" n'accède pas à la dénomination de culture, tout n'est pas nommé

1 Extrait de la présentation du stand « Carte blanche de la ville de Strasbourg » à la foire de l'art contemporain strasbourgeoise ST-ART, édition 2015.

2 Ce discours est retranscrit sur le site officiel du ministère de la Culture et de la Communication.

art, et partout, l'on ne parle pas de la même façon des mêmes objets. En outre, la politique culturelle ministérielle n'expose pas tout et tous au sein du culturel, elle sélectionne nécessairement ! Il en va du même vulgivague dans ses déclarations que dans la prétention à la carte blanche. Comment peut-elle croire que la sélection artistique est autre chose qu'une question de choix, de jugement de goût fonction d'une définition de critères qui, nécessairement, distinguent, hiérarchisent, excluent ! Croit-elle à l'objectivité ? Croit-elle "vraiment" à la "neutralité hors-sujet" de sa sélection ou même d'une sélection ? Comment une telle action pourrait échapper à la singularité individuelle ou à la particularité collégiale d'un choix ou d'une décision construite ? Il est certes désirable à mes yeux qu'elle ne prétende pas à arbitrer la définition – contrainte collectivement – du bon goût, mais, bien sûr, elle et ses collègues définissent leur bon goût, contextuel, fonctionnel, et malheureusement, grâce à l'alibi ministériel de la conception gestionnaire actuelle de la politique, de la démocratie mais surtout de cette fameuse République, elle est quitte de verbaliser et d'exposer ses critères de sélection, aussi bêtement qu'un autoritarisme traditionaliste et/ou naturalisant du "bon sens populaire [vulgaire]" de l'extrême droite par exemple. Fleur Pellerin compose son bouquet culturel comme je veux que cela ne se fasse plus, sous couvert du hasard de la cueillette au cœur d'une biodiversité, en omettant le dessein de son arpentage et la géo-localisation du champ dans lequel pousse sa sélection. Les fleurs que ce ministère cueille poussent sur le chemin d'un pèlerinage, suivant un chemin religieusement pré-défini et ré-emprunté. Voilà pour les gerbes non explosives retraçant de leur fumée mes contre-motifs.

Ensuite, les chrysanthèmes. En boules d'étoiles laissant une traînée visible et lisible dans mon ciel, les chrysanthèmes multicolores que je tirerai viendront rendre un hommage déconstructiviste aux anciennes conceptions métaphoriques des lieux d'exposition artistique tout en me permettant de me lancer dans mon travail de jardinage. Architecturés en parterres de fleurs sélectionnées, les bouquets d'artifices, les bouquets d'artefacts exposés au Chronobiotron lui donneront des allures de ce qui doit être pensé comme un jardin, un jardin d'ornementation sculptant des décors, ayant pour fin de décorer, à savoir dessiner un espace construit en des lieux particuliers pour une dramatisation particulière. Dans cet espace de déambulation spectatoriale, c'est un public d'arpenteurs mesurant l'espace avec la liberté convenue et accordée aux unités de l'arpenteur singulier qui y sera accueilli, et selon ses cueillettes, son baromètre pourra faire pression sur les jardiniers du Chronobiotron puisque c'est eux qui, volontairement et consciemment, auront fait la pluie et le beau temps, le vent portant les artifices exposés. Dans un dialogue houleux et orageux avec un arpenteur connaissant ce mode de fonctionnement, le jardin pourra être potentiellement, virtuellement transformé, réagencé. Les critiques virulentes mais habituelles à l'encontre des collections permanentes muséales et autres fonds d'art contemporain consistent à

qualifier ces lieux de "cimetières pour œuvres d'art". Et par là, puisque c'est avec les années que l'institution reconnaît habituellement la valeur d'une œuvre, les réserves de musées semblent recueillir de vieux spécimens d'animaux sauvages pour finir par constituer un cimetière d'éléphants ; de vieilles œuvres qui, sagement, auront su patienter pour y arriver. Les politiques culturelles, Grand Mix à office Mix Médiathèque, auraient fabriqué des hétérotopies artistiques, des musées en forme de cimetières. Je pense que la politique artistique de la Curée que je vous présentais plus tôt place, elle, sa très large sélection artistique dans un cagibi, un petit local dans lequel est déchargé, rangé sans hiérarchie, un amas d'œuvres dans lequel on peut piocher, au bon vouloir des bricolages curatoriaux et non sans une logique aléatoire. Pour un travail de jardinage, c'est d'une pépinière particulière, d'un grenier, dont j'ai besoin. Dans un double emploi de la pépinière ou du grenier, ces lieux d'art devraient accueillir des pépins, des graines, pour leur permettre, par les moyens matériels et l'espace, de pousser, d'être cultivés. Comme dans un grenier au sens extensif du terme, ces lieux pourraient également répertorier et classer des plans déjà mûres en l'attente de leur sélection ponctuelle au sein d'expositions dans des centres d'art, des Chronobiotrons, des expositions contextuelles et spécifiques qui, en réponse, ont besoin d'œuvres en vie et définies.

Encore des mots, toujours des mots, les mêmes mots. Rien que des mots, des mots faciles, des mots fragiles. Paroles, paroles, paroles. Cimetière, cagibi et grenier, cela risque fort d'évoquer la différence entre caramels, bonbons et chocolats – bonnet blanc et blanc bonnet. Je sais que je peux offrir cela à d'autres qu'aux lucides n'aimant pas le parfum des roses. Certains me demanderont : "Mais concrètement, qu'est-ce que ça change ?" ; "Concrètement, n'est-ce pas là aussi la proposition de construction de lieux architecturés à l'esthétique particulière accueillant des œuvres particulières nommées spécialement artistiques, et ce en relation d'échange avec d'autres de ces mêmes lieux afin de proposer à un public des expositions ?" Effectivement, si à cet endroit du texte, nous ne nous sommes pas encore retrouvés dans ce lieu commun du *matérialisme idéalisé* où le monde se construit par nominalisme symbolique, je m'excuse d'avoir raté la visite guidée de ce jardin et je me ferais un plaisir de reprendre depuis le début avec vous¹. Grossièrement, ma proposition semble et semblera, depuis cette manière de voir, très classique, et ce jusqu'à la fin. Ce qui diffère manifestement entre la proposition classique sculptée par le Grand Mix culturel et mon modelage *coélitaire* de politique artistique, c'est l'étayage, la façon de faire tenir les choses. Avec ces propositions esthétiques de Sous-Réalisme tenant à différencier réalisme de *réalisme* dans ce qui peut sembler être de l'ergotage, avec ces histoires de

1 Je vous invite à reprendre la lecture à partir de la page 1 ou à m'écrire directement [notez que si c'est de l'agacement que vous ressentez à mon encontre à la lecture de ce petit trait d'humour, je me dois de m'en excuser et vous redire combien je crois que c'est plus à des défauts d'expression que de lecture que j'impute les mé-compréhensions].

transfiguration et donc de figuration, le Fabulisme – l'art narratif aux fonctions de Déco-Design que j'ai construit et élu, et dont ma proposition de Chronobiotrons¹ ne doit sans doute pas être étrangère – pourrait avoir l'air d'être une sorte de néo-néo-classicisme. Les sculptures taillées dans la pierre à l'époque ou à la façon classique (néo ou non) figurent le plus souvent des corps humains qui, l'air de rien, semblent toujours ou presque – sans doute pour soulager le modèle réel fantasmé qui a dû peut-être tenir la pose – proches d'un piédestal, d'un morceau de colonne ou encore d'un tronc d'arbuste que l'on aura pris soin d'élaguer pour ne pas brouiller la composition. Courant le long d'une jambe ou servant d'accoudoir ou de repose-main, ces éléments témoignent de la prudence des artistes classiques sachant les implacables lois de la gravité et connaissant les facéties des anfractuosités minérales. Par mesure de précaution, dans le doute, un troisième pied permettant une stable triangulation et préservant une sage épaisseur de matière est conservé, faisant partie de la sculpture sans vraiment devoir être regardé. Le morceau de colonne permet toujours d'"antiquiser" la représentation et l'étrange morceau de bois aux branches taillées est de bon ton pour situer la scène dans un cadre naturel et même naturaliste. Sauf que ces morceaux d'architecture sont bien isolés et n'en soutiennent aucune et ces morceaux de végétation ne sont pas des arbres mais des troncs soigneusement élagués par souci de discrétion. La figuration classique représente des corps avec des béquilles, avec des étais apparents dont le spectateur est prié de faire abstraction. "Il était une fois" le réalisme non classique des Chronobiotrons, où les étais formant l'étagage, la structure constructiviste de ces monstrations, étaient compris dans leur forme même comme indissociables, indistinguables ; tous les chemins ne mènent pas à la haute Rome classique. L'étagage des formes artistiques des Chronobiotrons passe par la construction et l'affirmation des définitions fonctionnelles motivant leurs projets et ainsi, c'est le risque que prendront les sculpteurs chronobiotroniques, à savoir ne pas pouvoir se raccrocher aux branches, ne pas pouvoir se reposer sur les vieilles colonnes d'autres définitions artistiques sous couvert d'une tradition classique qui ne se remet pas en question ou encore du bon vieux et confortable "Quand y a-t-il art ?". Aucune jeune pousse insignifiante ne saurait venir poindre son nez sur le terrain jardiné du modelage artistique chronobiotronique. La dendrochronologie, ou littéralement l'étude du temps des arbres, est une technique de datation de l'âge des arbres par l'analyse morphologique et le décompte des cernes (les anneaux de croissance du bois), permettant également de reconstruire les environnements – notamment climatiques – qu'ils ont traversés. Contrairement à la sculpture classique offrant des coupes d'arbre ou de colonne – traditionnellement comprises comme des représentations schématiques de troncs à l'écorce cannelée –, ce sont les figures, les sujets-objets de la construction des Chronobiotrons qu'il faudrait eux-mêmes scinder pour en effectuer la mesure. Ainsi, la forme de ces Chronobiotrons,

1 Et pourtant, c'est de la catégorisation de l'art et des arts que se réclame ce projet de politique artistique, et non pas seulement d'une des catégories.

l'affirmation et les transformations exposées de ses critères de sélection, de son fonctionnement, sont l'arbre cultivé à étudier, racontant dans une combinaison totale l'histoire des saisons culturelles qu'il provoquera et endurera.

À force de métaphores mêlant culture et culture, agraire et intellectuelle, je devrai lancer quelques feuilles mortes pour balayer l'idée de nature naturelle. Les étoiles des feuilles mortes – effet pyrotechnique aérien – brûlent très longtemps, et puisqu'elles sont très légères, elles sont portées par le vent, ce qui donne à l'ensemble l'apparence d'un doux éloignement. Comme je vous le confiais plus tôt dans cette sous-partie intitulée « Les Chronobiotrons » avant mon crochet par le populaire et la contre-utopie, le chronobiotron ayant inspiré ce projet fictionnel est un bâtiment scientifique au sens universitaire et au sens normal des techniques expérimentales. Un complexe artistique nommé Chronobiotron restera un lieu conçu comme d'expérimentation et non simplement de témoignage muséal. Construire une exposition, c'est transformer les matières aux prétentions artistiques en œuvres d'art, et c'est donc les expérimenter dans leur rapport spectaculaire. Tout mon texte, toutes mes propositions se sont inscrites dans une position constructiviste réaliste du monde où aucune créature naturellement naturelle ne sait exister, c'est pourquoi je me permets des métaphores naturelles mais dé-naturalisées. Ainsi, en termes pyrotechniques, l'architecture de chaque Chronobiotron serait comme un palmier, une bombe florale explosant en palmes colorées, suivant la trajectoire d'une comète laissant une trace verticale dessinant son tronc ; un artifice de naturel. Cette trace lumineuse, ce dessin vertical, autrement appelé la queue, offrirait à notre dendrochronologie métaphorique un bon sujet d'étude. Dans un Chronobiotron, l'on effectue des mesures temporelles de la vie, et cela se joue bien en termes d'expérimentation. Cela sous-entend la nécessité de construction de la mesure depuis des choix d'échelle et des chemins expérimentaux intentionnellement variables. Que dire alors du sujet de la mesure, la vie, sinon que, dans un Chronobiotron constructiviste et artistique, rien n'est donné, rien n'est fait, tout est à construire, depuis la définition de son sujet jusqu'aux façons de le juger. L'exposition des points de vue qui en résultent se fait en quatre dimensions, la dimension temporelle s'ajoutant aux trois dimensions spatiales des stéréotypes faisant et occupant l'espace artistique en tant que construits par des types en relief, physiques, culturels et symboliques. Si faire de l'art, c'est construire des représentations, alors l'art produit des stéréotypes, et exposer ceux-ci dans un Chronobiotron contraint à consciemment les exposer dans un rapport à une temporalité, ou autrement dit, de manière situationniste.

Les contraintes stimulantes de mon ballet pyrotechnique s'accéléreront alors et il me faudra remplir mon ciel du cahier des charges d'un réseau tressé de boules de lumière montant rapidement tout en laissant voir leur traînée ascensionnelle afin de rendre lisible leur direction. Ces comètes – de leur nom pyrotechnique – devront exposer la direction de la politique artistique motivant nécessairement les

sensés Chronobiotrons. Et il ne faudra pas avoir peur de ces termes : direction et directeur. En collectif collégial ou seul, mais en tout cas à la forme et au nombre exposés au public, la direction sera mue et mettra en mouvement un lègue, un objet commun qui sera la définition de l'art choisie par le chronobriotron. Puisque ces lieux de création et d'exposition artistiques auront la prétention d'être des lieux communs, des lieux publics, il peut sembler évident mais nécessaire – car peu habituel pour l'instant – de déclarer quelle définition de l'art veut partager l'un de ces centres d'art en particulier. Actuellement, les centres d'art partagent, sans le dire la plupart du temps, quelque chose mixant du Cinéma avec de la Poésie ou de la Peinture. Ces expressions artistiques sont souvent des intimités obscures exposées au public que l'on désire sans le dire au point d'affirmer qu'il n'est pas une préoccupation, le tout réuni dans des lieux témoignant cinématographiquement l'histoire d'une pratique médiumologique (centre de photographie, de gravure, d'illustration, etc.), ou de manière combinable avec l'histoire d'une région géographique, d'un particularisme ethnique ou encore d'une période historique. Je dis Cinéma, Peinture, Poésie au sens bien sûr de la catégorisation que je vous ai exposée plus tôt, au "centre" même de ce texte. Mon projet de politique artistique s'article donc totalement avec ce "Qu'est-ce que l'art ?" qui, selon moi, est la première des directions manquant aux lieux artistiques actuels. Souvent, l'évidence culturelle conduit à l'absence même de ce questionnement, mais très souvent également, les différents centres d'art finissent par être identifiables esthétiquement, finissent par exposer un corpus d'œuvres qualifiables et donc distinguables, particulières, finissent donc par répondre à un "Qu'est-ce que l'art ?" pour eux, mais presque systématiquement sans l'affirmer, sans l'exposer au public. Pour ne pas faire preuve du vulgivague convenu pour notre ministère par exemple, et pour ne pas se satisfaire de l'invocation de certaines valeurs essentielles ou éternelles guidant autant les discours de vœux des présidents de la République que ceux des présidents de groupes politiques dits extrémistes, contents d'annoncer qu'ils vont choisir et non plus tout accepter sans faire l'effort de définir et d'argumenter leurs futurs choix, les Chronobiotrons devront sélectionner les œuvres exposées, et pour qu'il s'y passe création artistique, je rêve de l'exigence du dialogue critique qui ne peut exister que si l'on se parle... que si donc, l'on affirme et partage la définition de l'art animant la direction.

Le groupe artistique rebelle de la post-modernité française, Présence Panchouette, avait pour sa part mis en place, au début des années 70, un lieu d'exposition, une sorte de centre d'art, dans un appartement bordelais. Vous aurez compris que, bien qu'appréciant positivement de sourire à certaines de leurs propositions, je vois leur travail comme transgressif et non subversif, comme l'œuvre de bouffons de cirque, dystopique, hétérotopique, qui par compensation, soupape et autres mouvements circassiens confirme la société qu'ils raillent. L'appartement était – selon la normalisation technique du langage immobilier – un

F4, alors cela n'a pas manqué, le manque d'imagination a fait son œuvre et ce lieu d'exposition s'est appelé le Studio F4. Avec la même logique que celle animant le salon des refusés ou de celle qu'aura voulu tester la fontaine de Duchamp, la direction du centre se revendiquait non-directive et disait accepter toute proposition d'exposition au nom sans doute de la liberté d'expression et de la spontanéité artistique. Encore une fois, je pense que tout ne fait pas art, que tout n'est pas à mon goût et que mes goûts ne sont pas identiques à ceux du "reste de l'humanité". C'est tellement bête à dire que le bégaiement est de rigueur, c'est "bébête", et même un groupe "concon" s'étant nommé du surnom franco-sudiste affectueux désignant le sexe féminin (panchounette) comprendra que quelque part, sans se l'avouer, ils faisaient œuvre de sélection, même tacite, en ne déclarant justement pas quelle était leur définition de l'art, quel était leur projet artistique. Et alors par contrainte culturelle habituelle, ce qui était normalement convenu comme non artistique n'aurait pu oser prétendre à l'exposition inclusive. Même si cela est assez peu intelligible pour moi, je pourrais imaginer une direction mue par une définition totalement inclusive de l'art : tout serait art, et alors je leur répondrais simplement qu'à ce compte là, il n'est pas nécessaire de constituer un lieu particulier pour l'exposition de ce vague tout. Un Chronobiotron est une place particulière, et à coups de comètes lumineuses, la direction définit cette place comme un espace choisi, un espace de choix où sa diction définitionnelle projective a une place de choix. Il sera question de politique artistique, de projets artistiques et donc absolument pas de concession, de demi-mesure ou de timidité. Collectif ou non, le directeur y sera un dictateur au sens littéral où il devra dicter, rendre intelligible en articulant haut et fort sa définition de l'art expérimentée en ce lieu commun. Le mot comète semble signifier « chevelu », telle la mèche lumineuse que l'objet céleste comme celui pyrotechnique laisse voir dans le ciel. Cette chevelure, ce tressage sera la confection, le tissage même du texte-cahier des charges artistique du lieu en question, et le sillon qu'elle forme apparaîtra alors nécessairement comme singulier, comme littéralement un dé-lire – une sortie du sillon – par rapport à l'évidente normalité, à l'habitude non singulière. Les choix directionnels ne devront donc pas être transparents mais délirants, former des sillons lisibles dont le chemin est arpentable par le public. Sinueuse et délirante, une direction pourra faire varier, bien entendu, la projection, le cap de sa comète, mais en tant que choix travaillé, une direction chevelue devra toujours être coiffée. En coiffure, même une permanente s'altère, même les plus longs cheveux se coupent, même les nœuds les plus serrés se brossent. Une direction pourra choisir un style coiffé-décoiffé mais, tel un chef, elle portera de manière intentionnelle et identifiable une coiffe.

C'est alors que je lancerai et me lancerai au cœur de mon feu d'artifice en tirant pivoinés et dahlias surchargés, contenues dans des saules pleureurs en bouquets d'arrangements fournis et différents. Chaque direction fera exploser son propre

bouquet agençant trois moments aux temporalités variables mais ne pouvant faire l'économie d'un des trois – bien sûr aussi, les critères de sélection ici scindés en trois pourront être combinés à la guise de la direction. Si l'on considère un Chronobiotron calquant l'une de ses saisons culturelles, l'un de ses projets planifiés sur une année civile française, disons alors qu'une fois par an environ, pour mettre en images ostentatoires sa direction artistique, j'imagine une sorte d'exposition de la direction où, à cette heure-là, à ses heures, elle jouerait totalement le rôle de curateur – mais bien sûr, pas au sens actuel mélangeant étymologie sanitaire et phagocytage artistique. L'exposition de la direction sera un moment où elle ne fera pas appel à des volontés artistiques mais où elle invitera un ou plusieurs artistes pour constituer une exposition dont elle sera au moins l'artisan-artiste associé. Elle façonnera son exposition et fera par là acte de création exposant une matérialisation de sa définition de l'art. La direction devra également prévoir des temps saisonniers réservés à l'exposition de projets "spontanés". Cette spontanéité n'aura que peu à voir avec celle normalement fantasmée, confondue avec l'improvisation d'un "comme ça vient", mais répondra plutôt à son étymologie de volonté. Les Chronobiotrons exposeront donc, dans des fréquences répondant aux projets singuliers du lieu d'art, mais au moins une fois par saison – bien que j'imagine que cela devra se faire plus souvent... sans doute en réponse à ma vision de l'art – des projets sélectionnés parmi l'ensemble des propositions non sollicitées par la direction, non provoquées sinon par l'existence même du Chronobiotron. À chaque saison, les Chronobiotrons exposeront aussi (mais pas nécessairement également) des installations, fruits d'appels thématiques. Suite à des appels à contribution aux sujets et problématiques définis par la direction, des projets seront sélectionnés et exposés fonction de modalités précises, définies dans ces appels (projets collectifs, monographiques, pluriannuels, éphémères, etc.).

Dans le feu d'artifice englobant d'un saule pleureur et dans l'explosion d'une surcharge de dahlias, une exigence dialogique guidera toutes les sélections de projets. Ainsi, à chaque projet sélectionné, la direction s'obligera à émettre une note exprimant ses goûts pour le ou les projets sélectionnés. Elle pourra d'ailleurs pour tout ou partie des projets éconduits écrire également une note. Sans doute que le systématisme serait improductif mais puisque souvent, des contraintes techniques et en particulier de temps conduisent à disqualifier des projets gustativement qualifiables, une note à leur sujet me semble préférable pour la poursuite du projet artistique de l'artiste en question et pour la cohérence du projet chronobiotronique. Cette note devra être publiée à l'intention du public mais aussi particulièrement à celle des artistes postulant bien trop habitués – et c'est une fainéantise de leur part également – à ne pas prêter attention aux raisons esthétiques ne les ayant pas qualifiés ou les ayant disqualifiés. Tout comme le travail d'exposition de sa définition de l'art, le travail de sélection et l'expression de ses raisons fera partie du travail principal de la direction. Notez que l'autre travail

de la direction – dont ce texte ne fera pratiquement pas l'exposition, sinon en clin d'œil dans le bouquet final – sera celui de la médiation, de la communication et de la construction de la fameuse identité visuelle de ces lieux artistiques. Comme l'explosion d'une fusée saturne, d'une double explosion à la fois pleureuse et fleurie, ce qui guidera les sélections et qui sera exigé de toutes les expositions, ce qui sera jugé systématiquement sera le dialogue, le dialogue critique. Sauf bien sûr pour la première exposition et en sachant que c'est avec le temps et le nombre des expériences que le dialogue deviendra plus épais, plus intéressant, chaque nouvelle exposition devra être prise dans un double dialogue. Dialogue diacritique donc, le nouveau projet devra se construire en relation avec la définition de l'art émise par le centre artistique, mais aussi en dialogue avec au moins un autre projet, une autre exposition ayant eu lieu en cet endroit. C'est là toute l'originalité des Chronobiotrons, "chrono" car inscrits dans le temps, dans la durée. Expositions inscrites dans un projet de planification politique et artistique continu, définition de l'art comme moteur, définitions en travail, appels à contribution et attention portée aux velléités et aux spontanéités artistiques, affirmation de ses jugements de goût, ou pour ainsi dire, un projet que l'on pourrait considérer comme assez peu original, cherchant ses différences dans des détails. Là encore, je n'argumenterai pas plus à ce propos. Partout précisément dans ce projet, "sur le fond et sur la forme", des détails changent, connaissent des transformations, ce qui effectivement, d'après moi, change tout. Malheureusement pour ceux qui s'attendaient à de la vraie originalité, la sélection artistique de cette politique singulière ne sera pas menée par un grand clown triste tirant des projets au hasard dans la carapace d'une tortue des Galápagos évidée, le tout dans un espace sans gravité. L'originalité de cette politique artistique vient "seulement" qu'en ces endroits, personne ne déclinera "toute responsabilité".

Enfin viendra le moment du bouquet final où la présentation du Chronobiotron strasbourgeois s'accompagnera de celle projective d'autres Chronobiotrons. Le premier gardera son nom en tant que bâtiment implanté parmi d'autres bâtiments universitaires et scientifiques, entouré de son jardin aux allures chaotiques "naturelles" et qui, aussi caricaturalement, optera pour des méta-scénographies (la scénographie du lieu englobant les scénographies particulières des projets spécifiques) : des typographies, des mises en page communicationnelles et un "univers" esthétique relevant de la taxonomie naturaliste botanique ou zoologique par exemple. En temps que premier Chronobiotron, le Chronobiotron devra affirmer l'ensemble complexe de la catégorisation artistique en neuf fonctions et jouera d'autant mieux son rôle d'outil scientifique taxo-, à savoir construisant des ordonnancements. Prenant la forme d'une petite maison, Résidence Secondaire pourrait être un autre centre artistique. L'exposition de la direction, celle où elle ferait manifestement œuvre pour son art, pourrait ainsi s'appeler « L'exposition des demeurés ». En tant que lieu d'art nommé Résidence, il pourrait accueillir des

artistes en résidence et ses différentes pièces agencer "thématiquement" des salles d'exposition, des ateliers et des lieux de vie. L'un des moments annuels de résidence (toujours avec l'idiote idée de synchroniser la saison culturelle sur l'année civile) pourrait être architectural et consister pour l'artiste et son projet sélectionné à transformer par extension le lieu-dit Résidence Secondaire, la petite maison devenue grande, le centre et ses désormais ailes et autres annexes et dépendances, et conséquemment ses fonctionnalités. Avec pour préoccupations esthétiques (et donc éthiques) spécifiques, la médiation culturelle, l'occupation tapissante de l'art sur un territoire, ses fonctions sociales et le flottement vulgivague qu'engage les confusions entre artistique, social et culturel, le CAF (et non la CAF¹), le Centre d'Art Flottant, pourrait être un Chronobiotron accueillant à quai et sur l'eau ses spectateurs. Le CAF pourrait naviguer et caboter selon ses projets artistiques. Offrant cette même idée de déplacement et donc de dissémination esthétique, le CAV ne se trouverait pas sous-terre mais Centre d'Art Volant, dans les airs, contextuellement déterminé mais pouvant choisir d'être élevé selon des coordonnées variables, dans différents ciels de différentes géographies. Les Chronobiotrons sont des utopies et, sur l'eau, au milieu d'un campus, dans les airs ou à la campagne, partout, ils cherchent à répondre à l'idée de construction utopique d'utopies, ils cherchent leur topie. Pour autant, même le CAV n'est pas une projection gulliverienne ou münchhausenienne : les spectateurs n'auront pas besoin de voler pour le regarder, mais par contre, ballon gonflé à l'hélium, manchon à air chaud ou aidé de palmes hélicoïdales, ce sont les pièces d'art qui, dans des vols quasi-stationnaires, pourront s'ancrer grâce à des câbles aux formes spécifiques et signifiantes sur des places publiques par exemple – et ce non pas au gré du vent mais selon la direction d'un capitaine-directeur. En islandais, France se dit Frakkland. Dans le même jeu avec des acronymes que le CAF ou le CAV, si un Chronobiotron devait s'installer en Islande, plutôt que d'être un FRAC, il pourrait être le FRAK. Les Chronobiotrons doivent trouver leur nom, leur esthétique et leur raison en fonction de leur situation. Si un Chronobiotron trouve sa place au 112 de je ne sais quelle rue, ou d'ailleurs même à n'importe quel autre numéro, mais que sa direction a la volonté justement d'inquiéter l'importance des nominations (tout en moquant nombre de lieu d'art tel le 104), le 112, Centre d'art européen d'urgence, pourrait être un nom avec lequel il faudrait peut-être compter.

J'ai beaucoup écrit "centre d'art" – bien que grâce à l'appellation Chronobiotron, je l'ai esquivé plusieurs fois – mais ne croyez pas que je considère cette appellation comme anodine. Le terme Chronobiotron deviendra la dénomination générale de ces lieux qui, utopiques, en recherche de topie pour l'utopie, devront bien s'obliger à toujours questionner leur positionnement – en marge, à la périphérie, en tant que centre, épicycle, excentrique, etc. – et apporter leur propre réponse à cette spatio-dénomination afin de constituer ce pourquoi, je

1 Caisse d'Allocations Familiales

crois, avoir besoin d'une dénomination générale, à savoir un projet de réseau de lieux artistiques à la carte mouvante. De point de fixation en point de fixation, ces lieux communs devront prendre position sur la carte de ce que j'ai appelé, "l'air de rien ou de beaucoup", dès le début de ce chapitre : un complexe artistique.

Conclusion

Puisque la décomplexion est le fléau de notre culture vivace, Gargamel n'aime pas les oignons au point de devenir un raciste gustatif

« Ce qui compte le plus, c'est la motivation professionnelle. Nous avons des Français qui ont des poils dans la main, il faut le savoir. C'est-à-dire que "c'est trop dur", "c'est trop loin", "c'est pas ce que je veux", "vous comprenez, moi, j'ai été formé pour faire du théâtre et on me propose de faire du commercial", ben non... », voilà ce qui me semble être le mode de pensée à la mode actuellement et qui construit, par conversation, le monde auquel je ne veux pas participer, l'esthétique d'un monde, d'une société que cette thèse s'est efforcée de définir, de contre-étayer afin de la déconstruire en vue d'une construction utopique. Ces mots sont extraits d'une déclaration de Gérard Longuet au micro de l'étrange chaîne TV – mais bien normale, en fait, à l'heure du Grand Mix où même les chambres républicaines se soumettent à la synchronisation des montres et donc à la politique Médiatique – Public Sénat, le mardi 15 décembre 2015. C'est en tant que sénateur de la Meuse qu'il affirma son idée à propos du lien particulier entre chômage et manque de motivation, mais surtout sa conception de l'emploi, du travail et donc de l'administration pratique de la vie de la plupart des gens. Seulement, à raison peut-être, afin de créditer ses paroles d'encore un peu plus de poids, d'importance, de danger, ou pour discréditer au plus haut rang la "parole politique", les médias ont la républicaine et révérencieuse habitude de le présenter comme « ancien ministre » (en l'occurrence, « de la Défense », mais aussi « de l'Industrie [etc.] », ou encore « des Télécommunications », tout cela fonctionne car "longue est" sa carrière au sommet de l'exécutif républicain français [depuis 1986, et depuis 1978 à celui, aussi vertigineux, du législatif]). Tant de caricatures politiques sont lisibles dans la médiatisation de Longuet, dit énarque, ministre délégué du fameux Alain Madelin, allant de mise en examen en relaxe – ou autrement dit innocent mais socialement normalement suspect (comme dans une sorte d'habitude politique) – pour abus de biens sociaux, recel, financement occulte et autres corruptions. Il est dit et se dit libéral et centriste, d'ailleurs, lorsqu'il écrit en 1973 le premier programme économique du Front National, il était déjà simplement centriste, alors d'extrême droite, tout bêtement, notamment à propos de la colonisation, et simultanément, déjà libéral au sens commun et donc réduit actuel (selon la nôtre en vogue) de "pro-économie de marché", de "capitalisme". Bref, Gérard Longuet me semble être une bonne incarnation de la décomplexion actuelle : il assume, il est décomplexé (comme le "mouvement" de "Droite" prôné il y a quelques années par Jean-François Copé), passant de l'extrême droite en tant que libéraliste économique parmi les conservateurs protectionnistes, au centrisme, au ralliement,

à la modération consensuelle tout en répondant alors par "un bras d'honneur" à la qualification de "néfaste" du colonialisme français de l'Algérie, geste que ses anciens amis auraient sans doute apprécié. Pour lui, l'activité de vie semble se confondre avec "vie active" en ce sens actuel fabriqué par un entraînement au jeu du Petit Bac. Il semble penser, malheureusement bien normalement, qu'il faudrait, sur le modèle étasunien fantasmé, que ce soit les entreprises commerciales privées qui dictent les orientations universitaires, scolaires, et peut-être aussi, qui décernent les diplômes selon les "lois du marché" afin que les "doux rêveurs" ne se laissent pas aller à l'oisiveté. Sans doute que, publiquement, comme un fameux tout un chacun, il doit dire que la culture c'est bien, mais que concrètement, il faut mettre les gens au travail, les employer. Malheureusement donc, c'est ainsi que, globalement (au sens géo-politique), le travail, l'organisation quotidienne de nos vies est pensée. Les non moins fameuses "révolutions (complètes, sans dés-astre) arabes" et tunisiennes en particulier l'ont confirmé. "À n'en pas douter", l'épistémè actuelle, celle se jouant au 1^o/₂, où, décomplexé, "l'on" aime répondre à sa caricature – et donc aussi à celle permettant habituellement de nommer les individus en charge d'un mandat politique, des politiciens, et ce en recouvrant une dimension péjorative –, où "l'on" aime Bernard Tapie, Berlusconi, les Tiberi ou encore les Balkany, dans ce temps-là, à notre époque, beaucoup de mes concitoyens ont décidé de s'accorder avec Longuet puisque depuis près de quarante ans, ils lui permettent de faire carrière. Le 26 novembre 2013, à l'occasion du Forum Mondial de la Démocratie à Strasbourg, lors du colloque « La cité en devenir se fera-t-elle sans les artistes ? », j'entendis un intervenant en tant qu'artiste, Alain Bublex, déclarer – avec, pour moi, beaucoup d'ambiguïté au su de ses projets de projections architecturales surchargées de signes communicationnels qu'il présenta comme utopies et non comme des contre-utopies, "malgré" les interventions de l'auditoire – que "pour une ville, une politique de gestion d'une ville, l'urbanisme c'est un gâteau, un kouglof précisément, et que l'art, pour ceux qui se partagent le gâteau, n'est que le sucre glace sur ce kouglof", ou autrement dit, l'art dans l'espace public serait pareil au morceau de sucre aidant la médecine à couler, rien qu'une amusante fantaisie pour enfant sortie d'un sac de Mary Poppins, rien que de quoi faire avaler plus facilement le gâteau bien sec des efforts d'aménagement public de l'environnement urbain. L'art n'est rien qu'une cerise sur un gâteau, un enjoliveur bien sympathique auquel il ne faudrait pas consacrer plus d'1% des moyens et dont on peut se passer. C'est bien cela qui m'a occupé tout au long de ce texte, à savoir confronter ce dénigrement de l'art à l'obsession d'*artialisation* de toute pratique, motivant toute action à améliorer et transformer, d'artifice en artifice, ses critères de définition, de jugement et de monstration. À la fin, à la fin de mon histoire, je ne peux que rire de cette habituelle déconsidération des artistes et de leurs productions, car je crois avoir, avec certes une certaine manière (il ne pourrait en être autrement et je ne le désirerais pas, mais ma manière vous a peut-être été

intelligible), démontré comment et surtout pourquoi "tout" n'est qu'une histoire d'esthétique et donc d'élaboration de relations symboliques entre d'indissociables fonds et formes. Comme il le dit lui-même, "ben non", non monsieur Longuet, rien n'est évident dans ce que vous déclarez. "Évidemment", je crois avoir argumenté en faveur d'une définition de l'évidence comme un évidement oculaire symbolique, mais ce n'est pas parce que l'on se prive de la vue qu'il n'y a rien à regarder. Je serais presque d'accord avec le début de la citation du sénateur. Oui, ce qui compte le plus, c'est la motivation. Non pas la motivation professionnelle, mais effectivement, c'est la mise en mouvement raisonnée, finalisée, la motivation qui dirige la construction de l'existence de chacun. Voilà encore un petit feu d'artifices de bien bons sentiments de ma part. Cela est sans doute, je n'étais ici qu'un gentil utopiste rêvant d'une société où l'on peut déposer son vélo (à pignon fixe, bien entendu, pour métaphoriquement ne jamais se laisser aller à la roue libre) n'importe où, sans avoir besoin de le cadénasser. Ajouté à cette gentillesse que je crois savoir combien tous les comportements humains ne sont que constructions culturelles et donc esthétiques. Mais ce soir, pour finir encore (et autres foirades) en-fin cette thèse, j'ai encore vu des vandales conservateurs frapper les roues d'un bicycle accroché là, en bas de ma fenêtre. Alors, sachant la gentille gentillesse de mon utopie et le pouvoir visiblement extrêmement séducteur des représentations esthétiques de la bêtise sociale (en témoignent les chansons notices nous transformant avec joie en canards, chenilles et autres papillons de lumière), à présent que je finis d'écrire cette thèse, je peux affirmer : "maintenant, je prends les choses avec philosophie". Non, bien sûr, il n'en est rien, l'inquiétude est toujours de rigueur, mais disons que face au désespoir, au sens d'affliction causée par la lucidité culinaire d'un Bublex ou la décomplexion d'un Longuet assumant l'insensé de l'emploi mis en scène par une société de la rentabilité croissante autotélotautologique, je ne peux me résigner à l'acceptation et à la figeation de l'espoir ; je suis sans espoir. Espérer, c'est l'anti-constructivisme du déterminisme, c'est l'anti-dramatisation de la fatalité, c'est la déresponsabilisation de l'évidence naturelle puisque espérer, de *sperare*, signifie « considérer quelque chose comme devant se réaliser », c'est « l'attente d'un événement heureux ». Conséquemment, le désespoir, je ne veux pas le comprendre comme une force d'abatement poussant à l'abandon, mais au contraire de la béate attente de l'espérance, comme une force de motivation, de mise en mouvement de celui qui a décidé de croire qu'il n'y a rien à attendre. Pléonastiquement, exagérément, je dirais que l'agencement presque superflu d'anecdotes culturelles étudiées comme contre ou anti exemples de mon projet de complexes artistiques m'a fait prendre part à une course – un discours – dont le moteur est un désespoir euphorique : un désespoir, une dés-attente, une mise en mouvement donc, elle même transportée, euphorique – bien portée – et qui, par suite intelligente, aura peut-être été euphorisante. Le désespoir euphorique a dirigé cette thèse comme une force pour supporter et ce afin de porter ailleurs de

méta-euphoriser. Dans un désespoir euphorique, j'ai déclaré et continuerai à déclarer que contre la décomplexion, le mauvais goût de notre société, c'est à la complexification que je veux prendre part. Voilà pour ce qui est de la conclusion, du résumé des intentions de cette thèse. Voyons à présent l'ouverture de rigueur pour toute conclusion digne de ce nom.

William Faulkner aurait écrit, dans la langue attribuée à un autre William, « *In writting, you must kill all your darlings.* » La kitschisation de ce conseil d'un auteur aux autres a été conservée, pour son usage en francophonie en tout cas, dans sa version shakespearienne linguistique mais réduite : "kill your darlings". Écrire, ou même bien écrire, passerait par le fait de "killer ses darlings". Aussi avisé que par un "less is more", il semblerait que je ne veuille pas m'accorder avec ces règles d'une esthétique épurée, essentielle, efficace. Seulement, le style de Faulkner est convenu comme tortueux, erratique, subtile, prolifique et fait de longues phrases. "Kill your darlings" signifierait plutôt que de ses passages chéris, de ses anecdotes, personnages et expressions même que l'auteur projetait, dans le fantasme de son écriture, dans sa prescription comme incontournable, que de ses chéries qu'il voulait placer à tout prix, c'est justement de cela qu'il doit se défaire pour améliorer son récit. J'ai beaucoup "killé". Depuis l'apparente méchanceté dont j'aurais fait preuve à l'encontre de la plupart des productions culturelles m'ayant permis d'étayer ma thèse, l'on pourrait croire à une entreprise criminelle, une tuerie. Mais comme je vous le disais, il y a longtemps en avant-propos, il n'en est rien. Non pas que je veuille édulcorer mes critiques, adoucir mes qualifications et autres disqualifications, mais devrais-je réaffirmer que toujours, ces productions culturelles furent pour moi une matière manipulée afin de donner à comprendre ma conception de la politique culturelle et mon projet de complexes artistiques ? Jamais cela n'a voulu être adressé à l'endroit d'une personne, d'un créateur, d'un faiseur à l'univers d'un faste incommensurable depuis mon point de vue, contrairement à ce que pourrait laisser entendre la critique négative par laquelle j'ai procédé (sauf peut-être à propos de Fernand Léger...). Comme je l'écrivais au chapitre de la *kistchisation*, "qui peut prétendre connaître une œuvre ?" Je n'ai fait que me servir de fragments de visible singulièrement regardés d'une œuvre en affirmant maintes fois, je crois, la partialité de ces interprétations, afin de et toujours à fin de construire mon histoire et sa fin. Si cela fut lu comme de la méchanceté, alors, littéralement, cela aura été un échec, méchant, « mal tombant ». Le 27 novembre 2013, au théâtre strasbourgeois le Maillon, j'ai assisté à une représentation de « Kill your Darlings! Streets of Berladelphia », un spectacle de la Volksbühne Berlin, mis en scène par René Pollesch. L'étude interprétative de cette pièce au nom pertinent ici est mon premier darling que j'abats, dont je fais le deuil de l'exposition. Je ne peux pas vous parler de tout ce dont j'avais envie, il faut que je tente la stratégie faulknerienne afin peut-être de faire de cet écrit une bonne production. Avec humour, distance, et donc sans que cela ne soit qu'un gag insensé,

je pourrais invoquer le souvenir d'un passage du monologue de cette pièce argumentant l'usage du "kill your darlings" à des fins politiques et esthétiques d'art de la capacité et de la potentialité créative à ménager : "vous ne verrez pas les meilleures scènes, le meilleur du théâtre, ces scènes ont été coupées. Vous ne pourriez pas les supporter et nous non plus. Vous n'iriez plus au théâtre. Alors, vous ne verrez que des scènes pas très excitantes. La vie, ce n'est pas l'extase d'une corrida, c'est un barbecue." Ainsi, afin que ce livre ne soit pas le dernier que vous lisiez, afin de me permettre d'en écrire d'autres aussi, j'ai préféré me passer de certaines expositions.

Je ne vous parlerai donc pas à nouveau de Bernar Venet, il est un exemple bien trop exemplaire, il "déclive", il réunit. La ligne de ma thèse n'en aurait été que trop déterminée, depuis son introduction s'attardant sur le travail de Venet comme découverte problématique motivant la recherche, jusqu'à sa conclusion faisant de lui une incarnation presque parfaite de l'esthétique *pictogrammique*. Cela aurait beaucoup trop bien bouclé la boucle. Imaginez, je voulais vous parler de sa collaboration avec l'industrie automobile et la marque Bugatti. En 2012, l'artiste, le génie Venet n'a pas signé de ville, pas encore malgré son rêve, mais le design décoratif, la peinture, le graphisme et les broderies enjolivantes d'un Veyron Grand Sport de chez Bugatti (une voiture de classe sport, de luxe, et détentrice du record de vitesse parmi les modèles de série, atteignant 431, 072 km/h). L'entreprise concessionnaire Bugatti présente le projet ainsi : « Ce modèle unique d'exception a été réalisé en collaboration avec l'artiste français Bernar Venet. En collaborant avec l'artiste, Bugatti a créé un objet d'art alliant un design pictural fascinant à un aménagement intérieur inspiré de la Haute Couture. Pour créer la Grand Sport, Bernar Venet, qui nourrit une passion pour les formules mathématiques et les thèses scientifiques, s'est inspiré des formules techniques servant à calculer la puissance du moteur Bugatti et les a transposées sur la carrosserie et dans l'habitacle de la voiture. L'artiste souhaitait livrer son interprétation de la Grand Sport mais également rendre hommage au génie de la technologie et au savoir-faire de l'ingénierie allemande. La sculpture automobile de Bernar Venet fut présentée en 2012 dans la collection Rubell Family pendant l'Art Basel à Miami Beach. Un chef d'œuvre d'artisanat. Un design, composé de formules mathématiques et scientifiques orne l'enveloppe de la Grand Sport ; il fut inspiré par la vitesse du véhicule et s'étend de façon explosive à l'avant, sur les ailes et les flancs. Le coloris rouille de ces formules présentes également à l'intérieur, est une référence à une série de sculptures de Venet ayant rencontré un franc succès. »¹. J'aurais ensuite cité Bernar Venet interviewé à propos de ce projet par Paris Match² : « Vous n'aviez jamais peint de voiture auparavant ? Non, et quand les gens de Bugatti sont venus me voir pour me demander de peindre la Veyron, ma première réaction a été de

1 Présentation extraite du site officiel français de l'entreprise Bugatti.

2 Extrait de l'article « Bernar Venet résout l'équation Bugatti » de Dominic Fraser publié sur le site de Paris Match le 28 décembre 2012.

leur dire non. Cette voiture est tellement unique. C'est une œuvre d'art en soi. J'ai pensé que je ne pouvais pas peindre dessus. On ne peint pas sur un Michel-Ange. Ils ont insisté. Et, j'ai fini par dire oui. » ; [il y précise, pour ajouter à la description que vous connaissez] « Enfin, on retrouve les lignes indéterminées, propres à mes sculptures, sur la trappe à carburant, le bouchon de réservoir d'huile et la boîte à gants située entre les sièges. » ; « De leurs équations émane toujours une incroyable esthétique. Je ne sais pas les résoudre, mais elles me fascinent. » ; [et enfin] « Il s'agit sans doute de l'automobile la plus extraordinaire de tous les temps et elle ne coûte que 2 millions d'euros. Or, aujourd'hui, le tableau d'un artiste vivant, qui en a déjà 800 derrière lui, peut se vendre entre 7 et 8 millions d'euros. Il y a là une vraie injustice. » Bernar Venet, c'est pour moi des "barres de rire en acier" au nombre indéterminé, et ce d'autant plus lorsque je lis qu'il se dit critique d'art et théoricien de celui-ci. Il n'a peur de rien, il est complètement décomplexé, il est l'incarnation du *nivellement-exacerbant* de l'oxymoronique, de la tautologie et du *pictogrammique* : en tant que peintre, Venet est connu pour le "franc succès" de ces alignements équationnels insensés et fascinants d'après lui, sur toile ou tableau – pour faire art – et c'est simplement, idiotement, cela qu'il a fait floquer sur cette voiture, dans une logique tautologique puisque ces chiffres sont liés à l'ingénierie du véhicule, le tout dans une peinture d'une couleur imitant *pictogrammiquement* – par simplification et sans texture – la rouille, la fameuse rouille venetienne de son acier Corten, et ce dans une soi-disant collaboration art/industrie avec une entreprise commerciale de luxe afin d'exposer le résultat de ce processus de mauvais goût à l'occasion de la plus emblématique foire d'art contemporain portant la trace excrémentale habituelle de l'art actuel multipliée par la force économique de la globalisation et du nivellement géographique par l'apposition de marques commerciales, Art Basel Miami Beach. Ajouté à cela que Venet semble content de préciser que c'est sous la forme d'une silhouette de gribouillis circulaires, dont les tracés – si importants, essentiels pour ses sculptures puisqu'elles ne sont quasiment que cela – sont indiscernables et quasiment illisibles, que son œuvre principale, son chef-d'œuvre est visible sur cette voiture, grâce à des images que je ne peux qu'appeler *pictogrammiques*, imprimées sur la boîte à gants ou le cache du réservoir de carburant... C'est un génie, et fort heureusement, je ne vous en parlerai pas, cela risquerait de clore certains débats tant il confirme les concepts critiques que j'ai construit alors que c'est le débat scientifique que je désire.

J'aurais également voulu vous parler de Michel Onfray qui, sans doute de manière compréhensible, "fait par le deuil", comme il aime à le dire, après avoir connu la mort de son père puis de sa compagne, me semble avoir sombré, coulé, et s'être scellé, figé dans son ontologisme matérialiste à la recherche du vieux fantasme idéaliste de la sagesse (compris comme l'ataraxie, comme « l'absence de trouble », la quiétude et donc l'absence de mouvement), et qui plus est, semble être animé animaleusement, bêtement, par une construction paradoxale dite sans morale...

Je serais alors revenu sur cette ineptie *réaliste*, cette morale du sans morale, mais je crois déjà l'avoir étayée et mise en débat. Onfray n'est pas désespéré, il est sans mouvement et donc au contraire, plein d'espoir, béat, comme la science des déterministes sociobiologiques normale et majoritaire : il est passé de la rébellion déconstructiviste à l'espoir de l'insensé naturel, du *réalisme* offrant la confort réconfortant de ne pas avoir à travailler, à créer en contradiction d'avec la soi-disant fatalité. Avec « Cosmos. Vers une sagesse sans morale », Onfray, le philosophe de service rebelle et aimé des médias, est venu offrir son crédit à la déresponsabilisation habituelle de la croyance en un pouvoir nécessaire de la nature sur les constructions symboliques et morales humaines. Il est venu dire à qui voulait l'entendre que « Cosmos est mon premier livre ». Il y a tout abandonné, passant du constructivisme et d'un possible matérialisme idéalisé, à un matérialisme ésotérique du *réalisme* tellurique, élémentaire et scientifié (toujours au sens normal de l'esthétique scientifique dominante actuelle). Nourri des sages enseignements de son père dont il répète qu'il fut ouvrier agricole, l'auteur nous dit en substance que "on f'rait" mieux de faire comme avant, comme dans ce fantasme d'avant où l'on était plus proche de la nature non artificielle. Onfray est venu défendre partout son livre à l'aide de son tube métaphorique : les anguilles de la mer des Sargasses. Sous les cieus étoilés, touché par la poésie des peuples sans écriture et autres confortables poésies naturalisantes et déresponsabilisantes, Onfray en est arrivé à défendre la puissance incoercible du fameux « cerveau reptilien » guidant les anguilles depuis la fontaine de son village de Normandie jusqu'à la mer des Sargasses en plein océan Atlantique nord. Il est intéressant peut-être de noter que le nom de cette mer contenue dans l'océan Atlantique, des Sargasses, provient d'une algue appelée sargassum, depuis l'italien *sargazzo* signifiant en français varech. Le mot varech provient lui-même du normand – terroir même des fantasmes onfrayiens – *werec* signifiant tout bêtement épave. Voilà d'où cette mer tire son nom, la mer d'Onfray est une épave, comme la morale échouée du déconstructiviste Onfray, réfugié sur le continent du matérialisme *réaliste*. Ce cerveau reptilien moteur des anguilles agirait et dicterait même bien évidemment nos propres comportements humains, allant d'après Onfray jusqu'à nous définir en substance, au plus profond de nous, tout bêtement, animalelement. Onfray rejette de ce fait le *mens* au profit de l'*anima* ; sans morale, facile, contenté, confortable, espérant et béat. « Un peu comme les petits ruisseaux font les rivières qui débouchent dans le fleuve, j'ai eu l'impression que ce livre marquait mon entrée dans le fleuve... » Onfray est devenu animiste, visionnaire, comme la photographie couverture de son livre, cosmogonie normale *réaliste*, force de confirmation de la morale de l'idéologie dominante. Mais bon, "kill your darlings", je ne vous en parlerai pas.

J'ai décidé encore de ne pas écrire à propos d'une illustration de la mode actuelle que je trouve exemplaire de notre époque en tant que construisant autant

que témoignant de notre esthétique et que je nommerai "la pause post Larry Clark" ou la "girl fashion style photography tumblr". Utopiste que je suis, je ne regrette aucune époque passée, mais afin de vous donner à comprendre comment je vois que l'on photographie les modèles féminins aujourd'hui, par contre-comparaison, j'aurais évoqué la manière d'Helmut Newton, ou plutôt sa *kitschisation*, à savoir ces représentations, sinon de femmes ou moins de la femme, en conquérante, fière, dynamique et énergique que ses images mirent en "vogue". Et même si Newton tombe également gravement (gravitationnellement) dans une objetisation sexuelle du corps féminin habituelle dans ce domaine de la mode promotionnelle et commerciale, même si il pêche (ou pomme) par misogynie, sans doute, ses représentations contrastent fortement avec la mode actuelle, à savoir celle du repositionnable de l'épistémè actuelle. Aujourd'hui, de La Redoute aux pub' pour bain douche, l'on photographie les modèles féminins selon mille et un modes et styles de représentation. Mais ce qui me semble actuellement à la mode, et en adéquation symbolique avec l'idéologie dominante, c'est cette tendance post Larry Clark, post représentations soi-disant sans artifices, vraies, crues au risque d'être trash du mal-être des jeunes corps féminins. Actuellement, la chanson que l'on veut mettre dans la bouche de ces modèles déclare "*I wanna be a doll*". Telles des poupées, sans muscles, sans énergie propre, les femmes de cette mode sont des filles, des "girls", elles se mordent les joues pour les creuser afin d'accentuer leur extrême maigreur d'ado' androgyne. Chorégraphiées par ces représentants de la représentation actuelle, elles laissent tomber leur mâchoire inférieure, leur tête est baissée, leur nuque est lâche, mais leurs pupilles regardent l'objectif puisqu'elles sont des poupées et que leurs yeux sont donc déconnectés des mouvements de leur corps. On les représente comme désarticulées, avachies, accroupies ou étalées sur un canapé ou encore un bout de trottoir. Lorsqu'on leur demande de se tenir debout, la pointe des pieds rentrée vers l'intérieur de leur silhouette pour marquer leur timidité et leur absence d'énergie. Leur maquillage coule, on les pose contre un mur, une colonne, un poteau, un coin de pièce et elles se tiennent un bras, elles s'accrochent à leurs propres cheveux ou à un de leur genou. Elles sont repositionnables, sans ambition, sans motivation.

Enfin, j'aurais voulu approfondir les questions proposées par la citation que je vous ai soumise de la pièce de théâtre « Kill your Darlings! Streets of Berladelphia ». La troupe théâtrale, son acteur monologuiste Fabian Hinrichs et son metteur en scène René Pollesch sont tous liés à la berlinoise Volksbühne, littéralement à « la scène du peuple ». Avec une justesse symbolique, c'est place Rosa-Luxemburg que le bâtiment historique du théâtre de la scène du peuple est implanté, à "Berlin est" et d'ailleurs, à présent que la couverture originelle du toit a disparu – laissant encore un peu plus paraître l'édifice comme un bunker, un tribunal, un palais avec ses impressionnantes colonnes de béton, deux drapeaux rouges y sont hissés au bout de leur mât, encadrant un « OST » (EST) en lettres

lumineuses, surmontant l'ensemble de l'architecture et marquant fortement l'ancrage "à Gauche" à la droite géo-bloco-politique, à l'est idéologique de la politique culturelle de ce théâtre. Comptant dans son histoire des metteurs en scène comme Erwin Piscator (communiste, créateur du théâtre dit prolétarien), Benno Besson (co-fondateur, avec Bertold Brecht – que je n'oserais plus, ni lui, ni son engagement esthétique-politique, présenter – du Berliner Ensemble) ou encore Frank Castorf (qui devra la diriger jusqu'en 2017), la "scène du peuple" est résolument un lieu d'exposition de théâtre engagé, d'art politique, et sans doute, spécialement, mu par des esthétiques construites par ce que l'on a l'habitude d'appeler la Gauche, les Gauches (contestataires, déconstructivistes, progressistes, polémistes, provocantes, etc.). Cela se lit déjà dans son choix de logo' communicationnel. Créé en 1992, sous l'égide de la réunification donc, et alors sans le soupçon de la contrainte imposée par un régime totalitaire, ce logo' a été fait sculpture, érigé sur une pelouse devant le bâtiment : en métal, imposante, grande, rudimentaire, semblant faite main et donc un peu irrégulière, cabossée par la vie, l'histoire et le travail, une roue à six rayons se tient "debout sur ses deux jambes". Ces deux jambes schématisées humaines se veulent sans doute être l'allégorie du prolétariat, sans visage, comme un seul corps, brut, rouillé, attaqué, mais debout, résistant, fier comme l'énergie mécanique d'un rouage systémique, le rouage même du système. Sans aucun doute, sans aucune ambiguïté donc, la Volksbühne, alors en représentation à Strasbourg, l'était avec cette histoire, cette image, cette caricature, ces motifs : un théâtre politique de Gauche. Avec ironie, désespoir euphorique sans doute, mais peut-être avec espoir, abandon et lucidité figée, c'est bien à la problématique du fameux art de la capacité que s'adresse ce genre de déclaration telle "vous ne verrez pas les meilleures scènes, elles ont été coupées, vous ne pourriez les supporter, la vie ce n'est pas l'extase d'une corrida, c'est un barbecue, et vous n'iriez plus au théâtre si l'on vous montrait une bonne fois pour toute la beauté et sa vérité". Cette pièce était un hymne tragi-comique, joyeux et triste à la passion amoureuse, chanté, dit et crié par un homme pris dans la mécanique, perdu dans la gymnastique insensée, l'entraînement incessant de la muette et dépassionnée logique capitaliste représentée par un chœur, les corps, un corps de jeunes gymnastes muets avec lesquels Fabian Hinrichs essaye désespérément de rentrer en interaction, en altération. Plein d'énergie, volontaire, le protagoniste au micro était tel un animateur, prêt à se déguiser en poulpe pour nous intéresser, attirer notre attention. Au cours de ce jeu, il en vient à se demander ce qu'il fait là, pourquoi il fait cela, pourquoi se fait-il cela, tout en affirmant qu'il n'enlèverai ce costume ridicule et contraignant que si l'on vient l'aider. Dans un moment que le langage actuel aimerait sans doute à dire poétique, alors qu'il pleuvait sur scène et que les gymnastes y jouaient à faire d'amusantes glissades, ce spectacle d'art de la capacité, motivé par l'idée, le désir politique de motiver à son tour, de mettre en action son public, s'essaya même au participatif en

invitant les spectateurs à braver leur timidité et à venir glisser. Pour provoquer des réactions, du mouvement différent, ou encore l'arrêt de la sourde et muette gymnastique, le protagoniste dissident tente un peu tout jusqu'à jeter des pommes de terre. Finalement, peut-être que ce spectacle ne proposait rien ; il se voulait très certainement être un maître ignorant, il désirait engager la capacité de chaque individu public à entreprendre son mouvement passionné, fondamental, existentiel, singulier et en contradiction avec la gymnastique dominante entraînante. En opposant doute, désir, énergie et prise de risque individuelle – passion – à l'entraînement répété, sécurisé, habituel, routinier d'un groupe, cette pièce a été présentée comme inspirée et répondant peut-être au « Fatzer » de Bertold Brecht.

Ce projet, que Brecht aura tenté de mener à bien entre 1926 et 1931, il l'aura finalement arrêté voire abandonné, comme un échec face à l'impossible. Une note de l'auteur sur l'un de ses essais de « Fatzer » dit « Jetez le tout, parce qu'impossible. Pour mémoire. »¹. « Fatzer » est donc resté à l'état de fragments racontant la fable de quatre déserteurs de l'armée en 1918 se cachant. Parmi ce petit groupe, cette sorte de collectif voire de société devant coopérer pour survivre, l'on retrouve le Fatzer du titre, Johann Fatzer, l'individu le plus entreprenant du groupe qui, bien que mu par un égoïsme, sert le plus le groupe grâce à ses audaces, ses initiatives, son ambition. Il prend des risques, tente, et cela amène par exemple de la nourriture au groupe. Seulement, tout cela met en danger la tranquillité des autres. Ils sont certes servis par ses entreprises, ils profitent de lui, mais, à choisir, l'impératif de survie semble plus important que la vie, et les trois autres préfèrent donc ne pas venir en aide à l'égoïste Fatzer alors qu'il est battu à mort suite à un énième incident qu'il aura provoqué par ses prises de risque ; même profitable pour la vie du collectif, un individu trop individuel, un égoïste, un homme libre est un danger inquiétant. Le projet de Brecht consistait à affronter les conflits entre les intérêts individuels et ceux du collectif, problématique souvent contournée et pourtant incontournable pour qui aspire à produire un théâtre politique, un art politique qui croit à la construction collective comme nécessité et qui sait ne jamais oublier le danger du façonnage d'un homme unidimensionnel qu'engagerait l'annihilation des singularités et des confrontations d'ego par la confusion, voire la fusion entre collectif et collectivisme. À une époque et un endroit, ceux de Brecht, où le théâtre politique visait à servir la construction d'une société, d'un communisme de type soviétique, bien que l'auteur fut présent pour déranger au moins un peu cette machine, le risque de complexifier les rapports entre individus et collectif en proposant au débat l'idée que l'individualisme pourrait être intéressant tandis que le refuge de la quiétude, à l'abri des autres, pouvait être couardise et comportement injuste, devait être trop dangereux, trop complexe

1 Citation reportée dans l'article de Hans-Thies Lehmann intitulé « Le fragment Fatzer (1926-1931) : pièce didactique et forme théâtrale », publié dans *La Revue de littérature comparée* (n°310) de 2004.

peut-être, et sans doute trop productif, non pertinent pour qui voulait au contraire solidifier le corps naissant du "prolétariat communifié". Avec « Kill your Darlings! », Pollesch remet, je crois, en capacité cette problématique, il la rejoue comme un art de la capacité. Cela peut sembler tout à fait étrange de rejouer cette défense de l'individu à notre époque alors que l'on rabâche justement sans cesse et partout qu'elle est individualiste et même trop individualiste. Mais quoi de mieux que de l'étrange pour engager de l'*étrangéisation* ? Ainsi, Pollesch met en scène, très justement à mon goût, les agents normaux de notre société dite individualiste comme une troupe muette, uniforme, des "adulcents" rêvant tous de rester visiblement toujours jeunes, des gymnastes pris dans une routine habituelle d'entraînement, s'amusant tous à la même danse. Au contraire, le héros désespéré cherche à dialoguer, cherche à constituer un nouveau collectif, un petit groupe, même rien qu'à deux, pourvu qu'on lui parle et l'écoute vraiment. L'individu individualiste y est un marginal exclu du système social dominant et les soi-disant individus de la société dite individualiste sont de normaux uniformes, ils ne font que rejouer des habitudes de comportement et des habitudes simulant cet individualisme schtroumpfement nommé ainsi. J'ai vu cette pièce, cette réponse à l'échec de Brecht comme une remise en mouvement des habitudes idéologiques dites de gauche où l'on exposait l'égoïste comme cherchant à constituer et participer à des collectifs d'individus tandis que notre société se composerait d'individus collectivisés adhérant à des mutuelles, des syndicats et autres syndicats pour être représentés et ainsi quittes de travailler singulièrement à la construction collective. En 1943, Ayn Rand publie « The Fountainhead », traduit par « La Source vive », un roman à succès aux États-Unis qui a très vite été adapté (1949) au cinéma sous le titre « Le Rebelle », ce qui contribua sans doute à sa popularisation et à sa réappropriation actuelle par "l'extrême droite ultra-libérale américaine états-dés-unienne" et notamment le Tea Party. Il est convenu de résumer le roman d'Ayn Rand en précisant qu'elle fut soviétique (née Alyssa Zinovievna Rosenbaum) avant d'être américaine. Devenue chantre du libéralisme voire du libertarisme, elle est l'auteure de « La grève » (un pamphlet anti-grève) ou encore de « La vertu d'égoïsme ». Dans « La Source vive », elle propose un plaidoyer passionné pour la libre entreprise, l'individualisme, l'égoïsme, la radicalité, la singularité, la puissance du créateur libre, etc., par le truchement du récit d'Howard Roark, l'architecte exigeant et intransigeant que l'intégrité esthétique prive du succès de la reconnaissance populaire et majoritaire contrairement aux autres architectes concédant à la mode et à l'air habituel du temps, tel "son ami" Peter Keating, sans talent à l'inverse de Roark qui en déborde. Le capitalisme rentable et donc routinier, celui de l'offre et de la demande, celui qui plaît aux masses, est incarné par Gail Wynand, un patron de presse de masse, justement, dépendant des goûts du peuple, et ainsi corrompu également, ou plutôt aussi, bien qu'il soit fasciné par la liberté de Roark. Bien plus que le capitalisme dépendant ou l'architecte à succès

sans talent, le mal absolu y est incarné par Ellsworth (peut-être un jeu de mot sonore avec *hell's worth*, "la valeur de l'enfer") Toohey, un socialiste critique d'architecture (ce qui permet au passage de donner un petit coup aux critiques, aux blablateurs). Ce dernier est faible, presque sans talent sinon d'être un manipulateur émotionnel, un psychologue hors pair. Il fait preuve d'une grande fausse modestie et prêche partout le collectivisme en s'opposant à l'éthique de Roark qu'il condamne. Extrêmement caricatural à beaucoup d'endroits, le livre de Rand fait une grande place à l'histoire d'amour entre Howard Roark et Dominique Francon. Leur histoire est violente, faite de viols et autres rapports sado-maso... évidemment, puisqu'avec une habitude interprétative consternante, chez Rand, les rapports intimes d'un créateur ne sauraient par exemple être tendres. Cette dimension "origineliste" du livre, presque sartrienne à cet endroit¹, m'intéresse bien peu, vous vous en doutez. Si je n'avais pas fait là encore usage du "kill your darlings" et que je vous avais parlé de ce livre, j'en aurais sans doute exclu la normalement intéressante histoire sexuelle névrosée ponctuée d'actes criminels pour ne garder que les passages en dialogue avec ma thèse, comme celui-ci :

« Eh oui, je le sais bien, c'est ce sacré Parthénon, dit Roark. [...] Regardez bien, dit-il. Ces fameuses cannelures sur ces fameuses colonnes, pourquoi les a-t-on faites ? Pour dissimuler les jointures du bois. Car c'est ce que l'on faisait lorsque les colonnes étaient faites de bois. Seulement voilà, celles-ci sont en marbre. Et les triglyphes ! Qu'est-ce que les triglyphes, sinon une façon de tailler les poutres des premières habitations construites en bois. Vos fameux Grecs, eux, utilisèrent le marbre, mais ils ne firent que copier les procédés employés pour les constructions de bois. Puis vos fameux maîtres de la Renaissance arrivèrent et se mirent à faire des copies en plâtre d'après des copies en marbre de constructions en bois. Et vous voudriez maintenant que nous fassions des copies en fer et en béton de copies en plâtre d'après des copies en marbre de constructions de bois. Pourquoi ? [...] Des lois ! Dit encore Roark. Voici la mienne : ce qui a été fait dans une certaine matière ne doit jamais être refait dans une autre. Il n'y a pas deux matières pareilles, comme il n'y a pas deux sites semblables. Pas plus que deux constructions ayant exactement le même but. Le but, le site et la matière employée déterminent la forme. Rien de solide, rien de beau ne peut être édifié si l'on ne part pas d'une idée centrale, et c'est de cette idée que découle tous les détails. [...] »²

Cette idéalisation de la singularité peut engager beaucoup d'esthétiques différentes et doit être mise en relation, entre autres, avec une conception de son rapport à la société, à l'altérité, et au collectif pour être jugée. Roark, le personnage, a souvent été comparé à Frank Lloyd Wright, et les deux représentent, bien sûr, une esthétique réductionniste, essentialiste, quelque peu ésotérique, animiste, refusant la fioriture, le décor, l'excès, le superflu, ce qui littéralement me dégoûte et ce malgré mon accord avec la conception de l'idée, du projet et des détails exposée par Roark. Vous savez aussi que, malgré mon accord avec son éthique de radicalité, que

1 C'est en résonance à l'introduction de la « *Kitschisation* de l'artiste engagé » au sujet de la déconstruction bourdieusienne de l'essentielle originalité de l'artiste décrite par Sartre que j'écris cela.

2 Rand, « La Source vive », pp. 21-22.

je défends les pastiches, les reprises et autres copies mais par recombinaison, afin d'être intelligible, et pour manifester mon désir de transformation (les colonnes et leurs cannelures sont conséquemment un des signes de mon iconographie). Roark a besoin de s'exprimer, pour lui-même, et non de dialoguer, non de s'exprimer afin de partager et débattre. Nous ne faisons donc radicalement pas la même chose, mais une manière est sans doute commune : la singularité recherchée par projet, par fin, par situation, contexte et donc individualité et ego. En 2014, au festival d'Avignon, Ivo van Hove mit en scène « la Source Vive » d'après le roman d'Ayn Rand, un spectacle en néerlandais sous-titré d'environ quatre heures. À l'instar de Pollesch ayant retravaillé « Fatzer », je crois que cette adaptation est bien plutôt une transformation de cette source vive et que là encore, cette réappropriation en est une également de la problématique de l'agencement entre collectif et individu. Le metteur en scène néerlandais est reconnu comme "de Gauche" et donc comme opposé aux thèses défendues par les admirateurs d'Ayn Rand. Dans le roman ultra-libéral, l'égoïsme me semble être bien plus de l'égocentrisme, voire de l'"égautisme" excluant presque l'altérité à des fins paradisiaques, évacuant l'enfer des autres et son cauchemar socialiste. Dans le texte toujours, après ce que ses détracteurs appelleront un attentat terroriste, criminel, après avoir détruit par l'explosion un bâtiment dont il avait créé les plans en les laissant être signés par son ami sans talent et contre lequel il ne voulait rien, sinon justement que l'on ne change rien à son projet et qu'au nom de la mode et de la rentabilité, l'on changea, après donc son procès et la prison, Roark est présenté par Rand comme un héros non reconnu, le héros même, seul, de cette société. Grâce à la mise en scène transformatrice de van Hove, cela est bien plus complexe. Dès lors, après plusieurs heures d'expositions théâtrales des rapports entre création et liberté, créateur et public, individu et collectif, lorsque le défenseur caricatural des valeurs dites humanistes ou encore de Gauche, lorsque celui qu'une autre caricature voudrait être l'ami forcé de la majorité du public de l'art, de la culture, des théâtres et du festival d'Avignon, lorsque l'anti-Rand anti-égoïsme énonce son réquisitoire anti-Roark au nom de l'altruisme et de la solidarité, en déclarant notamment que le pire des explosifs est l'égoïsme et que c'est cela que portent les artistes, les créateurs et leur intégrité, alors même que ce discours se donnait des airs de fin de spectacle laissant quelques silences en suspens, comme dans l'attente des applaudissements de clôture, une gêne, un frisson de quasi-silence parcouru les gradins et seuls quelques faibles disparates et courts bruits de mains se claquant trois ou quatre fois se firent entendre. Alors, en contradiction avec ce que les caricaturistes de Droite pourraient attendre du public de gauchistes auquel j'appartenais, bien plus d'applaudissements, mais sans que l'unanime ne soit de mise, se firent entendre après l'ultime discours de Roark qui, dans le roman, équivaut à un long plaidoyer au tribunal et dont je vous aurais parlé si je ne l'avais pas "killé" :

« Il y a des milliers d'années, un homme fit du feu pour la première fois. Il fut probablement brûlé vif sur le bûcher qu'il avait allumé de ses propres mains. Il fut

considéré comme un malfaiteur qui avait dérobé à un démon un secret que l'humanité redoutait. Mais, grâce à lui, les hommes purent se chauffer, cuire leurs aliments, éclairer leurs cavernes. [...] Prométhée fut enchaîné à un rocher et dépecé par des vautours parce qu'il avait dérobé le feu des dieux. Adam fut condamné à souffrir parce qu'il avait mangé du fruit de l'arbre de la connaissance. [...] Rien n'est donné à l'homme sur la Terre. Tout ce qui lui est nécessaire, il lui faut le produire. Et c'est là que l'homme se trouve en face de cette alternative : ou vivre du travail indépendant de son propre esprit, ou n'être qu'un parasite nourri par l'esprit des autres. Le créateur s'exprime, le parasite emprunte. Le créateur affronte la vie directement, le parasite à l'aide d'intermédiaires. [...] Le besoin profond du parasite est d'assurer ses biens avec les autres hommes. Il met au-dessus de tout les relations. Il déclare à qui veut l'entendre que l'homme est fait pour servir l'homme. Il prêche l'altruisme. L'altruisme est cette doctrine qui demande que l'homme vive pour les autres et qu'il place les autres au-dessus de lui-même. [...] On a enseigné à l'homme que le moi est synonyme de mal, et que l'oubli de soi-même est la plus haute des vertus. Mais le créateur est un égotiste dans le sens du mot le plus absolu, car l'homme dépourvu d'égotisme est celui qui ne pense, ne sent, ne juge ni n'agit par lui-même. [...] Les conducteurs d'hommes ne sont pas des égotistes. Ils ne créent rien. Ils existent entièrement en fonction des autres. Leur but est d'asservir des êtres. Ils sont aussi dépendants que le mendiant, le travailleur social ou le bandit. La forme de dépendance importe peu. Mais on enseigna aux hommes à considérer ces parasites, les tyrans, les empereurs, les dictateurs, comme des symboles même de l'égotisme. Et grâce à cette immense duperie, ceux-ci furent en mesure de détruire l'âme humaine, la leur aussi bien que celle des autres. [...] Je ne me reconnais envers les hommes aucune obligation autre que celle-ci : respecter leur indépendance comme j'exige qu'ils respectent la mienne et ne jouer aucun rôle dans une société d'esclaves. [...] »¹

Ce fut la capacité à problématiser les rapports évidents entre individu et collectif, Droite et gauche, qui fit de ce spectacle une œuvre d'art politique, d'un complexe politique constructiviste, dérangeante, et en cela de gauche, vraiment, un peu très gauche, maladroit, inhabituelle, inconfortable, de l'art de la capacité à l'instar du projet de « Kill your darlings! Streets of Berladelphia » que l'acteur nomma à Strasbourg, pour l'occasion : « Strasdelphia ». Berl- ou Stras- delphia, comme pour dire la synchronisation idéologique, culturelle, émotionnelle, sur le *Money Time* étasunien, comme pour dire le nivellement-exacerbant que connaissent toutes les *streets*, tous les espaces publics formés et formatés à jouer au western. Philadelphia signifie « amitié fraternelle », et voilà la fraternité dont fait montre nos rues, celles de la normalisation abrutissante, entraînante, gymnastique et donc performative au sens d'impressionnante où les frères, soi-disant individualistes, n'écoutent ni ne parlent aux autres puisqu'ils s'auto- et s'entre-confortent dans l'idée de n'avoir rien à dire, à ne pas avoir à faire d'effort à ce niveau et à ne pratiquer que des activités physiques insensées, en groupe, mutualisées dans l'habitude la plus immeuble, figée. Roark nous parla également de fraternité à Avignon, mais seulement égotiste, égoïste, constructiviste, avec l'ambition d'être un créateur et proposant, je crois, par ses monologues mis en scène de manière problématique, un potentiel agencement

1 Rand, « La Source vive », pp. 672-679.

avec d'autres égoïstes, d'autres individus, afin d'architecturer des collectifs d'individus et d'éviter la facilité espérante du collectivisme représentatif. La fraternité symbolique et non ontologique consisterait alors en une considération intransigeante de l'indépendance de chacun. Si je n'avais pas préféré user du "kill your darlings", je vous aurais sans doute exposé cela, mais sans doute aussi l'argumentation aurait risqué d'emporter trop d'adhésion.

Ce dont je ne vous parlerai pas ayant été évoqué (dans un mensonge éhonté ; j'ai été un peu "faux kill"), je dois encore vous dire, rien qu'un mot, à propos de l'absence de conclusion de la troisième partie de cette thèse et qui aurait dû se trouver juste avant cette conclusion finale. Une fois cela dit, vous comprenez peut-être que deux conclusions s'enchaînant pouvaient risquer de se confondre, d'autant plus que le dernier chapitre des chronobiotrons, « Curateur à seize heures » fait office de conclusion. Et peut-être même de conclusion de cette thèse en tant que faisant appel, par recombinaison, à mon étude des politiques culturelles, à ma définition et à ma catégorisation de l'art, des fonctions de l'art et des places du spectateur, à l'exposition de ma *kitschisation* disciplinaire, et enfin à mon motif de proposition de politique artistique, et ce dans l'exposition de mon projet de complexes artistiques. L'énoncé de ce rêve projectif, pénultième chapitre, est une synthèse dramatisée de cette thèse. Cet ultime chapitre que vous lisez à présent est alors bien plus une ouverture vers d'autres recherches, une poursuite discursive. Afin de répondre à quelques convenances académiques, afin de répondre à l'exercice de rédaction de thèse universitaire – au sens où j'écrirais que rien ne servirait de nommer cela ainsi s'il n'existait manifestement aucun lien formel avec la caricature d'une thèse –, ce morceau intitulé conclusion doit être l'occasion d'affirmer une réponse à la problématique.

La Grande Culture et le Grand Public comme aussi mythiques qu'Alexandre.
ou De l'art de prendre ses distances.

N.B.: Qu'est-ce que l'art : *Verfremdung* → action de rendre étranger.

Alors que l'exposition culturelle tend à être événementielle en se positionnant par rapport au Grand Public – tantôt légitimateur, tantôt repoussoir, parfois motif et souvent simultanément destinataire, destinateur, adjuvant, opposant, attendu, persona non grata et presque toujours *juge-baromètre-arpen-teur* soi-disant en dehors des préoccupations dudit événement – nous tenterons de dégager de ces différentes politiques du chiffre des connivences et des contradictions entre les pratiques artistico-culturelles et la pratique démocratique. En effet, pouvons-nous encore parier sur la puissance *subvertissante* de la production artistique comme exhausteur ou antioxydant démocratique et idéologique quand le paysage culturel semble façonné par une *festivisation oxymoronique*, un *nivellement-exacerbant* ?

Le sous-titre de cette thèse affirme vouloir « transformer l'incoercible confrontation entre Démocratisation de la Culture et Démocratie culturelle afin de définir des complexes artistiques ». Comme les notions de Grand Public et de Grande Culture, la réponse à la problématique consista à démontrer qu'à la

production d'une œuvre d'art répondait la nécessité de l'exposition et donc de politiques le plus souvent culturelles ou artistiques et que, toujours, la place du spectateur en est le motif. Dans une articulation des critiques et par l'étude critique synthétique, les acteurs du jeu culturel dominant actuel ont été agencés dans un Grand Mix qualifié ainsi par regret manifeste, par volonté de différenciation éthique entre ce que je regarde comme officiant officiellement dans les offices et mon projet propositionnel. J'ai donc tissé mes anecdotes, lectures et regards mettant en scène des objets culturels volontairement variés mais non divers afin d'affirmer que la question sociologique normale cherchant à savoir si il faut préférer préserver l'exigence artistique au risque d'être exclusif à l'encontre d'une partie voire d'une majorité des publics, ou s'il vaut mieux choisir le baromètre quantitatif, n'a pas lieu d'exister, qu'elle est un refuge confortable, une aporie peut-être, mais pas un problème. Produit par un esprit humain et social, lui-même fabriqué par des interactions culturelles, un langage – en l'occurrence artistique – sera toujours à la fois compris par d'autres que celui qui s'exprime, au moins en partie, et, simultanément, toujours, certains façonnements de ce langage intellectuel seront incompréhensibles pour certains autres membres spectateurs. L'on peut bien nommer cela sensibilité, si ça nous chante – selon sa sensibilité – mais disons que les combinaisons culturelles humaines ne sont jamais propres qu'à un seul individu et qu'en même temps aucun esprit ne sait dire tous les mécanismes de construction. Il n'existe donc aucun choix à faire dans l'opposition entre exigence et inclusion, intégrité et intégration, car jamais rien ne sera compréhensible par la totalité des intelligences singulières et jamais rien d'humain ne saura être hermétique à et pour toutes les autres pensées (en considérant que humain qualifie un être social lecteur culturel de quelque part et qu'un être "de forme humaine" sans lien social devra être nommé autrement sans doute). La question qui devrait donc, je crois – et je l'ai écrit –, occuper les producteurs artistiques et culturels est, autrement, pourquoi et à quelles fins jouer avec les consciences culturelles et comment mettre en jeu dramatiquement les codes culturels dans un agencement singulier afin de construire sa production. En menant une politique du chiffre capable d'estimer statistiquement le bien fondé d'une esthétique ou d'une autre, les politiques culturelles habituelles spéculent à propos de leur public. Cette spéculation, je la comprends surtout dans son sens étymologique d'observation prétendument passive, neutre, constatative, permettant par extrapolation statistique et conception linéaire continue, invariable et habituelle, de définir les pratiques culturelles. Ajouté à cette revendication de la simple observation (de *specular*, « observer »), le mot spéculation, par son usage spécialement économique dans les jeux financiers capitalistes, serait une addition de sondages à des fins de rentabilité. Bien entendu, la lecture interprétative de ces "données" est orientée, et bien que par habitude elle puisse sembler aller de soi, cela engage une pré-conceptualisation du public, une volonté de conception, une

élaboration idéale et plastique leur permettant de comprendre ses chiffres. Je dirais alors que mon projet de politique artistique est un complexe agençant ces mêmes critères mais dans des proportions inverses, où j'exerce certes une forme d'observation, de regard, mais où surtout j'imagine, je rêve les spectateurs. Je les imagine, j'essaye de prévoir, d'anticiper des réactions et des réponses et ce grâce à l'idée selon laquelle je ne suis jamais qu'un produit singulier d'une culture particulière mais partagée. Ainsi, par auto-étrangéisation, je peux imaginer que si cela fonctionne "comme ci" ou "comme ça" sur moi, cela devrait rencontrer d'autres publics. En dehors de sa dimension habituelle actuelle de pathologie ou de névrose, je voudrais transformer le spéculatif à propos des places du spectateur guidant l'élaboration des politiques culturelles et artistiques en fantasmagorique en tant qu'illusion consciente, création de l'image du spectateur et même de ses images motivées par un désir. Animé par un désir, le spectateur est un rêve et en ce sens un fantasme répondant plus à une conceptualisation imaginaire qu'à des données chiffrées et des habitudes immuables. Mythologiste à l'ambition astronomique, je veux jouer avec Alexandre, la Culture, le public comme des grands ou des petits, en fonction d'expositions contextuelles d'un objet particulier car l'art, l'expression non triviale d'une idée singulièrement neuve, procède d'un art de prendre ses distances. Dès lors, mon rêve de spectateur ne donne qu'une place à une multitude de spectateurs, un "publics" à écrire invariablement au pluriel, un corps agençant une multiplicité de singularités. Cet agencement est le juge-baromètre-arpenreur, destinataire de mon projet politique et artistique. C'est l'exposition d'une production à son interprétation qui seule fait l'acte artistique, une dramatisation aux fins *subvertissantes*, à savoir la capacité potentielle d'une œuvre exposée à motiver la transformation de son destinataire en destinataire d'une réponse au dialogue engagé par le prétexte artistique et l'angélisme diabolique d'un travail vecteur et support d'une problématique esthétique (la réunion culturelle virtuelle n'est pas contrainte par l'immédiateté, l'unité de temps et de lieu puisque le dialogue engagé peut être différé). Les spectateurs arpentent, et par pression critique, ils jugent de la mesure, de la portée d'une œuvre, et bien que je désire que les producteurs les attendent, je ne voudrais pas qu'ils agissent en s'adaptant ou en concédant par adaptation et concession, cherchant en lui un légitimateur. Comme dans mon rugby artistique, dans le combat polémique de l'exposition "le publics" n'est pas un opposant, un repoussoir, et encore moins une *persona non grata*. Dans cette cuisine gustative où les maux sont infligés au collectif par le collectif, dans une exigence maligne, les spectateurs sont des adjouvants nécessaires à la recette ; sans spectateur, pas d'exposition et donc pas d'œuvre. En ce sens, le drame artistique est une coopération. Alors qu'à la première rédaction projective de la problématique de cette thèse, j'aurais sans doute eu beaucoup de réticences à affirmer que l'esthétique, l'interprétation, le jugement ou encore la morale ne sont qu'histoires de goût, l'argumentation de cette thèse m'aura transformé à cet endroit

et ma compréhension de la *kitschisation* y est pour beaucoup. La *kitschisation* a été définie comme une transformation incontournable de l'artistique en culturel, comme une cuisine de la réduction, une caricature affublée du kitsch en tant que nommant le goût populaire majoritaire, et je veux imaginer que cette recette de cuisine peut être modifiée. Si la *kitschisation* actuelle me dégoûte – est de mauvais goût pour moi – c'est qu'elle est une cuisine moléculaire, élémentaire, se satisfaisant des réduits qu'elle sert en petits-fours, en petits amuse-bouches *festivisés*. La *kitschisation* est une altération de l'art en culture afin que cette culture devienne partagée ou partageable d'après des spéculations ou des fantasmes dramatiques à propos des publics dont le goût est défini par les qualités du kitsch. Ainsi, si l'art est redéfini, dans un mouvement rugbystique, un engagement systémique intelligent, le goût de la réduction culturelle en sera transformé ainsi que son appréciation par le populaire ce qui modifiera dès lors l'image du kitsch et donc le processus de *kitschisation* s'employant à altérer un art redéfini, et ainsi de suite. En augmentant la température de cuisson, en refusant la possibilité du 1^{er} degré, en fustigeant le 1^o1/2, en faisant l'apologie critique du second, en travaillant au deuxième et en rêvant au troisième, en proposant des compositions, des montages de réduits, en les épaississant, en les agençant, en redéfinissant l'art, en catégorisant les fonctions de l'art et en déconstruisant l'indéfinition confortable des relativistes pragmatiques, en m'opposant au permissif du bon gars, en faisant se rencontrer degrés spectatoriels et fonctions artistiques afin d'empêcher l'excrémental au profit de l'incrémental, ou encore en ayant redéfini catégoriquement les populaires, j'ai essayé de construire une recette de *kitschisation* que je veux croire et affirmer comme "à la barbare", comme radicalement, diaboliquement différente de celles actuelles et aux potentialités transfigurantes. Alors que l'esthétique du monde actuel auquel je m'oppose me semble procéder par analyse, élémentaire, explicitement explicatif et numérique, je vous propose – sans doute, bien entendu, plein de bons sentiments en feux d'artifices, un processus de construction collective, par synthèse, dramatisant des allégories à des fins compréhensives et préférant l'analogie. Cela constitue ma différenciation éthique et plastique, esthétique donc, entre l'hétérotopie (l'utopie concrète et réalisée) de la décomplexion et l'utopie des complexes artistiques. Si j'ai essayé d'exprimer quelque chose dans cette thèse, c'est sûrement cela : en prenant pour prétexte l'étude des définitions des politiques culturelles, celles de l'art et de la place du spectateur, en essayant de critiquer la puissance politique – *subvertissante* – de la production artistique à l'heure de la *festivisation* et de la Schtroumpf Party, j'affirmerai à nouveau que cela n'était qu'une longue anecdote, qu'un exemple afin de dire que partout, tout le temps, le danger conservatoire de ce système de la bétification béatifiante me dégoûtant est la décomplexification. L'histoire, la politique – dans un détournement d'une vérité communiste "historique" – n'est effectivement fabriquée que par des rapports de production...

de productions culturelles, esthétiques. C'est leur complexification qui transformera le monde. Symboliquement, je ne peux alors que m'opposer à la réforme orthographique entérinée en ce début d'année 2016, celle de la simplification. Même si, phonétiquement, ces simplifications ne changent "pas grand-chose", j'exècre le motif de simplification invoqué et encore plus peut-être sa justification par l'alibi du vivant et de son adaptation à une jeunesse spéculée soit comme idiote, soit comme in-intéressée par l'histoire linguistique construite. Je défends, bien sûr, l'hétérographie, les transformations de l'orthographe, mais pas à tout prix, ou plutôt, pas à toutes les fins. À fin de dire singulièrement, intelligiblement, un sens subtil et particulier, je comprends et défends les barbarismes en tout genre. Mais la simplification, ça non ! C'est schtroumpfesque ! Notez alors qu'il s'agit bien d'un exemple volontairement exagéré de prises de position symboliques. Sans que la réforme orthographique n'engendre de stupides confusions comme celle dénoncée par l'emballage médiatique immédiat (le jeûne conservant son accent pour ne pas se confondre avec jeune, par exemple, contrairement à ce que les journalistes affirmaient), je trouve cette réforme schtroumpfesque car la volonté animant cette réécriture est non seulement simplificatrice mais également normalisatrice, aux couleurs d'une orthographe vraie, stricte et rigide puisque par exemple, c'est en termes « d'anomalies rectifiées » que l'on justifia qu'oignon devienne ognon. Si rectifier signifie rendre simple, droit, direct, je vous propose un dernier détour et d'après son antonyme, une dernière altération de la rectification habituelle actuelle, une altération de la bêtise simplificatrice et en particulier de la conceptualisation du racisme et de l'usage réducteur de ce mot. Je dirais alors : je suis raciste, et particulièrement raciste anti-schtroumpf ! Notre esthétique dominante actuelle "dance" en suivant les pas d'une Schtroumpf Party !

Au cœur de la forêt maudite existe un paradis. Le village des schtroumpfs qui, contrairement à l'histoire inventée par Peyo, n'est pas un tout petit village entouré d'une végétation malfaisante et médisante, mais bien plutôt un énorme village abritant l'ensemble d'une race qui pourrait être la métaphore de notre civilisation globalisée, regroupant – sauf exception dont je n'ai pas connaissance – tous les êtres humains. La légende des schtroumpfs raconte qu'ils vivent à la période historique hautement symbolique du Moyen-âge. Imaginez donc que ce système paradisiaque de la sympathique béatitude a été mis en jeu au siècle de l'obscurantisme et de la féodalité. C'est sans doute la simplicité du système féodal, fonctionnant sur de simples et brutaux rapports de force et un corporatisme grégaire séduisant populairement, ou plutôt vulgairement, de « Game of Thrones » à « Star Wars », qui aura animé le choix de Peyo et qui m'aura finalement fait comprendre que le Moyen-âge, l'âge du médiocre, est bien celui de la majorité, celui du goût dégoûtant de l'esthétique dominant actuellement. Il n'y a pas de fin de l'histoire chez les schtroumpfs, ils sont en dehors de l'histoire et, dès lors, les

différents auteurs de ces apologues pédagogiques amusants peuvent se laisser aller à tous les anachronismes, d'autant que chaque schtroumpf – hormis un bébé, deux créatures magiques et quelques robots – ont tous une centaine d'années au moins et que le Grand schtroumpf a, lui, plus d'un demi-millénaire ; le peuple des schtroumpfs est une métaphore du peuple humain naturel, antédiluvien, immuable, une métaphore de ce qui est pour moi le mauvais goût de notre société. Aussi loin que les mémoires humaines s'en souviennent, originellement, les schtroumpfs sont au nombre de cent. Cent schtroumpfs sans activité sexuelle et manifestement mâles. Leur technique de reproduction consiste en une cérémonie ésotérique lors de la fête de la Lune bleue où une cigogne – de la manière la plus culturellement, occidentalement normale, comme pour marquer un peu plus leur qualité de métaphore de la civilisation conservatrice – leur amène alors un nouveau membre. La saga des schtroumpfs que l'on connaît fut l'occasion d'une de ces livraisons, le 102^{ème} schtroumpf étant Bébé schtroumpf, un personnage irrémédiablement imaginé et considéré sous les traits physiques et psychologiques d'un bébé – il est, comme tous les schtroumpfs, monosémique. Cette société de mâles vivant chacun dans une maison individuelle en forme de champignon et décorée de couleurs hallucinatoires est évidemment une société patriarcale. Depuis tous ces petits chapeaux de champignon et leur petite queue, j'oserais même dire qu'elle est phalocrate. À sa tête, un schtroumpf, dit le Grand schtroumpf, à la sagesse incontestée, dont les habits indiquent son statut supérieur : il est vêtu de rouge alors que les autres sont vêtus de blanc (sauf quelques exceptions pour les p'tits schtroumpfs¹ notamment) et il porte une barbe blanche. La particularité des schtroumpfs, c'est que, hormis quelques ponctuelles différenciations, ils sont tous identiques, ils se ressemblent tous. Lors de la première fête de la Lune bleue que Peyo nous exposa, les schtroumpfs découvrirent avec horreur qu'ils n'étaient plus que 99. L'histoire racontera plus tard qu'un 103^{ème} schtroumpf (le Schtroumpf sauvage) était en fait ce 100^{ème} perdu dans la forêt et élevé par des écureuils. Seulement, il leur fallait absolument être 100, et quoi de mieux pour remplacer un schtroumpf que le reflet d'un autre schtroumpf ? Ainsi, le simplement nommé 100^{ème} schtroumpf s'avérera être le reflet du Schtroumpf coquet provoqué par la foudre et la magie. Les schtroumpfs sont des clones d'une même race, d'une même société symboliquement normalisée.

Les schtroumpfs sont de petits humanoïdes, « hauts comme trois pommes » d'après les grimoires de leur ennemi Gargamel. Ils sont bleus et revêtent un uniforme : un chapeau en forme de chaussette blanche et une combinaison pantalon-chaussures, blanche également. Un gros nez rond quasiment identique à leur petite queue, deux grands yeux, deux petites oreilles décollées rondes

1 Les p'tits schtroumpfs ne sont pas de nouveaux schtroumpfs mais des schtroumpfs magiquement rajeunis. Comme je le suggérais, il existe également deux schtroumpfs robots et deux schtroumpfs ancêtres – mémé schtroumpf et le vieux vieux schtroumpf –, un centième schtroumpf et un bébé, ce qui, combiné à la Schtroumpfette et à Sassette dont nous allons bientôt parler, transforme le nombre originel de 100 schtroumpfs en 108.

également : les schtroumpfs sont représentés avec bien peu de détails, ils sont simples, sans aspérités. Les schtroumpfs sont des idiots uniformes coiffés d'un bonnet en forme de chaussette comme pour affirmer qu'ils pensent avec leurs pieds ou comme des pieds. Gargamel est leur ennemi juré, ou plutôt, Gargamel les a en horreur tandis que dans leur quiétude, les schtroumpfs savent lui échapper quand il le faut, souvent par chance, malgré eux, mais ils ne sont pas spécialement animés de rancœur envers lui, ils sont sympathiques. Avec un peu d'argile magique bleue, de bonnes formules et de bons ingrédients, le méchant Gargamel fabriqua le 101^{ème} schtroumpf et premier représentant de la gente féminine, encore tout simplement appelée la Schtroumpfette. Cela est simple, mais pas si simple non plus puisqu'un "e" supplémentaire à l'écriture d'une bande dessinée, aurait pu – si Peyo y tenait particulièrement – féminiser le mot schtroumpf. L'auteur a préféré l'affectueux et dénigrant suffixe -ette qui, je crois, infantilise la Schtroumpfette – ce qui colle effectivement avec la morale des schtroumpfs et bien sûr avec la morale dont ils sont l'allégorie, à savoir celle de notre société. À part les schtroumpfs figurants, les schtroumpfs portent chacun un nom dont nous reparlerons, un nom émotionnel et fonctionnel. Ainsi, comme Bébé schtroumpf, la Schtroumpfette est essentialisée : elle est avant tout, et même uniquement, une "petite meuf"¹. Le projet de Gargamel était sans équivoque : en créant un individu féminin, il allait créer le chaos parmi les schtroumpfs qui, à n'en pas douter, allaient souffrir de cette présence femelle du fait de ses humeurs évidentes et des probables discordes, jalousies et prétentions que cela allait susciter au sein de la horde de mâles. Plus tard, une autre figure féminine, Sassette, aura pour rôle de seconder la Schtroumpfette – puisqu'une seule femme ne peut que s'ennuyer. Elle est un faire-valoir à l'autre figure féminine, et comme la première, elle est naît de la sorcellerie et non de la reproduction par cigogne naturelle. Pour Peyo, dans cette société idéale, les femmes sont sorcellerie, enchantement, maléfice, bien que finalement, elles soient tout de même sympathiques. Notez que Sassette est le seul schtroumpf à posséder un prénom non émotionnel, fonctionnel ou essentiel. Sassette est son prénom et celui-ci a les mêmes consonances symboliques que celui de la Schtroumpfette, auxquelles il faut ajouter une comparaison facile avec "zézette". Dans l'album « La Schtroumpfette », au moment de la création de celle-ci par Gargamel, le diabolique sorcier lit à voix haute la recette. À la fin de la bulle, Peyo a griffé une note de bas de page indiquant « ce texte engage la seule responsabilité de l'auteur du grimoire "Magicae formulae", éditions Belzébuth » comme pour marquer un peu plus sa responsabilité d'auteur et le faire avec humour, affirmant, je crois, la misogynie de son projet paradisiaque. Voici la formule : « un brin de coquetterie... une solide couche de parti-pris... trois larmes de crocodile... une cervelle de linotte... de la poudre de langue de vipère... un carat de rouerie... une poignée de colère... un doigt de tissu de mensonge, cousu de fil blanc, bien sûr... un boisseau de gourmandise...

1 Depuis l'usage cool et actuel du langage parlé schtroumpf, notamment dans leurs textes chantés et gravés sur CD « Schtroumpf Party ».

un quarteron de mauvaise foi... un dé d'inconscience... un trait d'orgueil... une pointe d'envie... un zeste de sensiblerie... une part de sottise et une part de ruse, beaucoup d'esprit volatil et beaucoup d'obstination... une chandelle brûlée par les deux bouts ». Je vais continuer mais il me faut rappeler que les schtroumpfs sont bien les héros d'une bande dessinée que la culture de notre société a décidé de dire pour les enfants, et que d'aucuns (nombreux) considèrent comme moralement pédagogique, comme capable de nous apprendre l'amitié, la sagesse, l'usage raisonné de nos sentiments et la vie en société. Une fois la créature féminine formée, Gargamel l'envoie au village des petits hommes bleus. Extrêmement intrigués, intéressés, ils lui font une place dans l'une de leurs symboliquement normales résidences individuelles, ce qui, au passage, créera un sans-logis – ce qui, symboliquement, n'est pas anodin sur le fonctionnement d'une collectivité. Nos schtroumpfs sont finalement très rapidement agacés par cette présence féminine faite de mauvaise foi, d'inconscience et d'idiotie. Elle est capricieuse, elle donne des ordres, elle brûle les dîners, elle tricote mal... c'est une femme, mais une mauvaise. Elle est partout, elle se mêle de tout, elle ne comprend rien et pourtant veut tout savoir, elle est curieuse et dérangeante. Elle bouscule l'habitude par l'intérêt qu'elle porte aux choses. Même le Grand schtroumpf en a assez. Les schtroumpfs sexoxénophobes mettent alors en place des stratagèmes. Ainsi, le Schtroumpf farceur dérègle des balances, transforme vêtements et miroirs pour faire déprimer et partir la Schtroumpfette. C'est une femme, alors ce qui la touche le plus, c'est son apparence physique. Bien entendu, c'est à ce niveau que les mâles agissent pour la bouleverser. Et cela fonctionne. La Schtroumpfette ne se trouvant plus jolie, trop grosse, se met à pleurer. La sagesse du Grand schtroumpf le pousse tout de même à vouloir l'aider et il nous dit « C'est vrai qu'elle n'est pas jolie. Il faudrait schtroumpfer quelque chose pour elle ! » Et, à ce schtroumpf aux cheveux bruns, longs et raides, à l'uniforme différent car portant une robe, il propose sans rougir, bleuté, normal, une solution : la chirurgie esthétique. Cela a tout l'air d'être une blague, mais il n'en est rien. Au sortir de la longue transformation, les cheveux bruns ébouriffés sont devenus blonds, gonflés et ondulants, la robe, toujours en mouvement, est plus courte et y sont dessinés quelques motifs raffinés, et les chaussons de schtroumpf ont été remplacés par des escarpins. Au sortir du champignon d'opération de la normalisation patriarcale du féminin, la Schtroumpfette ne donne plus d'ordres mais des conseils, elle est niaise, mièvre, mais sautillante, souriante et surtout affriolante. Finalement, la nouvelle Schtroumpfette joue de ses charmes et redevient vite aussi capricieuse que toutes les femmes, sauf qu'à présent les schtroumpfs, séduits, sont à ses ordres. Menaçant de pleurer, elle exige une fête par exemple, et lorsque tout est organisé, elle invoque (ce que Peyo a probablement dû trop souvent entendre...) une migraine et va se coucher. Tous les schtroumpfs, même le Grand schtroumpf, sont attirés par la Schtroumpfette. Heureusement, c'est une femme, elle ne désire pas vraiment le

pouvoir, seulement quelques gentillesse, quelques fleurs, elle est agaçante mais docile. Au moment où les schtroumpfs se rendent compte que la Schtroumpfette a été envoyée par Gargamel, ils sont outrés mais, attendris, séduits, ne peuvent se résoudre à la bannir. Le Grand schtroumpf réunit donc un tribunal dont il est le juge, alors que son second impopulaire, le Schtroumpf à lunettes moralisateur, endosse le rôle procureur, et, comme une dernière blague misogyne, l'avocat de la défense est joué par le Schtroumpf farceur. Finalement, la justice schtroumpfesque décidera que le stratagème de Gargamel n'a pas fonctionné, qu'aucune jalousie n'a engendré désordre et catastrophe, et qu'au contraire, ce sont les schtroumpfs eux-mêmes, par le truchement du plus sage et du plus grand d'entre eux, qui en firent ce qu'il est normal d'attendre d'une femme : la Schtroumpfette blondinette. La société des schtroumpfs en est une régie par un racisme dénigrant les figures féminines.

Gargamel, le méchant absolu, a un nom qui dit sa qualité d'ogre, alors que c'est plutôt son chat, Azraël, qui aimerait engloutir des schtroumpfs. Lui, presque diabolique, souhaiterait en capturer afin de les utiliser comme ingrédient pour alchimie philosophale. Gargamel est un prénom dérivé (par apocope masculinisante) de Gargamelle, personnage du roman « Pantagruel » écrit par Rabelais. En tant que mère de Gargantua, elle n'est sans doute pas un symbole que je me réapproprierais puisque l'hédonisme schtroumpfesque dont font preuve nos petits hommes bleus, obsédés par la consommation de salsepareille, leur sympathique amitié, leur tranquillité et la paresse, est selon moi le symbole du mauvais goût de notre société bleue, ou vleue, tout cela est pareil pour eux. Cela étant dit, à vouloir peut-être citer Rabelais et se servir de son œuvre pour renforcer le caractère méchant, effrayant, dangereux de l'ogre Gargamel, le nom de Gargantua ou de Grandgousier aurait pu faire l'affaire. Non, Peyo a choisi Gargamelle, la femme, sans doute logiquement pour lui la méchante. Le nom de Gargamelle vient du vieux français *gargatte* signifiant « gorge » et, dans un certain argot, Gargamel désigne ce qui est guttural. Alors sans faire de Gargamel un anti-schtroumpf, un raciste de cette physiognomonie sociale symbolique qu'incarnent les schtroumpfs – puisque bien trop souvent il est aussi stupide et partage la morale des schtroumpfs –, disons que pour nous, pour moi, Peyo a bien choisi le nom de l'ennemi de son paradis puisque de gorge à barbare, il n'y a qu'un cri : celui du jargon.

Farceur, grognon, costaud, paresseux, bricoleur, paysan, rêveur, cuisiner, frileux, peintre, tailleur, indécis, timide, peureux, financier, distrait, coiffeur, fêtard... les schtroumpfs sont mono-normés : un sentiment, une action ou un emploi les définit presque totalement, et systématiquement, le gourmand engloutit, le farceur fait exploser des cadeaux-surprises, le costaud porte et frappe, celui à lunettes intellectualise, etc. Les schtroumpfs sont à proprement parler idiots, ils sont simples tels des émoticônes. La première histoire des schtroumpfs publiée

sous la forme d'un album parut en 1963 sous le nom « Les schtroumpfs noirs ». L'histoire est édifiante quant aux mécanismes simplistes de racisme que met en jeu et conforte cette production culturelle dont on peut difficilement dire qu'elle n'est pas au goût du public majoritaire actuel. Le Schtroumpf grognon, pour une fois paresseux – ce qui n'a pas dû plaire au schtroumpf portant ce nom –, fut réprimandé par le Grand schtroumpf qui le trouva par deux fois endormi alors que d'autres travaillaient au génie civil de cette société. Le chef l'envoya alors chercher un morceau de bois, une perche dans la forêt. Une mouche nommée onomatopéiquement « bzz » (une sorte de mouche tsé-tsé fantastique) lui piqua la queue, le transformant en schtroumpf noir à la schtroumpferie exacerbée puisqu'il ne pouvait alors articuler aucun autre son que « gnap ! ». Vu comme stupide et agressif par les idiots schtroumpfs bleus, le schtroumpf noir est un sous-schtroumpf. Ne pas comprendre – alors que le bleu fut choisi pour colorer les schtroumpfs à la place du rose initialement prévu par Peyo – qu'un schtroumpf noir agressif et envahissant, se reproduisant par morsure et mettant en péril la société schtroumpf normale n'allait pas être compris comme la manifestation d'un racisme pigmentaire, ou plutôt chromatique, dénigrant les couleurs noires... cela est sans doute digne d'un schtroumpf bête.

Récapitulons donc. Le village schtroumpf est un havre de paix se distinguant de la forêt maudite, de la forêt de la malédiction : ce village est, à proprement parler, le lieu de la bénédiction, du bien dire. Le bien dire serait donc la langue des schtroumpfs procédant par confusion synonymique exacerbée, où tout (ou presque) se dit "schtroumpf". Cette allégorie paradisiaque de notre société normale considère que les femmes sont un piège et les noirs sont agressifs, envahissants, et encore plus stupides que les idiots. Dans cette vision méliorative du Moyen-âge, la bêtise semble biblique, et heureux sont les simples d'esprits car le royaume des schtroumpfs est à eux. S'il est un schtroumpf dont la moralité semble exemplaire en ce qui concerne les positions idéologiques internes à ce récit, c'est bien le Grand schtroumpf, et celui-ci semble avoir un petit préféré qu'il envoie de manière récurrente chercher pour lui quelque objet. Bête au sens de benêt, quand on lui demande de chercher un schtroumpf, il ramène un autre schtroumpf – ce qui désespère affectueusement le Grand schtroumpf. L'on dit de lui qu'il confond aisément un bolet avec un bonnet. Mais n'est-ce pas là la morale du langage schtroumpfesque où bonnet blanc et blanc bonnet – sans contradiction avec l'usage normal de la langue française – signifieraient la même chose ? Un autre schtroumpf suit toujours le grand, il est le schtroumpf moralisateur, adjoint en charge du village et il est nommé "à lunettes", comme une métonymie symbolique de sa qualité d'intello', de mec à bouquins, toujours à la ramener et bien trop prompt à suivre la sagesse du chef. Les histoires de schtroumpfs portent toujours, je crois, au moins deux morales. Celle de la fin d'un épisode est bien souvent énoncée par le Schtroumpf à lunettes dans une tirade moralisatrice, incorruptible

et critiquant les vices du Schtroumpf paresseux et du Schtroumpf gourmand, mais bien qu'il dise le message de la sagesse du Grand schtroumpf, ses manières sont trop engageantes pour les autres et, par le truchement d'un coup de marteau porté par le Schtroumpf costaud ou d'un cadeau explosif du Schtroumpf farceur, l'on ferme le caquet de l'intello'. C'est là également la morale schtroumpfesque, une morale anti-intellectualisme. L'autre morale procède par comparaison d'avec les systèmes humains, les systèmes de lois ou de gouvernement par exemple. Un jour, le Grand schtroumpf dut quitter le village et, un peu perdus sans leur chef, les autres décidèrent de passer par l'élection pour en avoir un de substitution. L'un des schtroumpfs habituellement simple figurant se révéla alors être un manipulateur, malin-menteur, procédant par psychologie inversée, flatterie, cadeaux et promesses de traitement particulier pour chacun. Seul le Schtroumpf bêta resta hermétique à cette séduction et vota pour le Schtroumpf à lunettes. Presque unanimement élu, ce schtroumpf se fait appeler Schtroumpfissime et instaure une dictature tenue d'une main de fer par son garde, le Schtroumpf costaud. Conspirant en secret, tenus dans les geôles, un groupe de résistants se forme. Finalement, ce chaos causé par les voies démocratiques est arrangé, littéralement rangé par le retour du Grand schtroumpf ramenant tout à sa place, naturelle, dans un sympathique système schtroumpfesque que l'on comprend comme bien plus désirable que les élections et les débats, bien trop risqués. À la fin, le plus vieux semble nécessairement être le plus sage, alors pourquoi ne pas bêtement s'en arranger et éviter tous ces artifices législatifs ? Très étrangement pour moi – et pourtant très normalement, je crois – cet album est aujourd'hui encore accompagné de beaucoup d'éloges et est considéré comme un excellent outil politique pédagogique. Je n'y vois, moi, qu'une morale normale anti-politique, anti-débat et anti-constructivisme.

Je vous ai présenté un peu plus tôt mon cauchemar de société où l'art visionnaire serait devenu officiel et exclusif. Je crois que Peyo en était sûrement un de visionnaire, et la communauté des schtroumpfs, un groupe de stupéfiés. Comme Alex Grey ou les autres, attiré par le cosmos, le Cosmoschtroumpf veut découvrir d'autres planètes et voyager à travers les étoiles. Au début de l'histoire, il semblerait qu'une potion existe pour réaliser ce voyage, mais que même pour le Grand schtroumpf, elle est de l'ordre de l'impossible. Le Cosmoschtroumpf fabrique donc à défaut une fusée en bois fonctionnant à pédales. Face au désespoir de ce rêveur visionnaire, les autres schtroumpfs décident d'agir. Alors, comme lors d'une initiation visionnaire, ils le droguent, ils se droguent eux-mêmes en ingurgitant une potion transformant la couleur de leur peau et leur faisant pousser des cheveux, ils se déguisent et, dans le cratère d'un volcan voisin, font croire au Cosmoschtroumpf que son voyage a réussi. La drogue prise par l'ensemble des schtroumpfs est le "schlips", elle leur fait parler le schlips, identique au schtroumpf, à un schlips près. Le Cosmoschtroumpf les comprend très bien : toutes ces langues imprécises ont de stupéfiantes capacités communicationnelles, évidemment, puisque l'on ne sait

jamais ce que le destinataire voulait effectivement dire. On s'arrange par bruitages, onomatopées, gestes, tout comme je suis capable de parler avec un islandais. En plus de la fascination pour le cosmos et de l'usage de drogues pour ce faire, l'expérience Cosmoschtroumpf dit également la communauté de pensée des visionnaires quant à l'aspiration pour le primitivisme puisque ces êtres d'ailleurs, ces êtres authentiques dont il faut être en quête – ici les schlips –, sont vêtus de pagnes et munis de lances serties de silex, comme des hommes pré-historiques, comme si, d'après la logique scientifique normale (au 1^{er} degré ou presque), aller plus loin signifiait revenir historiquement, évolutivement en arrière. Bien sûr, comment ne pas répéter que ces schtroumpfs vivent dans d'énormes champignons hallucinogènes, comment ne pas voir le lien iconographique entre les peintures d'Alex Grey et les dessins de leur village ? En plus de cela, le Grand schtroumpf est un spécialiste des potions, leader mais aussi dealer de cette société. Et que dire encore du fait que les membres de cette société de drogués se retrouvent pour la fête de la Lune bleue, dansant et chantant ensemble dans un ésotérisme stupéfiant. C'est une société visionnaire où la vision équivaut au respect, au regard en arrière, cherchant et acceptant la sagesse du plus vieux et partageant avec l'art visionnaire le goût pour la réduction sémantique, la représentation *pictogrammique* et l'expression onomatopéique. Auteur-concepteur de cette allégorie de la société actuelle agissant par uniformisation et normalisation simplifiante, Pierre Culliford, dont l'œuvre fut poursuivie après 1992 et conservée sous la marque de son pseudonyme Peyo, a donc choisi un pseudonyme que l'évocation des visionnaires m'oblige à rapprocher du nom du "cactus mescaline", le peyote, dont les rituels visionnaires chamaniques amérindiens sont si friands. L'histoire du choix de ce pseudonyme est bien plus intéressante encore. Par affection habituelle, il est à la mode de surnommer "Pierrot" les Pierre, et il semblerait que l'auteur des schtroumpfs n'y ait pas échappé. L'apprentissage de la langue articulée par les enfants conduit un certain nombre d'entre eux à ne pas réussir à prononcer correctement certains sons, tels les "r". Un petit cousin de notre Pierrot l'appelait donc « Peyo-ot » d'après la légende, le rapprochant encore un peu plus de notre cactus. En choisissant Peyo, avec beaucoup d'affection, de sympathie, de sourire et donc de goût pour, Pierre Culliford a choisi de revendiquer la non-articulation, l'imprécision, la simplification et l'émerveillement face à l'*infans*.

Il ne faudrait pas s'y méprendre, malgré la "stupéfaction" de ce que j'ai regardé chez les schtroumpfs, Peyo n'a pas réalisé une contre-utopie mais bien une agréable société, un paradis, bien plus sage à ses yeux et aux yeux de ses fan' que les sociétés construites par les humains : c'est une utopie. Cette utopie, je la vois comme une exacerbation de ce qui est déjà en jeu dans la morale actuelle. Les différents génériques des adaptations animées de la bande dessinée nous disent les prétentions utopistes de la série en chantant "la la laschtroumpf la la" et que "le bonheur, c'est facile, il suffit de schtroumpfer". En figurines de Kinder Surprise, sur

mugs, sur cravates, en jouets, en jeux vidéo, en objets cinématographiques, en chansons, les schtroumpfs ont envahi le monde. Ils font thème de parc d'attraction à Ankara, au Canada, comme à Mézières-les-Metz. Ils sont traduits en indien, en vietnamien, on les nomme *schlumpf*, *puffo*, *pitufo* ou encore *smurf* dans le monde anglo-saxonisé. Au début des années 10, les studios Sony Pictures, fabriquant de *blockbusters*, réalisèrent deux nouveaux films 3D au sujet des schtroumpfs, ce qui réactiva ou confirma la schtroumpfmania de par le monde entier. En Andalousie, au sud de l'Espagne, le village de Júzcar fut, pour je ne sais quelle raison, celui sur lequel Sony Pictures jeta son dévolu à des fins promotionnelles. Là-bas, les villages aux façades de chaux blanche sont appelés *pueblo blanco*. Le surnom de Júzcar est aujourd'hui *el pueblo de los pitufos*. Toutes les façades ont en effet été repeintes dans un bleu schtroumpf, des fresques représentant des lutins ont été dessinées un peu partout, quelques sculptures de schtroumpfs géants (dans le même paradoxe dimensionnel que ceux ornant les parcs à thème de ce genre) ont été érigées au détour des ruelles, et la population reçut des t-shirts bleus floqués de l'affiche du film ainsi que de ridicules chaussettes blanches géantes à porter en chapeau. Le maire de la bourgade se déguisa en Grand schtroumpf et fut vraisemblablement heureux de se déplacer à Paris et à Bruxelles pour assurer la promotion du film, et en profiter, selon lui, pour parler de son village. Les journaux ont alors titré que les schtroumpfs avaient sauvé un village de la crise économique, rappelant un chiffre (30%) pour quantifier le chômage avant "l'arrivée des schtroumpfs". La transformation guignolesque de ce village en parc d'attraction sans manèges, sans employés non plus, simplement grimé de bleu et abritant des habitants prêts à se mettre une chaussette sur la tête, à se peinturlurer et à défiler pour amuser les touristes en espérant une ou deux piécettes, aurait engendré une sorte de plein emploi. Sony Pictures s'était engagé à repeindre en blanc ce village, mais la municipalité en a décidé autrement. Sans contrepartie, Júzcar a donc "assuré" la promotion deuxième volet : « Les schtroumpfs 2 ». Schtroumpf alors, c'est complètement schtroumpf ! Voilà qui dit bien l'adéquation entre les schtroumpfs et notre société, une adéquation économique et insensée, un pragmatisme performatif de l'adaptabilité où l'on est prêt à tout pour être employé, y compris à revendiquer d'être un idiot.

Les schtroumpfs se réapproprient tout, du « YMCA » des Village People à « Alors on danse » de Stromae. Et après les albums « Schtroumpf Party », celui nommé « Les Hits des Schtroumpfs » est donc capable, par simplification schtroumpfesque, de gommer tous les symboles que Stromae aura mis dans cette chanson dont nous avons déjà parlé, « Alors on schtroumpfe » n'étant qu'un hymne à la *festivisation*, comme tous les produits dérivés des schtroumpfs. Le schtroumpfesque est une façon de voir le monde, de le produire, de le construire, une laverie où tout le monde peut venir (moyennant finance) pour faire déteindre en bleu simplificateur, unificateur, ses propres productions, sa propre langue. En

sortant de cette machine à laver, tout sent l'ognon. Dans l'album « Schtroumpf vert et vert schtroumpf », les schtroumpfs se disputent la bonne utilisation de leur langue, notamment à propos de l'appareil servant à déboucher les bouteilles que les habitants du nord appellent "tire-bouschtroumpf" et que ceux du sud nomment "schtroumpf-bouchon". À la fin de l'histoire, le Grand schtroumpf, neutre comme d'habitude puisque sage, puisque moralement supérieur, béat, n'en peut plus, il cherche une solution, une dissolution au problème qui divise la population sur un sujet symboliquement pour moi d'une importance capitale, à savoir, comment nomme-t-on les choses, quel monde souhaitons-nous ? Et comme d'habitude, Peyo est magistral. Le Grand schtroumpf considère que c'est un problème anodin. Comme tout le monde dans notre société, ces jeux sur les mots ne sont qu'ergotages, que problèmes d'intellos ; il trouve cela stupide de se battre pour des mots. Le Grand schtroumpf choisit alors le danger pour leur faire comprendre qu'il est des problèmes bien plus importants que la linguistique et l'esthétique. Il décide de collaborer avec Gargamel, d'ingurgiter une drogue pour échanger son apparence avec celle de son ennemi, de retourner au village et d'effrayer les schtroumpfs qui, dans l'urgence, face aux réalités importantes, se réunifient naturellement. L'urgence apaisée, le Grand schtroumpf voit poindre à nouveau les disputes langagières et décide alors tout simplement d'interdire l'utilisation des mots qui fâchent, d'opter pour le politiquement correct schtroumpfesque nommant absolument tout par le même mot, schtroumpf, quitte aux mésusages et aux incompréhensions. Ainsi, le tire-bouchon devra être appelé schtroumpf ou, au pire, schtroumpf-schtroumpf. Et la sagesse conseille alors aux schtroumpfs d'éviter les mots composés au profit du simple, de l'élémentaire. Cette société uniforme, simple, paisible, toute bleue, dépourvue de noir, cantonnant les femmes à un certain rôle, est une société de la tolérance, combattant la discrimination. Et bien que je crois avoir démontré qu'elle était raciste à plusieurs endroits, elle se revendique évidemment anti-raciste.

Dans un langage *pictogrammique*, sans aucune contestation des habitudes réductionnistes, notre société actuelle se fend régulièrement de campagnes communicationnelles anti-racisme, pro-tolérance. Ainsi par simplicité, par manque de racisme, je crois, elle expose toujours des images simplement racistes, de ce racisme *pictogrammique* permettant sans équivoque de reconnaître un noir, un blanc, un jaune, un juif, un musulman, un chrétien, un bouddhiste, une femme, un homme, un gros, un anorexique, etc., etc. Parce que notre monde a choisi le langage des schtroumpfs, parce qu'il croit à la simplicité, à l'efficacité, il ne transforme rien et se contraint à devoir conforter les archétypes *pictogrammiques* racistes pour exprimer "ce n'est pas bien de discriminer". En 2015, durant la semaine de l'égalité à Strasbourg, inmanquablement, l'affiche communicationnelle placardée dans l'espace public disant « la discrimination est un délit » montrait la combinaison unifiée d'un visage dit de couleur blanche et un autre dit de couleur

noire. À force de ne pas vouloir complexifier la langue et le mot racisme par exemple, qui, du latin *ratio*, a la même racine que le mot rationalité, alors que le mot discriminer signifie également « partager », stigmatiser « marquer », ségréguer « séparer », notre société se targuant d'être tolérante ne fait que conforter la simplicité réductionniste définissant ces mots au profit de certaines catégorisations et en particulier de celle discriminant, stigmatisant, ségréguant les mêmes logomorphotypes que celles qu'elle réunit œcuméniquement sur ses affiches ; tout cela dans un *nivellement-exacerbant* car ces "communautés" sont bien pratiques, vous connaissez déjà bien. En France, le slogan est « discrimi-NON ». En Belgique, nation où sont nés les schtroumpfs, on a opté pour le « stop-discrimination » et, dans une logique de designer *pictogrammique* schtroumpfesque, le logo de la campagne tolérante est un panneau de signalisation routière semblant être un sens interdit, comme pour stopper la discrimination, mais où la barre horizontale blanche a été doublée pour dessiner le signe mathématique "=", certainement afin de promouvoir l'égalité, le respect, la tolérance. Dans un vulgivague confusant, le panneau devient à la fois un *pictogramme* disant "n'allez pas à cet endroit", alors que cet endroit est peut-être celui de l'égalité : c'est à ne plus rien comprendre ! Après de nombreuses années de travail culturel que ses organisateurs revendiquent comme politique, le festival Africolor s'est une nouvelle fois tenu à Paris, à la fin de l'année 2015, et à cette occasion, ses défenseurs parlèrent de "musique noire", et même plus précisément de "musique malienne" – comme si les frontières administratives d'une nation cernaient des esthétiques – ou mieux encore, un peu gênés, de "blanc" au sujet du directeur actuel et de sa curiosité pour les musiques du monde – comprenez peut-être les musiques non pas humaines mais de la Terre. Il me semble assez simple, presque schtroumpfesque de comprendre que ce genre d'événements anti-racistes confirment les logiques pigmentaires et nationales des idiots xénophobes.

Je voudrais pouvoir avec véhémence polémiste me réapproprier le terme de racisme afin de répéter une dernière fois dans ce texte que c'est en catégorisant, littéralement en accusant, et donc en qualifiant et en disqualifiant, en distinguant, en remarquant, en séparant que l'intolérante activité constructiviste peut être menée. Évidemment, je ne peux construire un régime esthétique, des choix ou même un projet finalisé dans la tolérance, dans l'indistinction vulgivague de tout et de tous, prenant torchons comme serviettes dans un même paquet aveugle évident. Affirmer le racisme de l'acte scientifique, c'est contredire les classifications naturelles, les bonnes vieilles catégories aristotéliennes ou celles soi-disant neutres de la science normale actuelle. Être raciste, c'est faire preuve de raison, de choix, de nominalisme et si la distinction entre torchons et serviettes est liée à une distinction sociale que je trouverais inacceptable, entre serviteurs et maîtres, entre moins que rien et nobles, alors je peux dire qu'il ne faut pas mélanger les torchons et les serviettes, car il faut les nommer autrement. Mais si je trouve l'usage

distingué de ces deux termes, ils ne peuvent être synonymes car ils doivent exprimer leur différence symbolique. L'intérêt de l'accusation, l'intérêt du racisme, de celui dont je fais preuve, par exemple, et qui décide de refuser de participer à un certain jeu, à une certaine esthétique, c'est justement la possibilité de choisir de participer ou pas. Si l'on s'interdit de discriminer, de faire la part des choses, si l'on s'interdit la ségrégation, la séparation, alors oui, on prend tous les racistes pour criminels, et l'on ne peut au mieux que produire des serviettes hautement serviables mais qui ne permettent pas de constituer de choses nouvelles, de monde différent, ayant choisi, ayant donc fait le deuil de certaines choses pour en élire d'autres. Les dictionnaires par exemple dont vous avez lu que je me sers abondamment, procèdent, je crois, d'une sociologie respectueuse, d'une sorte d'élection "à la proportionnelle" où l'observation statistique, la tentative de témoignage sans parti pris des usages majoritaires dont le nombre d'essence inventoriée n'est dicté que par les capacités d'édition, les choix de formats ou les contraintes financières, puisque les dictionnaires ne choisissent pas le sens des mots, ils ne font que les relater, bien que leur impact singulier conditionne tout de même les usages. Un outil de construction scientifique ne doit pas être respectueux, ne doit pas se contenter de regarder en arrière mais doit être heuristique, tenter d'être un nouvel outil avec une fonction spécifique, singulière, un outil taillé à certaines fins que les autres outils habituels, les dictionnaires ou les encyclopédies par exemple, ne pouvaient permettre la réalisation. Au risque d'être éristique, ce sont bien les prises de positions racistes qui permettront, heuristiques, de manipuler et transformer par exemple les sens habituels et simplistes des distinctions dites raciales, genrées, religieuses, etc. En s'exposant comme catégorique sur toutes ces définitions, même la définition de l'art soi-disant indéfinissable, ce texte a essayé (dans toute sa longueur) de couper court, de déranger la lutte la plus longue de la langue française, celle de ceux en lutte anti-constitutionnellement. Cette thèse est anti-anti-constitutionnellement.

Par des détournements et des réappropriations, je décide alors de répéter les combinaisons maximales en réponse à ma problématique, dans une dramatisation pro-verbe : après tout, "l'important c'est de ne pas participer", surtout "ne devenez pas vous-même" et "ne venez pas comme vous êtes", car je crois que "l'habit fait le moine", que "tout n'est qu'une histoire de goût", et que les goûts sont des constructions culturelles morales, que "ceintures et bretelles, c'est du style, un choix pléonastique" et donc pléonastiquement, j'oserais dire, avec ambition prétentieuse, "tous les chemins ne mènent pas à Rome", "bonnet blanc n'est pas blanc bonnet" et qu'"il faut séparer les torchons et les serviettes, sinon, il faut les nommer autrement". Enfin, constructiviste et utopiste, je dirais que la morale de cette histoire, la fin de l'histoire est bien celle-ci : "on peut toujours tondre un œuf, il faut juste lui fabriquer des poils". "Merci mon chien !"

Bibliographie

- Adorno Theodor W., « L'art et les arts », Desclée de Brouwer, collection Arts & esthétique, 2002.
- ANECR & CIDEFE, « L'Archipel Sensible. Politiques des Arts et de la Culture. Des manières de faire notre monde : l'Art, le Travail, la Parole. », CIDEFE, 2013.
- Angot Christine, « Bibliothèque utilitaire » article publié dans la revue « Le matricule des anges » (n°21), novembre-décembre 1997.
- Audi Paul, « Créer. Introduction à l'esth/éthique. », Verdier/poche, 2010.
- Badiou Alain, « Troisième esquisse d'un manifeste de l'affirmationnisme » dans « Circonstances 2 : Irak, foulard, Allemagne/France », Lignes & Manifestes, 2004.
- Banksy, « Guerre et Spray », Éditions Alternatives, 2010.
- Banksy, « Faites le mur ! » (« Exit through the gift shop »), 2010.
- Baqué Dominique, « Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire. », Flammarion, collection Champs, 2006.
- Baudrillard Jean, « Le complot de l'art », article publié dans le journal Libération daté du 20 mai 1996.
- Bergson Henri, « Le Rire. Essai sur la signification du comique », PUF, collection Quadrige, 2012.
- Biennale de Venise 2013, « Il Palazzo Enciclopedico. Biennale Arte 2013 », 3^{ème} édition du catalogue de la 55^{ème} Biennale de Venise, novembre 2013.
- Blanckart Olivier, « Sauvons l'art ? Euh... cherche ! », lettre rédigée suite au colloque international « Art et recherche » organisé par le ministère de la Culture, à Paris, en février 2012, non publiée mais disponible sur le site internet officiel d'Olivier Blanckart.
- Boal Augusto, « Jeux pour acteurs et non-acteurs », La découverte, Hors collection Social, 2004.
- Bourdieu Pierre, « La Distinction. Critique sociale du jugement. », Les éditions de Minuit, collection Le sens commun, 1979.
- Bourdieu Pierre, « Sur la télévision », Raisons d'agir éditions, 1996.
- Boutang Pierre-André, « L'Abécédaire de Gilles Deleuze », 1988.
- Bruckner Pascal, « Misère de la Prospérité : La religion marchande et ses ennemis », Grasset, 2002.

- Caillet Elisabeth, « Lexique de la médiation culture et de la politique de la ville », Nathan, 2003.
- Calba Sarah, « Pourquoi sauver Willy ? Épistémologie synthétique de la prédiction en écologie des communautés », thèse de doctorat, Université de Montpellier 2, 2014.
- Cheymol B. et Sylvain L., « Créer un contexte favorable à la publicité télévisée : le rôle de la confusion des genres dans D'art d'art. », article publié par la revue « Les Cahiers Interdisciplinaires de la Recherche en Communication Audio-Visuelle », 2009.
- Chomienne Gérard, « Lire les philosophes », Hachette éducation, 2004.
- Clément Catherine, « La nuit et l'été. Quelques propositions pour les 4 saisons. », Seuil, 2013.
- Comolli Jean-Louis, « Fin du hors champ ? », article publié dans la revue « Images Documentaires » (n°57/58), 2006.
- CSA, « L'exposition des programmes culturels sur les antennes de France Télévisions. État des lieux et perspectives. », juillet 2014.
- Danto Arthur, « Le monde de l'art » dans « Philosophie analytique et esthétique », ouvrage dirigé par Danielle Lories, Klincksieck, 2004.
- Debord Guy, « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action et de la tendance situationniste internationale » dans « Textes et documents situationnistes », ouvrage dirigé par Gérard Berréby, les Éditions Allia, 2004.
- Declos Alexandre, « La philosophie de Nelson Goodman », 2015, article non publié mais disponible sur le site internet Academia.
- Deleuze Gilles, « Foucault – Le pouvoir », cours du 7 janvier 1986 à l'université de Vincennes, disponible sur le site internet de l'université Paris 8.
- Deleuze G. et Guattari F., « Qu'est-ce la philosophie ? », Les éditions de Minuit, collection Critique, 1991.
- Deleuze G. et Guattari F., « Mille Plateaux », Les éditions de Minuit, collection Critique, 2004.
- Déotte Jean-Louis, « L'appareil artistique de Schwitters », article publié dans la revue « Appareil » [en ligne] 9|2012, mis en ligne le 2 juillet 2012.
- Donnat Olivier, « Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Éléments de synthèse 1997-2008. » Ministère de la Culture, DEPS, Culture études (n°5), 2009.
- Donnat Olivier, « Pratiques culturelles 1973-2008. Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales », Ministère de la Culture, DEPS, Culture études (n°7), 2011.

- Esquenazi Jean-Pierre, « Sociologie des publics », La Découverte, collection Repères, 2009.
- Esquenazi Jean-Pierre, « Les séries télévisées, l'avenir du cinéma ? », Armand Colin, 2010.
- Foucault Michel, « Les mots et les choses », Gallimard, collection Tel, 1990.
- Foucault Michel, « Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) » dans « Dits et écrits », Gallimard, 1994.
- Foucault Michel, « Leçon du 5 janvier 1983 » dans « Le gouvernement de soi et des autres », pp.8-38, Gallimard/Seuil, 2008.
- Foucault Michel, « Le courage de la vérité », Gallimard/Seuil, 2009.
- Fumaroli Marc, « Paris-New York et retour. Voyage dans les arts et les images. », Fayard, 2009.
- Genard Jean-Louis, « Démocratisation de la culture et/ou démocratie culturelle ? Comment repenser aujourd'hui une politique de démocratisation de la culture ? », actes du colloque « Cinquante ans d'action publique en matière de culture au Québec », Montréal, avril 2011.
- Goodman Nelson, « Manières de faire des mondes », Gallimard, collection Folio essais, 2010.
- Grey Alex, « The Mission of Art », Shambala, Boston & London, 2001.
- Gropius Walter, « Systématisation des travaux préparatoires à une construction immobilière rationnelle » (1927) dans « Architecture et société », les Éditions du Linteau, 1995.
- Heinich Nathalie, « Des conflits de valeurs autour de l'art contemporain » article publié dans la revue « Le Débat » (n°98), pp.72-86, janvier 1998.
- Heinich Nathalie, « La sociologie de l'art », La Découverte, collection Repères, 2004.
- Hirschhorn T. et Chapuis Y., « Musée Précaire Albinet. Quartier du Landy, Aubervilliers, 2004. », Éditions Xavier Barral, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2005.
- Hugo Victor, « Du péril de l'ignorance », Les Éditions du Sonneur, 2010.
- Jimenez Marc, « La querelle de l'art contemporain », Gallimard, collection Folio essais, 2005.
- Klein Naomi, « No Logo », Actes Sud, collection Babel, 2002.
- Kundera Milan, « L'insoutenable légèreté de l'être », Gallimard, Folio, 1990.
- Marcuse Herbert, « La dimension esthétique », Seuil, 1978.

- Marcuse Herbert, « Tolérance Répressive » (suivi de « Quelques conséquences sociales de la technologie moderne »), Homnispères, 2008.
- Michaud Eric, « Œuvre d'art totale et le totalitarisme » dans « L'œuvre d'art totale », ouvrage dirigé par Jean Galard et Julian Zugazagoitia, Gallimard, 2003.
- Moholy-Nagy László, « Production-Reproduction » article publié dans la revue « De Stijl », V, pp.98-100, juillet 1922.
- Muray Philippe, « Après l'Histoire », Gallimard, collection Tel, 2000.
- Muray Philippe, « Festivus Festivus. Conversations avec Élisabeth Lévy », Flammarion, Champs Essais, 2008.
- Neveux, « Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui. », La Découverte, collection Cahiers Libres, 2013.
- Neveux, « Une politique de pur soleil », article publié dans la revue « Théâtre/Public » (n°216), pp.15-23, avril 2015.
- Péquignot Bruno, « La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture », L'Harmattan, collection Logiques Sociales, 2007.
- Péquignot Bruno, « Sociologie des arts », Armand Colin, 128, La collection universitaire de poche, 2009.
- Rancière Jacques, « Le spectateur émancipé », La fabrique, 2008.
- Rancière Jacques, « Le maître ignorant », Éditions 10/18, 2004.
- Rand Ayn, « La Source vive », Plon, 1997.
- Roger Alain, « Court traité du paysage », Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1997.
- Rowling Joanne K., « Harry Potter et les Reliques de la Mort », Gallimard Jeunesse, 2007.
- Saez Jean-Pierre, « La culture, une question politique, une affaire de société » dans « Culture & Société, un lien à recomposer », ouvrage dirigé par Jean-Pierre Saez, éditions de l'attribut, 2012.
- Stech Fabian, « J'ai parlé avec Lavier, Annette Messenger, Sylvie Fleury, Hirschhorn, Pierre Huyghe, Delvoye, D.G.-F., Hou Hanru, Sophie Calle, Ming, Sans et Bourriaud », Les presses du réel, 2007.
- Tavan Chloé, « Les pratiques culturelles : le rôle des habitudes prises dans l'enfance », INSEE Première n°883, février 2003.
- Wagner Richard, « L'œuvre d'art de l'avenir » dans « Œuvres en prose », tome 3, 1976.

Wittgenstein Ludwig, « Tractatus logico-philosophicus », Gallimard, Bibliothèque de philosophie, 1993.

Žižek, Slavoj, « Vous avez dit totalitarisme ? Cinq interventions sur les (mé)usages d'une notion », les Éditions Amsterdam, 2007.

Ctrl F

Indexation de bon nombre des noms propres et de quelques concepts

Noms propres

Adorno, Theodor, 219-220, 342, 401-406, 428, 479, 762
Altmayer, Bruno, 815, 820-822
Angot, Christine, 453-454, 457-458, 473
Ardenne, Paul, 303, 306-307
Arendt, Hannah, 386, 596, 615
Audi, Paul, 303
Badiou, Alain, 297, 351-353
Banksy, 825-835
Baque, Dominique, 564, 583-585
Barbéra Ivanoff, Alexandre, 412-415, 426
Baudrillard, Jean, 308-309
Bergson, Henri, 368-370, 688-689
Blanckart, Olivier, 685-686, 704
Boal, Augusto, 195-196, 197
Boulez, Pierre, 459-460
Bourdieu, Pierre, 130-132, 133, 315, 589-590
Brecht, Bertold, 396-397, 501, 594, 609, 868
Bruckner, Pascal, 616-617
Castellucci, Roméo, 228-229
Cattelan, Maurizio, 541, 572-573
Chapman, Jake et Dinos, 618-624
Clément, Catherine, 137-139
Danto, Arthur, 312-313, 409
Debord, Guy, 222-223, 609-610
Deleuze, Gilles, 302, 338-343, 400, 656-658
Duchamp, Marcel, 30, 421-422
Esquenazi, Jean-Pierre, 133-134, 301
Fairey, Shepard, 580-581
Finkielkraut, Alain, 305-306, 307, 309, 310
Foucault, Michel, 214-218, 389, 612-614, 683-684, 693, 771, 836-843
Fumaroli, Marc, 310-311
Genard, Jean-Louis, 188, 200
Goldsworthy, Andy, 442-443
Goodman, Nelson, 311, 407-412, 418-422, 426
Grey, Alex, 792-800, 802-803, 812, 819
Hegel, Georg, 285, 294-295, 384
Heinich, Nathalie, 14-15, 314
Hirschhorn, Thomas, 189-195, 202, 587
Hugo, Victor, 67-69
Huxley, Aldous, 786, 788-792,
Jimenez, Marc, 274-275, 410-411, 699
Kant, Emmanuel, 215-218, 342, 353-355, 388
Klein, Naomi, 507
Koons, Jeff, 539, 566, 569-572
Lahire, Bernard, 81, 590
Lang, Jack, 94-96, 98-99, 101, 106, 113, 244

Macaigne, Vincent, 227-228
McCarthy, Paul, 306, 567-568
Maiakovski, Vladimir, 596-597, 601
Malevitch, Kasimir, 276, 592-594
Malis, Marie-José, 203-213, 298-300
Malraux, André, 65, 77-78, 82-83, 87-88, 105, 181
Marcuse, Herbert, 55, 591
Marinetti, Filippo Tommaso, 20-23, 597-598
Murray, Philippe, 22-23, 249, 305, 307, 310-311
Neurath, Otto, 774-776
Neveux, Olivier, 297-300
Nietzsche, Friedrich, 113, 389-391, 605, 670, 677
Onfray, Michel, 864-865
Orwell, George, 770-774, 790-791
Pagnol, Marcel, 74-75
Péquignot, Bruno, 312-314, 317
Platon, 186-187, 345-347, 348-353, 356-358
Plé, Jean-Luc, 42-44
Proust, Marcel, 318-324
Rancière, Jacques, 182-185, 297, 488
Rand, Ayn, 869-873
Raysse, Martial, 221-222
Rocknak, Stefanie, 343-345
Saez, Jean-Pierre, 304
Sébastien, Patrick, 740-744
Socrate, 186-188, 201-202, 343, 350-351
Stromae, 747-751
Szeemann, Harald, 555-559
Venet, Bernar, 23-39, 765, 863-864
Vilar, Jean, 181, 213-214, 220-221
Wagner, Richard, 603-607
Whitman, Walt, 119-121
Žižek, Slavoj, 56, 615, 834

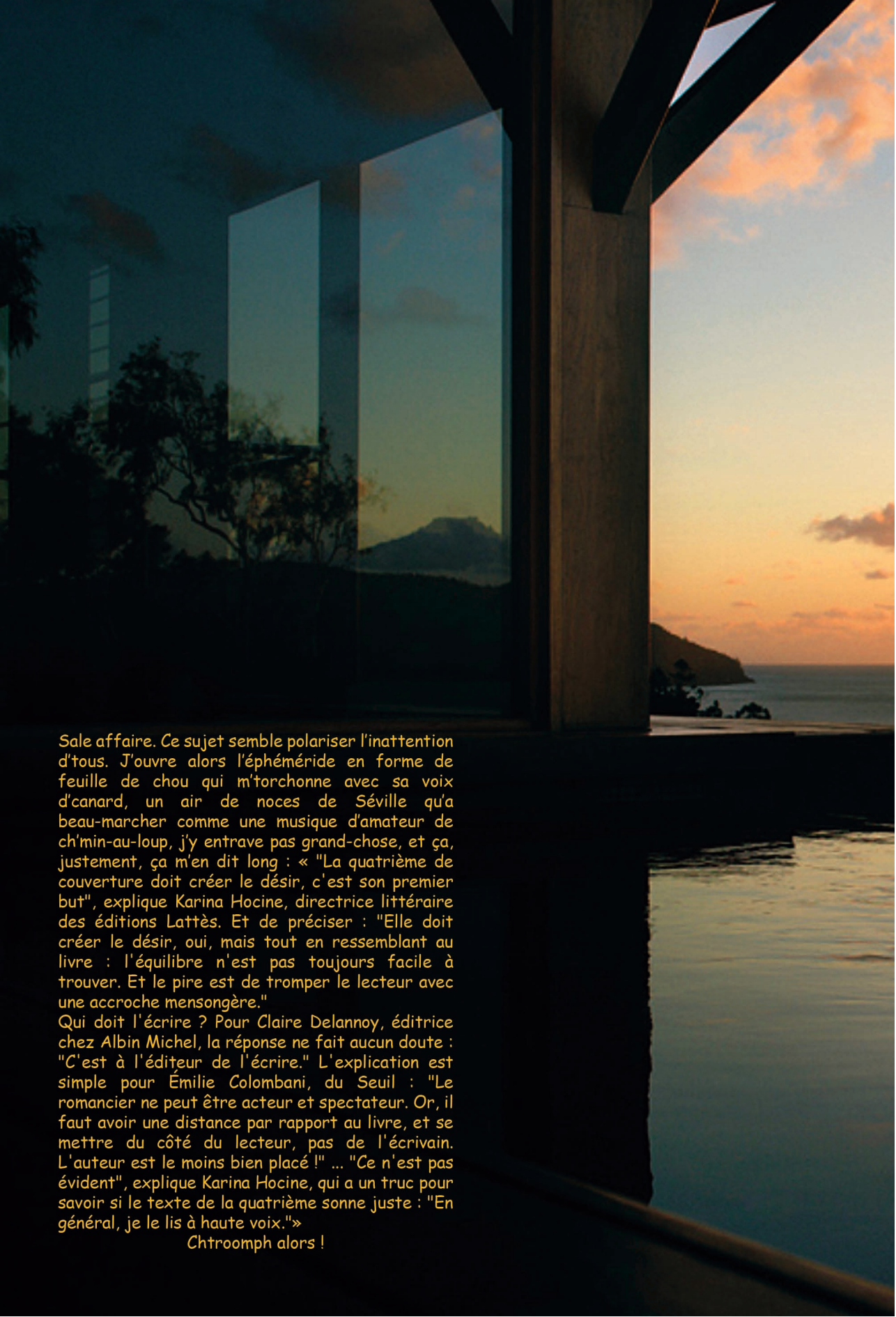
Notions

1^o1/2
Art total, 603-616
Artialisation, 284-289
Barbare, 643-645
Carpe diem, 123-124, 373-376
Coélitaire, 678-679
Démagogie, 569-570, 736-738
Festivisation, 249-253
Football américain, 650-652
Hétérotopie, 612-614, 836-839
Hyénisme, 676-678
Kitschisation, 325-333
Nivellement-exacerbant, 244-249
Panda, 543-547

Pictogrammique, 775-780
Poétique, 402-404
Putois, 255-260
Réalitisant, 168
Réalisme, 409, 692
Risque épistémologisant, 404-405
Schtroumpf, 877-886
Sociologie diacritique, 291-293
Syndrome P'tit Bac, 507-508
Ulysse, 652, 782-783
Utopie, 610-614

Et aussi...

1% artistique, 229-231
55^{ème} Biennale de Venise, 558-560
Anonymous, 575-579
Archipel Sensible, 182-186
Art à tout prix, 282-283
Bauhaus, 612
Bible, 393-395
Carré Rouge, 61-65
D'art d'art, 139-141
DOCUMENTA (13), 560-561
Enfoirés, 624-627
Fête de la musique, 100-102
Festival Hommes et Usines de Talange, 107-111
Intouchables, 170-171, 279-280
James Bond, 732-734
Land art, 442-443
Mickey, 277-279
Monte Verità, 608-609
Pop art, 134-136, 334-335
Salon International de l'Aquarelle d'Uckange,
439-442
Street art, 469-471
Tous pour l'art, 281-282



Sale affaire. Ce sujet semble polariser l'inattention d'tous. J'ouvre alors l'éphéméride en forme de feuille de chou qui m'torçonne avec sa voix d'canard, un air de noces de Séville qu'a beau-marcher comme une musique d'amateur de ch'min-au-loup, j'y entrave pas grand-chose, et ça, justement, ça m'en dit long : « "La quatrième de couverture doit créer le désir, c'est son premier but", explique Karina Hocine, directrice littéraire des éditions Lattès. Et de préciser : "Elle doit créer le désir, oui, mais tout en ressemblant au livre : l'équilibre n'est pas toujours facile à trouver. Et le pire est de tromper le lecteur avec une accroche mensongère."

Qui doit l'écrire ? Pour Claire Delannoy, éditrice chez Albin Michel, la réponse ne fait aucun doute : "C'est à l'éditeur de l'écrire." L'explication est simple pour Émilie Colombani, du Seuil : "Le romancier ne peut être acteur et spectateur. Or, il faut avoir une distance par rapport au livre, et se mettre du côté du lecteur, pas de l'écrivain. L'auteur est le moins bien placé !" ... "Ce n'est pas évident", explique Karina Hocine, qui a un truc pour savoir si le texte de la quatrième sonne juste : "En général, je le lis à haute voix."»

Chtroomph alors !

Olivier Crocitti

Feux d'artifices de Bons Sentiments

Résumé

Après avoir partagé les politiques culturelles majoritairement actives en trois modèles et modes afin de définir ce qu'est La Culture, je travaille à une catégorisation de l'objet de vulgarisation de cette Culture, à savoir l'Art, et à une cartographie de son ou ses sujets, à savoir le spectateur et sa place, pour finalement essayer de proposer un mode d'action culturelle nommé non plus politique culturelle mais politique artistique. De *La Critique* à *La Critique de la Critique de la Critique*, en passant par *La Critique de la Critique*, je cherche à sortir de la confortable définition polysémique régnant sur le territoire culturel et à la Tour des Arts, et ce dans le projet utopique de transfiguration de leurs architectures.

Arts ; Culture ; Politique Culturelle ; Catégorisation ; Utopie

Résumé en anglais

The Great Culture and the Great Public as mythical as Alexander or From the art of taking distance. What is art ? *Verfremdung* → to make stranger. While cultural exhibition tends to be events that are most often apprehended through their relation to the Great Public – sometimes legitimating, sometimes repulsive, sometimes motive and often simultaneously recipient, adjuvant, opponent, expected, *persona non grata* and almost always *juge-baromètrearpenteur*, supposedly outside of concern of that event – we will try to bring out from these different policies (that pay close attention to numerical parameters) the complicities and contradictions between artistic/cultural practices and democratic practice. Can we still bet on *subvertissant* power of cultural production as ideological enhancer and democratic antioxidant whereas the cultural landscape seems to be shaped by a *festivisation oxymoronique*, a *nivellement-exacerbant* ?

Arts ; Culture ; Cultural Policy ; Categorization ; Utopia