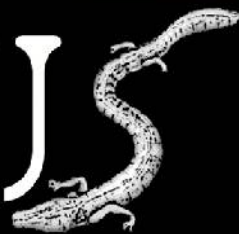


PROTEUS

Cahiers des théories de l'art



ART

& ESPACE PUBLIC

WWW.REVUE-PROTEUS.COM

**NUMÉRO TROIS
AVRIL 2012**

Édito

Des commandes officielles à l'activisme artistique, la présence de l'art dans l'espace public rend l'œuvre *manifeste*, en l'adressant à une collectivité. Pour autant l'œuvre ne se constitue pas de façon systématique en *manifestation*, au sens où elle serait détentrice d'une revendication particulière, d'un message que cette collectivité devrait déchiffrer. La proclamation de la fin des avant-gardes au xx^e siècle ayant signé la remise en cause du pouvoir contestataire de l'art plutôt que celle de sa dimension politique, nombre d'œuvres et d'interventions artistiques occupent aujourd'hui l'espace public. Cependant, l'articulation de ces pratiques au contexte sociologique, économique et politique dans lequel elles s'inscrivent n'est pas toujours interrogée – par les artistes eux-mêmes comme par les théoriciens.

Le débat actuel sur le sujet se déploie entre deux positions théoriques antagonistes : celle qui considère que les pratiques en espace public sont politiques au sens où elles seraient par leur fonctionnement même des dispositifs mettant en question celui-ci ; celle, à l'opposé, qui voit dans ces interventions une dimension relationnelle plutôt que critique, les envisageant comme moyens de créer du lien social. Ces deux positionnements théoriques sont bien évidemment à considérer au prisme de l'axiologie de l'efficacité réelle ou supposée de projets artistiques qui reconfigurent l'espace public dans lequel ils s'inscrivent. Le numéro trois de la revue *Proteus* se veut ainsi une tentative de re-cartographier les rapports de l'art et de l'espace public dans un paysage social et culturel en pleine mutation. Réunissant des articles tant monographiques que synthétiques qui proviennent de champs épistémologiques divers, il aborde ces rapports sous leurs multiples *topoi*, aspects et transformations, interrogeant leurs limites et les conditions immanentes de leur construction.

L'objectif n'est ni d'avaliser une conception de l'art comme fabrique de sociabilité, ni de s'enfermer dans le constat de la dépolitisation de l'espace public contemporain et les impasses théoriques et pratiques qui en découlent. Il s'agit plutôt de penser la place de l'art dans l'espace public à partir du questionnement suivant : doit-on considérer l'espace public comme un cadre qui préexisterait aux pratiques artistiques et dans lequel elles se contenteraient de s'inscrire, ou, au contraire, comme leur matériau même et leur cible principale ? Les différentes contributions du numéro prennent ainsi acte non de la seule présence de l'art dans l'espace public mais bien de la diversité des manifestations de celui-ci – diversité qui est aussi celle de leurs modes opératoires et de leurs effets.

Vangelis ATHANASSOPOULOS et Cécile MAHIOU

Sommaire

L'art et l'espace public

L'artiste, la critique et l'espace public Aline CAILLET (UNIVERSITÉ PARIS I).....	4
Portrait de l'artiste engagé Sophie RAIMOND (UNIVERSITÉ DE NICE-SOPHIA ANTIPOLIS).....	11
Notes sur le socle Juan Sebastian CAMELO-ABADIA (MUSÉE DU JEU DE PAUME).....	23
Entre deux <i>noli me tangere</i> , des dermatographies Apostolos LAMPROPOULOS (UNIVERSITÉ DE CHYPRE).....	34
Terrorisme artistique : actes de langage dans l'espace public Benjamin RIADO (UNIVERSITÉ PARIS I).....	44

Étude monographique

Errance dans les ruelles graphitiques de Matsumoto Taiyō Cyril LEPOT (UNIVERSITÉ PARIS I).....	53
---	----

L'ARTISTE, LA CRITIQUE ET L'ESPACE PUBLIC*

Qu'est-ce qu'une pratique artistique engagée ? Un art en prise avec la chose publique, et, en ce sens, politique¹ ? Si les vocables ne manquent pas pour qualifier un art que l'on suppose moins soucieux de ses procédés formels que du monde et de ses structures politiques, économiques et sociales, cette abondance de mots, loin de suggérer des nuances dans les approches, véhicule au contraire quelques ambiguïtés.

Certains² font du caractère politique – ou engagé – d'une œuvre un critère à même de discriminer les pratiques artistiques : il y aurait, à cet aune, un art politique et un art qui ne le serait pas. Le fondement de cette dichotomie courante tient, d'une part, dans l'usage du terme de *politique* comme attribut de l'art, d'autre part, dans l'identification implicite de cette dimension politique au contenu. Loin de composer une véritable méthode opératoire à même d'identifier les différentes modalités par lesquelles toute œuvre d'art se construit dans un rapport au champ politique, cette approche ne considère comme politiques ou engagées que des œuvres se réclamant comme telles. Or, saisie dans sa structure même, toute œuvre, quelle qu'elle soit n'est jamais neutre politiquement : l'art n'est pas une activité privée, un loisir, mais une activité qui se lie au commun et entre, à ce titre, dans la sphère politique (espace public d'exposition, sphère publique du jugement...). De même, en tant qu'activité

technique économiquement organisée, il convoque une certaine organisation politique du travail et de la production. En cela, tout art est politique, voire aussi social : il n'est pas une production indifférente au dehors.

Une deuxième équivoque très en vogue est celle autour d'un « art social » terme désignant des œuvres aux prises avec le monde réel, qui modélisent des situations de rencontre dans une entreprise, la rue ou sur tout autre territoire commun ; pratiques qui revitaliseraient ou renouvelleraient les modalités d'intervention de l'artiste dans l'espace public. Les présupposés implicites cette fois reposent sur l'analogie entre socialité et portée politique – la présence ou l'intervention de l'artiste au cœur de l'espace public le dotant quasi magiquement d'un coefficient d'engagement – et, de façon corollaire, sur le caractère purement formel de cette supposée portée – à savoir une intervention dans l'espace social indifférente au contenu.

Or, un simple *locus* – en l'espèce l'espace public – ne saurait à lui seul être signifiant. Et les sens politiques induits par les œuvres se déterminent avant tout par les buts poursuivis et les moyens de production et formes mobilisées. L'esthétique relationnelle³ – puisque c'est bien d'elle qu'il s'agit – joue sur la scène sociale, de ce point de vue, un rôle pour le moins ambigu : une fonction modélisatrice, pourvoyeuse de formes, volant au secours d'un politique défaillant. Il est clair qu'ainsi compris, l'art participe de la construction du consensus et consiste à pacifier les zones qui seraient encore rebelles, et à lisser – au travers notamment du *credo* de la convivialité – les points de tensions et de conflits latents... Le contraire, on en conviendra, d'une position critique.

*. Ce texte reprend en les reformulant certaines des thèses développées dans mon ouvrage *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2008.

1. La sphère politique est comprise au sens inaugural grec de sphère publique, de ce que les hommes ont en commun et en partage par opposition à la sphère privée et intime. C'est ce sens que nous désignons dans l'expression « le politique » par distinction avec *la* politique, sens usuel et commun qui renvoie à ses modalités d'exercice et d'effectuation.

2. Nous pensons notamment à Dominique BAQUÉ, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004.

3. Telle qu'elle est défendue par Nicolas BOURRIAUD dans son ouvrage éponyme : *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.

Un art critique plutôt que politique

Un art politique, engagé ou social n'est donc pas, loin s'en faut, *ipso facto* critique, au sens de contestataire, dissident, minoritaire. C'est pourquoi à ces vocables nous préférons ceux *d'art critique* et de *critique artiste*. Car on objectera à raison que le terme d'art critique a une occurrence qui va bien au-delà de la seule sphère politique : la critique peut se faire à l'encontre de la société, des mœurs, de l'art, d'un milieu quel qu'il soit... C'est pourquoi il est éclairant d'adjoindre à l'expression *d'art critique* celle de *critique artiste* qui, non seulement, clarifie la question mais permet de problématiser l'idée d'une fonction critique de l'art à l'âge contemporain.

La *critique artiste* a été inaugurée par le romantisme et la modernité baudelairienne. Décalquée de l'expression *critique sociale*, elle met en œuvre, au XIX^e siècle, au travers de la pratique artistique et d'une esthétique de l'existence, une contestation au nouveau monde capitaliste moderne et à ses valeurs, et partage avec elle bien des points, formes et motifs. Toutes deux s'enracinent en effet dans quatre sources d'indignation principales¹ que leur inspire le monde bourgeois capitaliste. La *critique artiste* a consisté essentiellement, au XIX^e siècle, à inventer un mode de vie bohème, que théorise et incarne Baudelaire, dans son opposition fondatrice entre l'attachement bourgeois, le patrimoine et la mobilité². Elle porte en avant, d'une manière générale, les valeurs de grandeur de l'art et une éthique de la distinction pour contrer l'utilitarisme bourgeois.

Elle revêt toutefois des formes opposées déjà sujettes à polémique et non homogènes à la lueur desquelles il est intéressant de penser la modernité.

1. Pour ces deux types de critiques, le capitalisme est source de désenchantement et d'inauthenticité des objets, des personnes et des genres de vie associés. Il est, de même, source d'oppression – opposée aux valeurs de liberté, d'autonomie et de créativité –, source de misère et d'inégalités, et, enfin, source d'opportunisme et d'égoïsme – opposés aux liens sociaux et à la solidarité communautaire. Nous reprenons ici la typologie et les analyses établies par Luc BOLTANSKI et Ève CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, p. 81-90.

2. Charles BAUDELAIRE, « Le peintre de la vie moderne », dans *Au-delà du romantisme, essais sur l'art*, Paris, GF, 1998, p. 215.

té. La *critique artiste* s'incarne en effet tout aussi bien dans le romantisme d'un Théophile Gautier³ que dans l'art critique défendu par Proudhon dans la personne de Courbet, artistes par ailleurs aux options radicalement opposées qui n'ont de cesse de débattre entre eux. Tous deux cependant incarnent une réaction au modèle dominant et au nivellement bourgeois : l'un sur le mode aristocratique du retrait et de la distance, l'autre sur celui démocratique inspiré par les socialistes et marxistes et qui entend placer l'art au service du progrès social... Ainsi, l'attitude des artistes *critiques* au XIX^e siècle oscille entre position de retrait et attitude engagée. On a, classifie Ève Chiapello⁴, trois positions possibles pour l'artiste en 1848. Celle de l'art bourgeois en accord avec la société et deux autres, en opposition à la société, qui se manifestent soit dans la position de transformation active, soit dans le retrait, et qui se départagent sur la question de l'autonomie de l'art. Ces deux positions de retrait et/ou d'engagement sont en fait, remarque l'auteur, très souvent interchangeables pour un même artiste lors de son histoire. Bien qu'ils se critiquent les uns les autres, ils font ensemble chorus contre la société moderne.

Cette disjonction se prolonge dans le XX^e siècle et s'exprime dans l'opposition fondatrice entre le modernisme réputé formaliste et autarcique et *l'avant-garde* réputée engagée, ce qui dérouta l'activité critique de l'art. La position de retrait et de repli peut valoir en effet à cet aune comme attitude critique – c'est d'ailleurs comme telle que la défendra Greenberg dans « Avant-garde et Kitsch⁵ » en 1939 – et, réciproquement, la définition d'un art politique ou engagé – appelons le comme on voudra – ne saurait tenir dans une simple revendication : ne sont pas nécessairement politiques les artistes ou les institutions qui le proclament.

3. Cf. notamment la préface à *Mademoiselle de Maupin* dans laquelle Gautier raille la valeur bourgeoise de l'utile.

4. Ève CHIAPELLO, *Artistes versus managers, le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié, 1998, p. 43.

5. Voir Clément GREENBERG, « Avant-garde et Kitsch » (1939), dans *Art et culture, essais critiques*, A. Hindry (trad.), Paris, Macula, 1988.

Ainsi, pour se départir de toutes confusions, il nous semble important de revenir à l'essence même du geste critique qui tient, non pas dans sa teneur déclarative et programmatique mais dans sa puissance réactive et contestataire.

Ce que l'on peut retenir du modèle de la *critique artiste* du XIX^e siècle, c'est que la critique est indignation, art de la riposte et du contre. Attentive au contexte, elle ne se fige pas *a priori* dans des formes pures et définitives mais tire au contraire sa force de sa capacité à les inventer et à en changer. En ce sens, le geste critique et l'esthétique qu'il implique relève moins d'un procédé formel que l'on pourrait nommer *a priori* – au sens par exemple où l'on a pu dire que l'esthétique ou la technique réaliste était par essence critique ou politique – que d'un art de la ruse, proche de ce que les grecs nommaient la *mêtis* : arme de toutes les armes, qui sous-tend toutes les autres en ce qu'elle est un savoir à tout faire.

Le retour de l'art dans l'espace public ?

Quelles peuvent être aujourd'hui les formes artistiques à même d'incarner cet esprit critique, cet art de la ruse et du contre ?

De prime abord, on peut déjà établir deux grandes modalités d'exécution et de présentation de l'art : un art qui *représente*, qui *fabrique* (les arts plastiques) par opposition à un art qui *fait*, qui *exécute* (le spectacle vivant). Cette distinction n'est pas neutre au regard du caractère politique de l'œuvre. Ainsi que le souligne Hannah Arendt, les seconds, qu'elle appelle les *performing arts*, pour lesquels l'accomplissement consiste dans l'exécution même et non dans un produit fini qui survit à l'activité, présentent « une grande affinité avec la politique ; les artistes qui se produisent [...] ont besoin d'une audience [...], les deux ont besoin d'un espace publiquement organisé pour leur "œuvre"¹ ». Les *creative arts*, arts créateurs produisent, eux, quelque chose de tangible et réifient la pensée humaine dans la mesure où la chose produite possède une autonomie.

Or, c'est précisément sur cette question de l'autonomie que semble se jouer aujourd'hui le destin critique de l'art : c'est lorsque l'art y renonce en partie qu'il peut se révéler à même d'être un agent « réactif actif » et non un espace neutralisé voué à la seule représentation du monde.

De ce point de vue, les arts performatifs apparaissent comme dotés en soi d'un coefficient politique dont semblent dépourvus *a priori* les arts représentatifs. Ils sont réputés obéir à trois principaux modes opératoires : un rejet de l'interprétation (de la référentialité), la présence physique de l'artiste et la mise en avant du processus et non du produit, de l'acte de création et non de l'objet créé. Le propre d'un événement performatif est de proposer une présence commune, une immédiateté, du fait de la présence physique de l'artiste. Il procède d'une mise en avant du processus et non de l'objet créé, dans la mesure où l'exécution a lieu dans un espace-temps commun à l'artiste et au spectateur, qui lui confère une dimension publique. Cette dernière caractéristique poïétique incline le processus esthétique dans le sens d'une immédiateté de l'effet, que l'on peut retenir comme critère spécifique, ainsi que le fait remarquer Gérard Genette : « La performance recouvre toute activité humaine dont la perception est elle-même susceptible de produire et d'organiser un effet esthétique immédiat, c'est-à-dire non différé jusqu'à l'éventuel produit de cette activité². »

C'est précisément pour cette raison que Peter Bürger³ fait de la performance un critère discriminant de la distinction qu'il opère entre l'avant-garde (engagée) et la modernité (formaliste) : la performance est un art dont le matériau brut devient moment d'expression, elle est le premier pas de bascule vers une logique de l'événement.

La force politique ou critique de la performance tient donc de ce qu'elle définit une opposition au régime représentatif propre aux arts créatifs : elle a une capacité à s'injecter dans le cours des choses, à plonger dans l'espace-temps réel et à s'incarner dans le quotidien, quand la re-

1. Hannah ARENDT, « Qu'est-ce que la liberté ? », dans *La crise de la culture* (1954), P. Lévy et A. Faure (trad.), Paris, Gallimard, 1972, p. 199-200.

2. Gérard GENETTE, *L'œuvre de l'art, immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p. 66.

3. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1974.

présentation consiste précisément dans une mise à distance des choses. Le *happening* d'Allan Kaprow et les réflexions que celui-ci développe autour de sa pratique¹ témoignent très clairement de ce souci : inscrire l'art dans une expérience au cœur du réel. C'est en cela que l'art-performance des années soixante (*happening*, performances, *events*, festivals Fluxus...) perpétue le modèle de la critique artiste.

Mais toute performance en soi ne coïncide pas par essence avec un geste critique. Elle peut reconduire les écueils relatifs à la représentation.

Un des deux dangers tient en effet dans ce qu'Adorno nomme la réification², à savoir un art qui dans la tentation de se fondre dans la vie se chosifie, perd son coefficient d'art et participe au mouvement de son autodestruction, dont le *happening* selon Adorno serait l'aboutissement. Au prétexte de sa portée critique, la performance devient alors un agent corrompateur de l'art lui-même.

C'est, à sa manière, ce que repère Naomi Klein³ dans des mouvements activistes de forte inspiration situationniste, tels que *Reclaim the street*, le *subvertising* à Londres, ou la *culture jamming* sur la côte ouest nord-américaine : l'art devient un outil politique pratique, à la fois beau, dynamique et fonctionnel. L'investissement de l'espace public vise ici essentiellement une réappropriation de celui-ci par un envahissement savamment organisé. Dans quelle mesure un tel art ne s'avère-t-il pas simplement séduisant et au fond, tellement inséré et intégré dans le contexte marchand qu'il conteste, qu'il en devient indiscernable ?

C'est également le reproche que l'on peut faire au positionnement de *La biennale de Paris*, qui revendique l'idée d'un art à « faible coefficient de visibilité artistique⁴ » ou encore d'un « art invi-

suel » disparaissant pour mieux réapparaître et agir dans un autre champ de l'activité humaine (culturelle, économique, politique...). Un tel programme – qui témoigne au passage d'un certain désamour de l'art⁵ –, repose selon nous sur un double présupposé fallacieux. D'une part, il oppose très artificiellement et schématiquement l'art compris comme espace de représentation à son dehors compris comme espace d'action⁶ – plutôt que de le penser en termes de performatif – et reconduit la confusion habituelle déjà relevée à propos de l'esthétique relationnelle selon laquelle un art dans l'espace public est public en son principe. D'autre part, il sépare de façon exclusive esthétique et politique, semblant affirmer qu'une pratique inscrite dans le champ de l'art ne peut être structurellement politique⁷. Une telle conception semble faire fi de la figure du spectateur, figure esthétique et perpétuelle oubliée de la réflexion sur la puissance critique de l'art.

Le second danger, à l'opposé, tient dans une dérive spectaculaire ou tout du moins scénique de la performance : quand celle-ci reconduit, parfois malgré elle, les codes propres au spectacle vivant,

sein de notre contemporanéité, ses évolutions politiques, économiques et idéologiques. En agissant dans la vie réelle avec les usages qui lui sont rattachés, elle cherche à identifier l'art avec de nouveaux critères qui rejettent l'artiste comme protagoniste exclusif de ses influences. D'une façon générale, elle affirme son refus de participer aux différentes règles régissant le monde convenu de l'art. En pratiquant le mélange des genres, la porosité des frontières et la redistribution des rôles, la Biennale de Paris fait apparaître l'art, là où l'on ne l'attend pas. »

<<http://biennaledeparis.org/>>, page consultée le 3 janvier 2012.

5. Au point d'ailleurs qu'il convient de se demander ce qui retient encore ses sectateurs dans le giron de l'art et quelle est la motivation qui préside à cette inscription et désignation en tant que biennale qui les identifie (malgré eux ?) institutionnellement.

6. « Nous n'avons aucune preuve sérieuse que l'art est dépendant de l'objet d'art. Pour cette raison, nous pouvons supposer le contraire. La Biennale de Paris favorise des pratiques invisuelles. L'invisuel est visible, mais pas en tant qu'art. » <<http://biennaledeparis.org/>>, page consultée le 3 janvier 2012.

7. « La Biennale de Paris défend un art qui n'obéit à aucun des critères attendus de l'art : créatif, spectaculaire, esthétique, émotionnel, affectif... »

<<http://biennaledeparis.org/>>, page consultée le 3 janvier 2012.

1. Notamment dans *L'art et la vie confondus*, J. Donguy (trad.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

2. « Que peut prétendre faire un art pareil aux choses, quelle utopie pourrait-il façonner ? » Theodor Adorno, cité par David ZERBIB, « L'art est déclaré ! L'art-performance, entre utopie et jeu de langage », dans Dominique CHATEAU, Claire LEMAN (dir.), *Représentation et Modernité*, Paris, Les Publications de la Sorbonne, 2003, p. 110.

3. Naomi KLEIN, *No logo*, Paris, Actes Sud, 2001, p. 472.

4. « La Biennale de Paris n'a jamais recours aux objets d'art qui sont trop aliénés aux lois du marketing. Elle n'obéit à aucun cadre régulateur qui l'entraverait dans ses actions au

tant du point de vue de la production que de la réception par le spectateur. Les qualités propres à l'acte performatif se perdent alors, la performance se codifiant en un nouveau langage. S'affirme alors le sens de la performance entendue comme spectacle, qui privatise l'acte public que l'acte performatif était présumé apporter. Dès lors en effet que l'acte performatif s'expose dans un langage, il redevient un médium, un véhicule : quelque chose qui tient pour autre chose. Quand la valeur du performatif, ainsi que le montre Austin¹, est précisément d'annuler la dimension référentielle : le performatif est un fait déclaratif de lui-même. Ainsi, quand la performance devient langage, elle habite de nouveau la sphère de la représentation, réinvestit le champ du déclaratif et reconduit alors exactement la même structure de réception que celle qui est liée à l'objet.

Est-ce que l'art agit ?

Il reste encore à savoir ce qu'est *agir* en art : la définition d'un art critique en dépend. Nous rencontrons ici la question de la dimension pratique de l'art et l'éternel reproche de son inefficacité.

Selon en effet une certaine conception – que l'on se permettra de qualifier de bourgeoise –, l'art appartient au seul domaine de la représentation. De nature poïétique, il est de l'ordre de la formalisation sensible des choses – états, idées, émotions... Sa vocation pratique, défendue par les avant-gardes et visant à en faire un agent actif du processus historique, introduirait, de ce point de vue, une perversion, en inféodant l'art et en instrumentalisant la création à des buts qui lui sont exogènes. Cette thèse², qui a largement participé au discrédit dont l'art politique a fait l'objet dans la postmodernité³, n'est pas seulement réac-

tionnaire, elle est également malhonnête en ce qu'elle ne fait aucune distinction entre la « praxis artistique » et la praxis sociale. Cette confusion est aussi au cœur de certaines pratiques « militantes », comme celle évoquée précédemment qui tentent d'éliminer le filtre de l'art pour interagir directement avec le corps social.

Or, le concept d'action ne saurait s'entendre bien évidemment de la même manière en art : ce ne sont pas sur les mêmes modalités, formes, buts et enjeux, que s'appuient l'artiste, le citoyen, le militant ou encore le travailleur. Et il n'est pas certain que l'efficacité d'un art « politique » doive se confondre avec une théorie de l'impact et du choc propre à l'action militante. Car l'évaluation de la portée de l'art politique selon son retentissement – les événements, le cours du monde, l'arrêt d'une guerre – revient à concevoir l'efficacité en termes quantitatifs et avalise ainsi l'entrée de l'œuvre dans le marché des biens symboliques productifs.

Mais, plus encore, elle assimile la portée politique de l'œuvre à son *effet social*, lequel, selon Adorno, est toujours indirect et de seconde main, et pas nécessairement provoqué par les œuvres intrinsèquement. « On peut douter, explique Adorno, que les œuvres d'art interviennent effectivement dans la politique ; lorsque cela se produit, c'est le plus souvent de façon périphérique⁴ ». Ainsi,

le degré d'intervention pratique des œuvres n'est d'ailleurs pas déterminé par elles, mais beaucoup plus par le moment historique. Les comédies de Beaumarchais ne furent certainement pas engagées de la même façon que celles de Brecht ou de Sartre, mais elles eurent bien, en réalité, quelque effet politique, car leur contenu concret s'harmonisait avec un courant historique qui s'en trouva flatté et ravi. L'effet social de l'art, effet de seconde main, est apparemment paradoxal. Ce qu'on attribue en lui à la spontanéité dépend à son tour de la tendance sociale globale⁵.

1. John L. AUSTIN, *Quand dire, c'est faire* (1962), G. Lane (trad.), Paris, Seuil, 1991.

2. C'est celle notamment de Jean CLAIR dans *La responsabilité de l'artiste*, Paris, Gallimard, 1997.

3. Ainsi, peut-on lire : « si novateurs et bouleversants que soient les photomontages de John Heartfield, ils n'ont jamais arrêté l'avènement du nazisme, dont ils avaient pourtant fait leur cible principale au cœur même de la classe ouvrière. Si puissant soit le Guernica de Picasso, emblème de toutes les œuvres anti-impérialistes, il n'a pu empêcher le

triomphe sans équivoque du franquisme espagnol. » D. BAQUÉ, *Pour un nouvel art politique*, op. cit., p. 4.

4. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique* (1970), M. Jimenez (trad.), Paris, Klincksieck, 1995, p. 334.

5. *Idem*.

Les exemples sont légions qui donnent raison à Adorno. Rappelons l'impact d'un film comme *Indigènes* (2006) qui appela une reconnaissance par le gouvernement des combattants nord-africains, ou encore, le très beau film de Philippe Lioret, *Welcome* (2009), qui suscita une polémique avec Eric Besson, ministre de l'immigration et de l'identité nationale ; oeuvres de nature très différentes dont il n'est pas certain qu'elles soient intrinsèquement politiques ou critiques... Faut-il en conclure au caractère aléatoire, et par là même vain, du geste critique si son effet, *in fine*, ne dépend pas de lui ?

Adresse

Non, car à l'effet social, on peut adjoindre un *effet esthétique*, qui rattache l'activité critique de l'art, non pas au réel, mais à l'expérience esthétique. Car c'est là l'ultime reproche que l'on pourrait adresser aux thèses mesurant l'impact de l'œuvre au cours des choses : elles semblent en effet oublier qu'un tableau s'adresse avant tout à un *spectateur* et non pas à un *public*, foule indifférenciée, et que sur ce plan, aucun Guernica ne cherche à arrêter une guerre.

Penser l'œuvre dans son rapport au spectateur revient à privilégier un axe relationnel en lieu et place d'une approche en termes de contenu. L'effet critique fondamental de l'art réside précisément dans la nature et la forme de l'expérience qu'il est susceptible d'instaurer avec le spectateur ; ce que Sartre résume magistralement en remarquant qu'« il arrive à La Bruyère de parler des paysans mais il ne *leur* parle pas¹ ». De ce point de vue, des œuvres aux formes, « contenus » ou thématiques similaires peuvent revêtir des enjeux totalement opposés, car l'essentiel tient dans *l'Adresse*, dans la manière dont le spectateur sera mobilisé, mis en mouvement, interpellé par l'œuvre. C'est la raison pour laquelle *in fine* nous ne croyons pas aux vertus critiques d'un art « disparaissant » : son éclipse coïncide avec celle du spectateur, figure pivot de l'acte critique.

Nous sommes d'accord pour affirmer que c'est aujourd'hui dans des pratiques dites *furtives*, ou *dis-*

crètes que réside le potentiel critique de l'art. Aux pratiques « disparaissantes », nous préférons toutefois des formes dans lesquelles l'effacement de l'auteur pointe un transfert de la responsabilité sur le spectateur et reporte sur lui le processus d'autonomisation de l'œuvre². Ces œuvres « faibles » ne misent pas sur un impact visible et quantifiable – et en cela inversent le rapport causal habituel – mais sur la force du spectateur à se faire acteur d'un processus, à intégrer le mouvement d'une situation qui lui est offerte. C'est là un des ressorts les plus intéressants de l'art dans l'espace public, qu'il soit *in situ*, urbain, d'intervention, furtif ou autre... Lorsqu'une chose à un moment s'offre, est abandonnée, commence alors le travail de l'œuvre, non comme reconnaissance, légitimation ou identification d'une intention artistique, mais comme confrontation à soi, enquête, curiosité... comme un moment où quelque chose s'initie. Or, c'est en effet quand l'art cesse d'être immédiatement repérable, qu'il peut commencer à être. C'est-à-dire quand quelque chose est éprouvé, ce que Richard Shusterman appelle une valeur d'usage :

Il semble bien y avoir, dit-il, quelque chose d'autonome dans la valeur de l'art, quelque chose qui fait qu'on poursuit ses fins pour elles-mêmes et non comme moyens pour d'autres fins dans d'autres pratiques. Ce quelque chose est sans doute constitué par l'expérience esthétique. Et la satisfaction immédiate et intense qu'une telle expérience procure en fait, incontestablement, une fin en soi³.

L'autonomie de l'art, ce qui fait sa spécificité ne tient pas dans ses productions matérielles, lesquelles ne représentent rien, ajoute Shusterman, tant qu'elles n'ont pas été éprouvées *par* et *dans* l'expérience esthétique.

2. Cela est vrai des oeuvres de Maurizio Cattelan, de Gianni Motti, de Matthieu Laurette ou encore de Francis Alÿs ; œuvres qui n'apparaissent pas ou ne surgissent pas d'elles-mêmes et qui n'existent que dans la mesure où elles sont *remarquées, relevées*, par le spectateur. Dans des registres très différents, *Kenneth* (1999) de Cattelan ou *El Gran Trueque* (2003) de Laurette sont sur ce point paradigmatiques.

3. Richard SHUSTERMAN, *L'art à l'état vif*, C. Noille-Clauzade (trad.), Paris, Gallimard, 1992, p. 76-77.

1. Jean-Paul SARTRE, « Pour qui écrit-on ? », dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948, p. 97.

Ainsi, sans les sujets de l'expérience, l'art est dépourvu de toute signification, « et les considérer comme valables indépendamment d'un sujet favorise en outre, certaines déviations, comme la réification, la chosification et le fétichisme qui empoisonnent aujourd'hui la scène de l'art¹ ». Mais réciproquement, les sujets de l'expérience, *sans l'art*, sont privés de signification : car seul l'art est à même de construire cette expérience dans un écart, critique, par rapport au cours ordinaire des choses.

Si l'art agit – et il le fait –, c'est précisément dans sa participation chez le sujet regardant à la constitution d'une conscience, faite de perception et d'intellection : un art – politique, critique – ne suscite pas des émotions directement politiques – indignation, révolte, prise de positions – qui relèvent, elles, du registre de la citoyenneté, mais des émotions avant tout *esthétiques* qui, dans ce qui les relie au commun, ne sont jamais neutres. En quoi sans aucun doute un art critique se détermine dans sa capacité à éveiller chez le spectateur des expériences de nature elles aussi critiques.

Aline CAILLET

1. *Idem.*

PORTRAIT DE L'ARTISTE ENGAGÉ

LE CINÉMA DE JEAN-LUC GODARD,
ENTRE STRATÉGIES ESTHÉTIQUES ET USAGES POLITIQUES

Évoquant le troisième chapitre des *Histoire(s) du cinéma*, « La Monnaie de l'absolu¹ », Godard s'inscrit dans l'héritage des écrits esthétiques de Malraux, tout en plaçant le cinéma dans une quête propitiatoire, dont l'offrande doit échapper à l'absolu dévoyé qu'est l'argent : « Il y a donc une espèce d'absolu, à qui il faudrait rendre la monnaie : on doit payer². » En effet, Jean-Luc Godard explore dans son cinéma la fonction critique de l'art en interrogeant les usages politiques et économiques d'une expérience esthétique, le cinéma, pensé comme actualisation d'une réalité sociale conflictuelle et multiple. Les *Histoire(s) du cinéma* ouvrent un nouveau volet de la filmographie du cinéaste qui engage un discours sur l'actuel où s'affrontent les tensions entre la lente marginalisation de l'art et la pauvreté d'une culture vouée à la consommation, entre la création artistique et l'industrie marchande, entre la solitude de l'artiste et les flux de l'information et de la communication, ou encore entre un spectateur idéal, peut-être imaginaire, d'un cinéma qui n'aurait pas été entièrement liquidé et un public subjugué par la dimension spectaculaire de la scène médiatique contemporaine.

Histoire(s) du cinéma et The Old Place : de la reconquête des arts à la défaite iconique du cinéma ?

Les *Histoire(s) du cinéma*, élaborées au milieu des années 1980 et achevées en 1998, annoncent un nouveau régime esthétique du cinéma de Jean-Luc

Godard. Par la distanciation du regard porté sur l'histoire et la volonté de détourner les traces que l'homme a produites, le cinéaste place l'art plastique, en particulier la peinture, au cœur du cinéma et devient juge et partie du procès qu'il intente contre un art cinématographique qui aurait manqué sa vocation de puissance de saisie du réel. Le continuum des images et des sons qui s'entrechoquent dans les *Histoire(s)* produit une syntaxe qui signale, comme l'écrit Jacques Rancière, « non point l'entrée dans quelque crépuscule de l'humain mais cette tendance néo-symboliste et néo-humaniste de l'art contemporain³ » : reproductions de peintures et sculptures métamorphosées, citations livresques réécrites et détournées de leur contexte, séquences cinématographiques montées selon un savant anachronisme, extraits de musiques, de dialogues de films, inscriptions, insertions de films d'archives et de documents, se rejoignent, s'assemblent et produisent « l'incommensurabilité⁴ » qui désigne les *dispositifs* de l'art contemporain.

Godard choisit également une posture réflexive pour présenter le cinéma comme un art qui synthétise les arts visuels, la poésie et la musique qui l'ont précédé, embrassant dans un regard neuf les arts du passé qui épuisent leur pouvoir au milieu du xx^e siècle, césure funèbre des arts et de celui même qu'ils ont enfanté, le cinéma. Orchestrant une rencontre entre les pans de l'histoire de l'art et les traces documentaires et fictionnelles des événements du siècle, la fabrique des *Histoire(s) du cinéma* relève d'une double généalogie, une généalogie picturale et une généalogie guerrière, celle d'un siècle foudroyé par une deuxième guerre mondiale dont la barbarie fait cortège à la mort annoncée d'un art cinématographique abdiquant son pouvoir de résistance. Par le montage

1. « La Monnaie de l'absolu » est l'intitulé du chapitre 3a des *Histoires du cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard. Cette œuvre cinématographique, composée de quatre chapitres, a été également publiée dans la collection Blanche de Gallimard, édition à laquelle nous nous référons dans notre article (Jean-Luc GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard/Gaumont, 1998).

2. Jean-Luc GODARD, « Une boucle est bouclée. Nouvel entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala », dans A. BERGALA (dir.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, Paris, Éditions des Cahiers du cinéma, 1998, p. 17.

3. Jacques RANCIÈRE, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 78.

4. *Ibid.*, p. 44.

des différents fragments collectés, le cinéaste associe le proche au lointain, la mesure à la démesure, donnant naissance à une tierce image porteuse de sens, selon la règle édictée par Pierre Reverdy, que Godard cite à plusieurs reprises : « Une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique – mais parce que l'association des idées est lointaine et juste¹. » « L'indépendance de la caméra par rapport à la scène représentée² » permet alors de jouer pleinement du mouvement qu'introduit le cinéma pour reproduire et représenter les œuvres d'art et leur rencontre avec cette Histoire que le cinéma n'a pas su ordonner.

Dans le chapitre 1a des *Histoire(s)*, « Toutes les histoires », le fragment central du *Champ de blé aux corbeaux* de Van Gogh, dont la couleur est accentuée sur la bande-vidéo, lutte contre le noir et blanc des images de la déportation³. La voix du cinéaste hors champ évoque le devoir d'humilité du cinéma, dont la nature première réside dans la saisie du réel et de l'événement : « la souffrance n'est pas une star / ni l'église incendiée / ni le paysage dévasté⁴. » Le « martyr » et « la résurrection du documentaire⁵ » pendant le second conflit mondial offrent alors, sous la forme de films d'actualités, un espace sonore aux œuvres inscrites dans le passé : le *Tres de Mayo* surgit dans la saturation assourdissante d'une fusillade.

Cette articulation de la dimension historique de l'art à la barbarie du siècle relève à la fois de la tentative d'une rédemption du cinéma qui ne sut pas être le témoin de son actualité et d'un dispositif qui scénarise et prophétise la mort d'un art dont « l'écran » de projection est devenu un « suaire⁶ ». Le collage des signes artistique et documentaire, comme l'effusion de la couleur sur

l'écran, éprouve « la puissance de tout ce qui passe à [la] portée [de l'image-couleur du cinéma] ou la qualité commune à des objets tout à fait différents⁷ » et offre la possibilité d'une vision rédemptrice. Godard renoue avec le geste artistique du peintre pour agir sur le monde en empruntant à la couleur son « caractère absorbant⁸ » et utilise la reconfiguration anachrone que permet le montage par la vidéo pour mettre au jour une œuvre qui subit une métamorphose signifiante par la résistance continue du cinéaste aux « regards tout faits⁹ », comme l'énonce Anne-Marie Miéville dans *The Old Place*. En 1963, les statues antiques du *Mépris*, filmées par Fritz Lang, et donc par Godard, étaient déjà peintes selon « une certaine trichromie assez proche de la statuaire antique et véritable¹⁰ » et symbolisaient ce souhait de reconstituer le présent du passé, de reproduire la vision des Anciens¹¹, mais dans l'ordre de l'inactuel, suivant un art à rebours pour souligner le processus de transformation physique des œuvres.

L'auteur des *Histoire(s) du cinéma* interroge toujours la genèse de l'image cinématographique, son pouvoir poétique et historique, son rythme intérieur et ses transformations au présent, mais déplore aussi le divorce entre le document et la fiction dans un discours qui s'élabore comme puissance dissidente.

1. Pierre REVERDY, « L'Image » (1918), dans *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion 1975, p. 73.

2. André MALRAUX, « Esquisse d'une psychologie du cinéma », dans *Écrits sur l'art*, dans *Œuvres complètes*, t. 4, Paris, Gallimard, 2004, p. 7.

3. Pascal Convert analyse ainsi « la matière jaune » du tableau de Van Gogh reproduit dans les *Histoire(s) du cinéma* et la puissance de réminiscence de la peinture dans le travail de Jean-Luc Godard. Pascal CONVERT, « La couleur dit et ne dit pas », dans *Art press*, hors-série, n° 1, 1998, p. 44.

4. Jean-Luc GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, op. cit., p. 121.

5. *Ibid.*, p. 137.

6. *Ibid.*, p. 105.

7. Gilles DELEUZE, *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 166.

8. *Idem.*

9. Jean-Luc GODARD, Anne-Marie MIÉVILLE, *Four Short Films*, Munich, ECM Records GmbH, 2006, p. 32. Nos citations de *The Old Place* et de *Je vous salue, Sarajevo* sont extraites de cette double publication en DVD et en livre de quatre courts métrages de Jean-Luc Godard et d'Anne-Marie Miéville.

10. Jean-Luc GODARD, « Scénario du Mépris. Ouverture », dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, op. cit., t. 1, p. 246.

11. L'inscription de l'Antiquité dans le cinéma de Godard revient en force dans *Film Socialisme* (2010), long métrage traversé par les plans du film *Méditerranée* (1963) de Jean-Daniel Pollet. Dans sa dernière partie, *Film socialisme* retrouve les accents du lointain combat d'Antigone en invitant le spectateur à l'insoumission et en engageant, dans une séquence consacrée à Hellas, une réflexion d'ordre esthétique mais également d'ordre politique sur la Grèce antique, origine incomprise d'une Europe dont la destinée a épousé, dans un même élan, démocratie et tragédie.

Godard rappelle ainsi la nécessité de faire dialoguer passé et présent pour restaurer une culture cinématographique et historique, comme pour témoigner de l'actuel. Il ne s'agit pas de créer une médiation pédagogique entre les arts du passé et ceux d'aujourd'hui, mais de conquérir un regard neuf sur l'œuvre d'art, de rétablir une vision, paradoxalement absente de la deuxième partie du siècle comme absorbée par le visuel dans sa forme désacralisée.

Le moyen métrage *The Old Place*, réalisé à la demande du MOMA de New York en 1999, prolonge le travail des *Histoire(s)*, celui de rendre visible l'invisible du réel et d'offrir « au visible non vu¹ » la puissance d'un plan. La voix d'Anne-Marie Miéville édicte une loi, vertu théologale que l'art doit satisfaire. L'œil de l'artiste peut révéler le monde : « Regarde l'angle que fait cette arête de meuble avec le plan de la vitre. Il faut le reprendre au quelconque, au visible non vu – le sauver – lui donner ce que tu donnes par imitation, par insuffisance de ta sensibilité, au moindre paysage sublime, coucher de soleil, tempête marine, ou à quelque œuvre de musée. Ce sont là des regards tout faits. Mais donne à ce pauvre, à ce coin, à cette heure et chose insipides – et tu seras récompensé au centuple² ». La caméra mettrait ainsi au jour les marges du réel et restaurerait le regard du spectateur divertie par le spectaculaire. À la manière des *Vanités*, l'art doit replacer au centre de la vision l'infiniment invisible.

Cette leçon de mise en perspective de l'*invu* s'applique aussi bien au champ de la caméra qu'à la scénographie muséale, dans un film où presque aucune œuvre du MOMA n'est donnée à voir. Alors même que les voix d'Anne-Marie Miéville et de Jean-Luc Godard dénoncent de concert ce qui serait une supercherie de l'art moderne et contemporain, sa puissance de détournement ironique des objets représentés, cette séquence énonce une *morale esthétique* qui est le propre de la rupture initiée par l'art contemporain : s'affranchir de l'abstraction par un retour de la figuration du monde, émancipée de toute hiérarchie entre représentable

et irreprésentable, jusqu'à établir une relation non seulement optique, mais aussi physique entre le spectateur et l'œuvre d'art dans son économie scénographique et matérielle.

The Old Place se situe ainsi dans une ambiguïté qui se donne comme multiplicité de lecture du récitatif godardien offert à l'interprétation du spectateur, mais surtout multiplicité discursive que l'auteur affectionne jusqu'à en scruter les contradictions : porter le deuil d'un art illusionniste qui s'éteint dans l'élan de la modernité, tout en posant comme perspective possible et souhaitable la transgression des frontières à laquelle l'art contemporain invite pourtant, en franchissant la limite du dedans et du dehors institutionnels. Ainsi Godard et Miéville s'interrogent sur le protocole imposé par les producteurs : « relever avec le plus grand soin la trace encore existante ou pas de ce à quoi nous sommes convenus de donner le nom d'art³ ».

Hors champ, le musée imaginaire des *Histoire(s)* prend dans la succession des plans de *The Old Place* la forme d'un mausolée, celui où se tient le suicide de la peinture à laquelle « Soulages [rend] les derniers honneurs après la guerre de 40⁴ ». Sur l'écran, la formule « Tragédie de l'image » introduit ce moyen métrage, *addendum* aux *Histoire(s) du cinéma*, qui prône, contre la linéarité de l'ordonnement muséal, le modèle malrucien des écrits sur l'art inaugurant l'entrée turbulente des reproductions d'un art jugé alors « primitif » dans l'espace contemporain. Le renoncement du cinéma à témoigner du réel deviendrait ainsi emblématique du renoncement de tous les arts plastiques et prendrait naissance, nous dit Godard, avec le bouillon de Picabia intitulé « Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité » qui signe le divorce entre le titre qui désigne l'œuvre et une certaine imitation de la réalité. Le discours du cinéaste oscille alors entre le constat d'une *fin de l'art* et sa nécessaire salvation.

1. Jean-Luc GODARD, Anne-Marie MIÉVILLE, *Four Short Films*, *op. cit.*, p. 31.

2. *Ibid.*, p. 31-32.

3. *Ibid.*, p. 25.

4. *Ibid.*, p. 36.

L'art-cinéma et la rédemption politique de l'art à l'ère de la post-Histoire

Les *Histoire(s) du cinéma* instaurent non seulement une césure esthétique dans la filmographie godardienne, mais rappellent aussi la mission politique et morale qui engage le cinéma, art de l'enregistrement du réel, dont la vocation est de dire l'Histoire et d'être un instrument de contestation. Le cinéma a le devoir, selon Jean-Luc Godard, de se racheter en diffusant la pensée dans la Cité, en transmettant l'Histoire et en résistant aux différentes formes de pouvoir. Les films qui suivent les *Histoire(s)*, ceux de la dernière décennie godardienne, deviennent alors des essais d'opération dans le champ du présent et une tentative de mettre le cinéma à la disposition d'une saisie de l'événement, « nouveau départ » que le cinéaste évoque dans *The Old Place* lorsqu'il suggère de « [continuer] les exercices¹ ». Les *Histoire(s) du cinéma* et *The Old Place* peuvent être lus à l'aune d'une réflexion sur la vocation politique de l'art. Renonçant aussi bien à « l'esthétisation de la politique » qu'à « la politisation de l'art² », Godard loge la puissance politique de toute expression esthétique dans un difficile équilibre entre la nécessité de légender le réel, d'en re-présenter la violence, et le risque d'une trahison éthique lorsque la *valeur marchande* de l'œuvre exposée annule la *valeur éthique* du geste artistique. *The Old Place* engage, dès ses premières séquences, une réflexion sur la *plus-value* de l'œuvre qui devient ce que l'on pourrait appeler une *moins-value*, un *malus* éthique et esthétique. Le cinéma, art voué à la reproduction et à l'exposition est à tout moment menacé de cette inversion des valeurs. C'est aussi la raison pour laquelle la « Réserve du Musée des Enfants », œuvre du plasticien français Christian Boltanski³, est condamnée par Miéville qui considère cette installation

comme « un crime artistique, exécuté par l'homme public », par celui qui préfère être « en accord avec tout le monde⁴ » plutôt que d'instaurer un écart nécessaire avec les *regardeurs* de l'œuvre, ses *consommateurs* et ses *évaluateurs*. Les deux voix des cinéastes condamnent non seulement la croyance en une expiation, rendue possible par le geste artistique qui consiste à exhiber les vêtements habités par la mort, mais s'attardent aussi sur le dévoiement économique d'une œuvre dont les *droits* photographiques détournent l'art de ses *devoirs* et le privent de sa valeur éthique et esthétique. Par-delà la question de ce qui relève du dicible et du visible dans l'art contemporain, la distinction entre la notion de preuve prélevée sur le monde par l'artiste et celle de l'œuvre exposée interroge sans concession la mission de l'art au début de notre siècle, la nécessité de conférer au geste artistique un engagement éthique et politique, tout en le protégeant des détournements de la surexposition marchande. L'art, en particulier dans l'époque postmoderne, qu'il s'exerce avec subversion dans l'institution muséale ou qu'il sorte de ce cadre pour se faire pratique sociale, semble pris au piège d'un *devoir-être politique* constamment menacé par l'irreprésentable. L'engagement de l'artiste ne peut pourtant se réduire à un abandon de la représentation pour résister à la circulation marchande qui détournerait de son intention première le geste artistique. La quête de la transparence de l'art contemporain se traduit par une rupture avec l'autonomie de l'œuvre même : disparition du cadre bordant et arrêtant la représentation plastique, performance du corps de l'artiste médiateur de son œuvre, collaboration créative du spectateur à l'avènement de l'œuvre d'art. Ces manifestations artistiques en rupture avec l'ordre esthétique et politique prennent le risque d'offrir l'espace vacant de l'immédiation à la médiatisation marchande et aux instances d'un pouvoir normalisant le regard des spectateurs. L'efficacité politique de l'art reposerait-elle davantage sur une distance continue de l'artiste avec l'intention première de l'œuvre dont l'*usage* lui échapperait en partie ? Le refus d'exposer et la stratégie du

1. Jean-Luc GODARD, Anne-Marie MIÉVILLE, *Four Short Films*, *op. cit.*, p. 28.

2. Walter BENJAMIN, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), M. de Gandillac et R. Rochlitz (trad.), dans *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, 2000, p. 316.

3. Godard évoque ici l'installation de Boltanski conservée dans le sous-sol du Musée d'art moderne de Paris. Les vêtements d'enfants disposés sur des étagères métalliques faiblement éclairées sont considérés comme une allusion aux effets des enfants déportés, accumulés par les Nazis.

4. Jean-Luc GODARD, Anne-Marie MIÉVILLE, *Four Short Films*, *op. cit.*, p. 25.

renoncement forment l'horizon extrême de cette interrogation. En ce sens, Godard dans sa volonté de solitude, en marge des lieux médiatiques et en étroite solidarité avec le passé, scénarisant les multiples dessaisissements qui animent sa création depuis une dizaine d'années, rejoindrait dans sa forme la plus extrême l'art politique tel que le définit Jacques Rancière, comme lieu d'un *dissensus*, d'une rupture de « l'évidence sensible de l'ordre "naturel"¹ » que l'art contemporain tente d'atteindre par une mise en abîme des différentes formes de domination. Cette rupture et cet écart structurent en grande partie le travail de Godard, jusqu'à le conduire peut-être à une autre forme d'impuissance, celle de l'abandon de toute tentative d'explication, mais aussi de tout recours à une immédiateté qui romprait avec le cadre cinématographique. C'est ainsi que le cinéaste semble pris au piège d'une quête duelle et duale : d'une part, la recherche de la puissance d'apparition de l'image dépouillée de toute médiation par la parole, d'autre part, une tentation iconoclaste dans son impossible renoncement au commentaire, qui fait pourtant *écran* à l'image même. Godard ne cesse de prédire la *mort de l'image* dans le monde contemporain, rappelant que la vision précède, ontologiquement et esthétiquement, la parole. Cependant, ses travaux cinématographiques offrent des séquences où le discours, textuel ou verbal, imprimant ses strates sonores et graphiques sur l'image même, orchestre les insuffisances de celle-ci. L'image ne rencontre pas le texte et si le texte désire l'image, il la manque. C'est ainsi que l'excès de commentaires et de citations, le *plus-de-dire* qui répond au « plus-de-voir² » analysé par Alain Badiou, tentation qui anime un Godard à la fois *artiste plasticien* et *critique exécutif*, annule la réhabilitation d'une image dont la puissance iconique reposerait sur l'immédiation. Le cinéaste ruse en mimant la déconstruction contemporaine qui produit l'aveuglement de l'homme spectateur du monde actuel et trouve un appui dans la disparition de l'*icône* qui s'est absentée de la postmodernité. Les *Histoire(s) du cinéma* proposent ainsi une

« grande parataxe³ » qui lèverait l'impossible dissolution de la polysémie des images, tout en illustrant notre impuissance à voir et à dire. Mais la saturation verbale, par-delà un montage dont le pouvoir synthétique semble l'emporter sur la discontinuité de la vision, prend le risque de déposer le spectateur de sa propre puissance interprétative et accompli, ce faisant, cela même que l'auteur condamnait. L'omnipotence qui se dégage de la construction de la phrase et du phrasé godardiens, ressac symbolique du flot des images et des sons, peut devenir une liberté paradoxale sous la forme d'un renoncement au cinéma, quand son caractère sépulcral l'emporte sur toute réhabilitation possible. Godard tient ainsi une place singulière dans le paysage artistique contemporain et s'octroie une position quasi anachronique. Le collage démiurgique expérimenté dans sa toute-puissance par les *Histoire(s)* et considéré dans *Film Socialisme* (2010) comme la représentation « des visibilités contemporaines⁴ » qui reflèterait l'actualité, trouve son modèle syntagmatique dans la ressemblance et la répétition, en particulier dans l'*analogie* dont Michel Foucault évoquait « le pouvoir [...] immense » : « les similitudes qu'elle traite ne sont pas celles, visibles, massives, des choses elles-mêmes ; il suffit que ce soit les ressemblances plus subtiles des rapports⁵ ». Cette *prose du monde* relève d'une première construction du savoir, éloignée de notre modernité et guidée par une lecture ésotérique de la nature et de ses manifestations. Agençant des « puzzles⁶ », Godard produit certes du politique en introduisant une coupure sémiotique entre la fiction et le documentaire par l'art du montage ou de la déconstruction des jeux de

3. Jacques RANCIÈRE, *Le Destin des images*, op. cit., p. 54.

4. Emmanuel BURDEAU, « Le fait du cinéma, suite. Notes sur un festival », dans *Trafic*, n° 75, 2010, p. 12.

5. Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 36.

6. « Comme mon oncle Théodore Monod, qui récoltait des petits cailloux dans le désert, des sentences, des théorèmes... Derrida, il prenait un bloc et le déconstruisait. Moi, je fais l'inverse, je fais des puzzles. Le pied d'Artémis, je le mets à un tel et ça ne va pas. Et puis je le mets à Raymond Chandler et je me dis que, là, il y a peut-être une loi. » Jean-Luc GODARD, « Le cinéma est-il une "imposture" ? », *Le Nouvel observateur*, 18 novembre 2004, p. 126.

1. Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 66.

2. Alain BADIOU, « Le plus-de-voir », dans *Art press*, hors-série, n° 1, 1998, p. 86-90.

références, compositions de fragments épars qui laissent transparaître l'absence de raison et la pluralité de sens d'une Histoire entrée dans sa post-modernité, c'est-à-dire dans ce que nous pourrions appeler la post-Histoire. Toutefois, cette pratique relie également sous le signe du *Même* les réalités lointaines pour révéler la signature d'un arrière-monde nietzschéen dont le cinéaste recherche la clé ou le secret dans un cinéma hermétique dont il se fait le traducteur. Le commentateur du commentaire, glose de la glose, inter-glose aux accents médiévaux et bibliques, élabore alors la quête indéfinie d'un enroulement du monde sur lui-même dont la magie n'opère plus. Se dégage ainsi une forme d'impuissance à être lu et vu, que Godard reconnaît et met en scène dans l'expression du deuil d'un rapport des œuvres au monde qui s'illustrait dans les premiers temps de la connaissance occidentale. Son métadiscours désigne alors, dans son absence ou sa faiblesse, le devoir-être du cinéma et révèle l'immobilité contemplative d'un auteur *mélancolique* dont les deux symptômes, mémoire de l'archivage et retrait du monde, correspondent à la pratique et à la posture désormais pérennes du cinéaste.

C'est ainsi que les *Histoire(s)* semblent non seulement inviter à *une sortie de l'art*, mais engagent également une réflexion dont le politique, comme pouvoir d'irruption dans le présent, serait progressivement exclu, suivant ainsi le renoncement de Godard à un certain cinéma engagé qui trouvait son expression dans la création collective, celle du groupe Dziga Vertov, et dans le compagnonnage militant avec Jean-Pierre Gorin. Godard se présente lui-même comme « heureux d'être allé suffisamment profond pour voir qu'il n'y avait pas de fusil et que le vrai pouvoir était ailleurs¹ ». Cet ailleurs se situe dans une solitude où le collectif est remplacé par les foules des citations, le renoncement aux droits d'auteur, mais aussi l'intimité de la mémoire du créateur. Cet apparent abandon de la visée militante de l'art de l'enregistrement qu'est le cinéma, rendu inexorable par la *faillite* du cinéma, ne signifie pas pour autant la disparition d'une dimension politique souvent guerrière qui hante le cinéma godardien.

Luttant contre l'impuissance du cinéma disparu, la combinaison savante des fragments picturaux, littéraires, cinématographiques ou musicaux, dans les films-essais que Godard élabore depuis les *Histoire(s) du cinéma*, met à l'épreuve le devoir de témoignage d'un cinéma conscient de l'urgence politique à laquelle il doit répondre. Déplaçant son engagement politique vers l'Histoire, l'auteur n'abandonne pas pour autant la nécessité qui engage l'œuvre à mouvoir le monde. Certes l'art n'a pas réussi sa politisation et le cinéaste s'est volontairement exclu du champ de l'action politique, jusqu'à faire de sa marginalisation géographique, à Grenoble, puis à Rolle en Suisse, un retrait assumé et incarné dans un cinéma qui nourrit un discours ironique basculant dans le cynisme. En effet, l'ironie comme puissance interrogative et pédagogique a été une dimension essentielle du cinéma de Godard lorsque ce dernier élaborait les épisodes réalisés *pour* et *contre* la télévision dans les années 1970². L'apparente naïveté autorisait la réminiscence et la reconnaissance de l'interlocuteur, inscrivant la pensée dans l'ordre de la communication³. Cependant, lorsque l'artiste pose en témoin tragique de la disparition du cinéma dans les *Histoire(s)*, il semblerait que cette faculté ironique se soit muée en cynisme. La multiplication des aphorismes énoncés par sa voix off éprouve une puissance ambiguë de contestation que Roland Barthes analyse dans son étude des maximes de La Rochefoucauld. La maxime récuse par sa forme une langue *bien faite* reposant sur une grammaire générale qui confère au pouvoir monarchique son autorité. Toutefois cette dissidence stylistique n'interdit pas une autre forme de tyrannie, celle d'un discours prescriptif et restrictif propre au moraliste ; contrairement à l'art du fragment, la maxime, figée dans la relation d'« identité déceptive⁴ » qu'instaure sa forme, « immobilise la des-

2. *Six fois deux* (*Sur et sous la communication*) et *France tour, détour deux enfants*, deux séries télévisées produites respectivement en 1976 et en 1979.

3. Dans l'épisode 1a de la série *Six fois deux*, intitulé « Y a personne », Godard, par une série de questions, amène progressivement l'un des chômeurs qu'il interroge à l'apprentissage de la notion d'écriture par l'analogie entre la technique du soudeur est celle de l'écrivain.

4. Roland BARTHES, « La Rochefoucauld : "Réflexions ou Sentences et Maximes" », dans *Le degré zéro de l'écriture*, suivi

1. Cf. *Le monde de la musique*, n° 55, 1983.

cription vivante sous la définition terroriste, le constat sous les ambiguïtés d'une loi qui est donnée à la fois comme morale et physique¹. Le renoncement à la vertu dialogique au profit d'une singularité de l'auteur isolé – et ce, même si Godard se désigne comme l'intercesseur impersonnel de la multitude des auteurs – transforme la sagesse socratique en discours solitaire et négateur. De même, le renoncement à l'art du fragment, qui continue pourtant d'opérer dans le montage visuel, en faveur d'une parole moralisatrice, conforte cette claustration paradoxale et le risque réel d'une fixité de la pensée. Comme pour conjurer ce danger, après s'être volontairement écarté du circuit commercial, le Godard des *Histoire(s)* renouera avec les institutions du cinéma, tout en rassemblant les fils de la trame d'une pensée singulière et militante qui aurait la capacité d'agir sur le monde lui-même. C'est au cœur de ces paradoxes que la puissance politique de l'art doit être pensée.

Art, culture et industrie : le cinéma en rupture avec l'ordre économique

Cet antisystème esthétique à recréer est donc analysé par Godard dans son lien avec *la nature industrielle, culturelle et marchande* du cinéma et de l'art au xx^e siècle. Malgré l'aveu formel de son impuissance, son cinéma continue de se plier à la captation des traces du passé, pour refonder une mémoire collective et tenter d'inscrire sa signification dans le cadre de la communication saturée d'un monde contemporain opposant culture et politique, la première ayant eu raison du second, comme l'esprit de consommation aurait eu raison de l'art. Godard charge ainsi l'art d'une mission, celle de la résistance à la barbarie. Le très court métrage, *Je vous salue, Sarajevo*, réalisé en 1993, formule les termes de la lutte qui s'instaure selon lui entre la « culture qui est de la règle » et « l'exception qui est de l'art » : « Il sera donc de la règle de l'Europe de la Culture d'organiser la mort de l'art de vivre qui fleurit encore². » *For Ever Mozart* et

Notre musique, deux longs métrages réalisés respectivement en 1996 et en 2003, poursuivent cette exploration du conflit des Balkans et interrogent à leur tour le statut de l'art, son éventuelle disparition et sa capacité à dire le réel et, par là même, à lui résister. S'inspirant d'un texte d'Antonia Birnbaum sur Walter Benjamin, une voix off du film *Notre musique* rappelle « l'état de notre pauvreté³ » qui se précise, ainsi que la ruine de l'Histoire qui n'a pas épargné la notion même de culture. *For Ever Mozart* met à l'épreuve cette renonciation au savoir et donne à lire la vanité d'une culture livresque impuissante à modifier l'ordre du monde. Camille et son cousin Jérôme quittent la demeure familiale bourgeoise, accompagnés de Djamilia, l'employée de la maison, pour jouer *On ne badine pas avec l'amour* dans la capitale bosniaque qu'ils n'atteindront jamais. Au seuil de leur exécution, Camille et Jérôme ne peuvent que reprendre les mots de Maurice Blanchot évoquant sa rencontre avec Levinas : « La philosophie serait notre compagne à jamais, de jour, de nuit⁴. » Leur équipée politique et livresque s'achève dans des noces de sang que l'art de la citation ne peut contrer. La musique, le cinéma, la littérature, en voie de disparition, doivent inventer un nouvel espace d'expression pour restaurer leur puissance de résistance à une culture dont l'art a été soustrait, pour ne laisser place qu'au spectacle et au divertissement. Ainsi l'opposition structurelle entre l'art et la culture, qui est formulée dans *Je vous salue, Sarajevo*, initie une ligne de fuite constante dans les derniers films de l'auteur. De surcroît, non seulement la culture devient le pis-aller de l'art, mais elle aurait absorbé l'art en lui octroyant cette dimension purement citationnelle qui hante le cinéma godardien. *The Old Place* reformule cette déréliction de l'art, appauvri dans sa valeur par la puissance marchande de l'industrie culturelle. Après la citation de la définition par Warhol d'un art soumis aux règles du marché⁵, le cinéaste réduit dans une for-

de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 76.

1. Roland BARTHES, « La Rochefoucauld : "Réflexions ou Sentences et Maximes" », *loc. cit.*, p. 85.

2. Jean-Luc GODARD, Anne-Marie MIÉVILLE, *Four Short Films*, *op. cit.*, p. 89.

3. Antonia BIRNBAUM, « "Faire avec peu". Les Moyens pauvres de la technique », *Revue Lignes*, n° 11, 2003, p. 120.

4. Maurice BLANCHOT « Notre compagne clandestine » (1980), dans *Textes pour Emmanuel Lévinas*, F. Laruelle (dir.), Paris, Jean-Michel Place, p. 80.

5. « Warhol déclare que l'art est un marché pour acheter et vendre. » Jean-Luc GODARD, Anne-Marie MIÉVILLE, *Four*

mule lapidaire toute expression artistique du monde contemporain : « et alors le vrai combat commence, celui de l'argent et du sang¹ ». Dans *Histoire(s) du cinéma*, la vision d'un art prostitué aux mains des détenteurs d'une domination économique et politique s'oppose au visage sombre d'une femme de *La Nouvelle Babylone* de Grigori Kozintsev et de Leonid Trauberg. Ce plan du cinéma muet de la fin des années vingt semble répondre à la précédente séquence des *Histoire(s)* où l'archange Michel, repris du détail d'une œuvre de Raphaël, surplombe les décors de la Babylone du film de Griffith, *Intolerance*. Le *politique* comme l'*esthétique* entretiennent avec l'*économique* un lien qui, par son existence même, les détourne de leur vocation, les vouant ainsi à la dispersion et à la liquidation issues du pouvoir hégémonique de l'industrie cinématographique. Cette réflexion sur un cinéma aux prises avec une puissance économique qui en détourne la fonction première – telle qu'elle est formulée par Godard, à savoir celle d'une image qui réfléchirait le monde, dans une puissance d'enregistrement du réel – rappelle fortement les débats des contemporains de la naissance de cet art industriel, plaquant sur le cinéma une lecture sociologique et politique dans un contexte de montée des totalitarismes et donc de méfiance à l'égard de toute puissance de diffusion idéologique et de propagande. Dans l'analyse de Siegfried Kracauer, l'art cinématographique se révèle être le *medium* privilégié d'une culture de masse au service d'un pouvoir contrôlant un public dont il peut étancher la soif révolutionnaire. Godard, pourtant inspiré par les textes de Walter Benjamin, semble rejoindre sur ce point la vision d'un cinéma progressivement assujéti à l'homogénéisation d'une culture du divertissement, perdant sa puissance critique, au même titre que l'art contemporain dans *The Old Place*. Les films réalisés après les *Histoire(s)* restaurent alors un dialogue entre le geste filmique et l'actuel, entre la fiction et le document, avec le souci de s'émanciper d'une culture régentée par l'Amérique, dirait Godard. C'est ainsi que *Notre musique* où les trompe-l'œil

abondent, à commencer par la ville de Sarajevo elle-même, noue le sort des Palestiniens à celui des Amérindiens, donne à voir l'absence de récit et sa substitution dégradée, inaugurées par le cinéma des vainqueurs, afin d'inviter à forger une nouvelle légende des vaincus. Le titre de la dernière œuvre du cinéaste, *Film Socialisme*, suggère également cette opposition structurelle entre le *cinéma*, exploité par l'industrie capitaliste, et le *film*, création singulière mais engagée toutefois par sa double nature, artistique et industrielle, dans une forme d'aporie². Néanmoins, l'art cinématographique sous l'emprise de la machine à rêve hollywoodienne est aussi dévoyé par Godard lui-même qui procède à une forme de liquidation du cinéma dans les *Histoire(s)* qui condensent celui-ci, en reconstituent les plans et semblent même le dévorer. Les accents propitiatoires du cinéma de l'artiste trouvent leur source dans une culpabilité mêlée, celle qui est propre au cinéma qui aurait pactisé avec sa seconde nature mercantile et celle qui relève de la posture même d'un cinéaste qui en fait le deuil, tout en s'en nourrissant, dans le vaste trésor de la mémoire des *Histoire(s) du cinéma*.

Cependant, cette condamnation de la nature industrielle du cinéma doit être nuancée. S'éloignant du conservatisme esthétique de Kracauer, Benjamin fait de la salle de projection *un espace de réinvestissement du politique*, une puissance non pas d'apparence et de simulacre, mais une force d'apparition, une *phantasia*, dont la racine, comme le rappelle le *Traité de l'âme*, pourrait être la lumière, *phaos*, qui éclaire mais n'aveugle pas³. Comparant le mage au chirurgien, Benjamin rappelle que « pour l'homme d'aujourd'hui l'image du réel que fournit le cinéma est incomparablement plus significative⁴ » ; le cinéma « use d'appareils pour pé-

2. Il est intéressant de noter que l'industrie américaine du cinéma utilise le vocable *movies* pour désigner les films à vocation commerciale et celui de *films* pour le cinéma dit d'auteur. L'existence même de cette dichotomie renvoie à l'idée selon laquelle ce questionnement n'est pas totalement dépassé Outre-Atlantique.

3. « Et comme la vue est le sens par excellence, l'imagination [*φαντασία*] a tiré son nom de la lumière [*φάος*], parce que, sans lumière, il n'est pas possible de voir. » ARISTOTE, *De l'âme*, J. Tricot (trad.), Paris, Vrin, 2010, p. 198.

4. Walter BENJAMIN, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *op. cit.*, p. 300.

Short Films, *op. cit.*, p. 36.

1. Jean-Luc GODARD, Anne-Marie MIÉVILLE, *Four Short Films*, *op. cit.*, p. 36.

nétrer, de la façon la plus intensive, au cœur même de ce réel¹ ». Il en est de même lorsqu'on entend dans les *Histoire(s)* la phrase de Malraux² volontairement inversée par Godard : « les masses aiment le mythe et le cinéma s'adresse aux masses³ ». L'industrie cinématographique impose une *doxa* aux spectateurs partagés entre leur puissance d'imagination et un pouvoir de représentation auquel ils se plient. Cette ambivalence de l'art cinématographique est illustrée par la pensée d'Adorno qui énonce la *liquidation* de l'art absorbé par l'industrie culturelle, mais aussi par les catégories propres au concept de culture qui président à sa propre industrialisation : « Aujourd'hui, la barbarie esthétique réalise la menace qui pèse sur les créations de l'esprit depuis qu'elles ont été réunies et neutralisées comme culture. Parler de culture a toujours été contraire à la culture⁴. » Adorno souligne ainsi l'entrée du xx^e siècle dans le temps du *stéréotype* et de nouvelles modalités de connaissance qui réduisent la valeur culturelle à un succédané de culture, en proposant une vision stylisée et stéréotypée de l'art. Jean Lauxerois, relisant *La Dialectique de la raison* à la lumière d'un autre texte d'Adorno, *Du mauvais usage du baroque*, daté de 1966, met ainsi en évidence la standardisation de la pensée qui produit le concept de *culture* comme outil d'objectivation des créations artistiques et de subjectivation des individus⁵. L'industrie culturelle n'en serait pas la cause première mais le prolongement naturel, par sa faculté de reproductibilité et de standardisation des productions. L'ère de la *culture* engendre ainsi un individu qui « s'ouvre à sa standardisation lors même qu'il revendique sa singularité⁶ », en quête d'une identité singulière qui s'efface au profit d'une identité interchangeable. L'imaginaire, puissance pervertie de l'imagination, s'insinue dans un sujet assujetti, spectateur et consommateur, programmé à l'image d'une société

qui l'abreuve de simulacres. Adorno prophétise ainsi l'homme postmoderne, hanté par un spectaculaire qui le divertit de son essence tragique comme de son désir d'émancipation. Le cinéma et la culture médiatique tendent un écran-miroir aux spectateurs, « ces nouveaux adorateurs du soleil », dirait Baudelaire, qui se « [ruent] comme un seul Narcisse, pour contempler [leur] triviale image sur le métal⁷ ». Le spectaculaire devient spéculaire et l'individu manque sa rencontre avec cet Autre qu'il pourrait être et qui demeure figé dans une dimension spectrale. À l'instar d'Adorno, Godard observe la dualité qui émerge de la nature industrielle du cinéma. La potentialité de réflexion de l'écran cinématographique, comme pensée agissante, se retourne en pouvoir oppresseur d'une surface réfléchissante et spéculaire qui séduit le spectateur et le détourne de toute action politique libératrice. Nostalgique d'un *avoir été* du cinéma dont il idéalise la dimension réflexive ou a-spectaculaire qui correspondrait à une première faculté oubliée de l'art cinématographique, le cinéaste se détourne des films contemporains qu'il considère comme les sous-produits, purs simulacres, d'une culture marchande.

Film socialisme : une illustration de la démonétisation des signes et de la liquidation des valeurs

Godard poursuit ainsi une analyse de la valeur du signe artistique, mais aussi de la fonction de la marchandise, qui aurait comme vendu et liquidé l'enfance de l'art et l'enfance du cinéma. La dimension politique de son cinéma retrouve alors un nouvel écho dans *Film Socialisme*, dont l'un des fils symboliques est la monnaie, sa circulation, sa disparition et sa capacité à vampiriser l'art et la création. Le film renoue avec le thème de la valeur, la notion même de force de travail, qui coupe le travail « de son rapport avec l'amour, la création et même la production⁸ », comme le rappelait Gilles Deleuze dans son analyse de la série réalisée

1. *Ibid.*, p. 301.

2. « Le cinéma s'adresse aux masses, et les masses aiment le mythe, en bien et en mal. » André MALRAUX, « Esquisse d'une psychologie du cinéma », *loc. cit.*, p. 15.

3. Jean-Luc GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, *op. cit.*, p. 98-99.

4. Theodor W. ADORNO, *La Dialectique de la raison*, E. Kaufholz (trad.), Paris, Gallimard, 2000, p. 140.

5. Jean LAUXEROIS, « Adorno – sur écoute », dans *Revue Lignes*, n° 11, 2003, p. 226-242.

6. *Ibid.*, p. 230.

7. Charles BAUDELAIRE, « Salon de 1859 », dans *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 1976, p. 617.

8. Gilles DELEUZE, « Trois questions sur *Six fois deux* (Godard) », dans *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Minit, 2003, p. 59.

pour la télévision par Godard, *Six fois deux*, diffusée pendant l'été 1976. Dans le premier épisode, le cinéaste tentait de dégager la valeur de l'acte spectatorial, acte créateur, de mesurer une rétribution, librement évaluée par le salarié, du temps accordé à un geste dont la gratuité productive se devait de revêtir une plus-value. Cette réflexion *sur la valeur et sur l'échange* se poursuit dans *Film Socialisme* : l'artiste rappelle la démonétisation de la valeur et sa puissance de propagation par sa propre virtualisation. La première partie du film, intitulée « Des choses comme ça », commence par la formule « L'argent est un bien public », avant que l'on entrevoie un titre en première page du *Figaro* : « La chute des Bourses fait flamber le cours de l'or ». Cet argent doublement détourné, dont le collectif est privé et dont la matérialité qui en rappelait le premier usage, simple moyen d'échange, ou encore objet symbolique d'un dialogue rituel avec le sacré, aurait disparu, tendrait à englober dans une même abstraction et un même renversement des valeurs la puissance de la pensée et de l'art. Dans ce film, une jeune femme évoque le séminaire qu'elle dirige à Oxford sur *la création monétaire et la création littéraire*, alors que se poursuit une véritable chasse au trésor livresque de l'or de la Banque d'Espagne que la République espagnole aurait envoyé à Carthagène puis à Moscou. Le paquebot de luxe traversant la Méditerranée accueille des touristes fascinés par le divertissement et le son des machines à sous. Les images saturées par les éclairages et la musique de la piste de danse, réduction symbolique d'une société tout entière vouée au spectacle, évoquent alors un mouvement d'emballage, de foi et de *créance* en direction d'une double fiction. La première abstraction qui guide l'imaginaire est celle de la monnaie dont la matérialité, celle de l'argent « inventé pour ne pas regarder les hommes dans les yeux » comme l'énonce un personnage, est de moins en moins tangible. En ce sens, consommation et spectacularisation se rejoignent dans un film qui devient le prolongement cinématographique d'une pensée de la *société du spectacle* constamment divertie de sa puissance de création. La deuxième mythologie à laquelle sont soumis les touristes traversant la Méditerranée est celle d'une Europe libérée, dont le cinéaste évoque la déchirure, à travers le personnage d'Olga. « Moi, je ne veux pas

mourir sans avoir revu l'Europe heureuse, sans avoir vu le mot Russie et le mot bonheur s'accrocher à nouveau comme deux plaques de ceinturon », dit-elle, en reprenant le texte d'un autre film de Godard¹. La puissance de l'argent et la puissance de l'Europe dépassent le cadre strictement économique et s'insinuent dans l'imaginaire, les sentiments, l'agir des individus, signalant ainsi l'hégémonie de l'argent, la violence et l'asymétrie des pouvoirs dont il est le signe. Ce naufrage de l'Europe sous l'emblème d'une déréalisation des valeurs s'étend aux œuvres d'art menacées de disparaître dans leur forme matérielle, comme dans leur fonction mémorielle. L'argent comme *moyen* se serait substitué à l'art comme *fin*, dont le désir frustré serait alors comblé par l'argent, nouvel absolu. C'est ainsi que s'inscrit, dans la seconde partie du film, et comme en contrepoint, une autre image à la valeur restaurée. Un plan resserré sur une montre égyptienne, qui ne signale pas l'heure mais l'alternance du jour et de la nuit, l'élève au rang d'œuvre d'art faisant signe vers une antique Egypte qui traverse les plans du film, mais relève d'une temporalité autre et d'un régime esthétique et économique à présent disparu.

Dissidence de l'art : de l'impuissance esthétique à l'impouvoir politique

Godard révèle alors l'intranquillité de son projet : l'auteur met en scène, au cœur de ses films, la disparition du cinéma, l'incommunication des signes et la difficile énonciation d'une parole dissidente. Dans les marges de *Film Socialisme*, des figures intellectuelles à la parole solitaire surgissent. Nous découvrons Alain Badiou, conférencier sans spectateur, invitant son auditoire imaginaire à renouer avec la vision, l'image et la mise en perspective du monde. Le philosophe se présente comme le double du cinéaste. Ce dernier transforme le paquebot en plateau de tournage et peut évoluer librement parmi les touristes, filmer ceux qui ne re-

1. « Je ne veux pas mourir avant d'avoir revu l'Europe heureuse, sans avoir vu les deux mots, qu'une force invincible écarte le plus chaque jour, le mot Russie et le mot bonheur, se rencontrer sur mes lèvres à nouveau. » Cette phrase est extraite du film de Jean-Luc Godard, *Allemagne neuf zéro : solitudes, un état et des variations*, produit en 1991.

connaissent pas même en lui un auteur désormais oublié du grand public. L'auditeur imaginaire d'Alain Badiou devient le spectateur absent de Godard. Le cinéaste met en perspective ce vide qui entoure l'artiste ou le penseur, introduisant dans cette séquence le champ de l'invisibilité, zone d'ombre, qui désigne une vacance, celle de la place du spectateur qui n'est plus occupée, qui ne peut faire l'apprentissage de la « pure représentation¹ » surgissant au dénouement de l'analyse du tableau de Vélasquez par Michel Foucault. Le regard souverain du créateur, du spectateur et du sujet représenté disparaît de la scène godardienne. *Film Socialisme* se désignerait alors comme un film sans spectateur, emporté sur un navire en perdition, victime par ailleurs de l'ironie de l'histoire, métaphore troublante, puisqu'il s'agit du navire de croisière, le « Costa Concordia », celui-là même qui s'est échoué le 13 janvier 2012.

Pourtant, il reste le « sentiment que quelque chose résiste² », comme le formule Godard dans *The Old Place*. Cette résistance pourrait s'inscrire dans la figure de l'enfance qui incarnerait l'idée d'un devenir, en particulier celle de Lucien, le personnage qui habite les plans de la deuxième partie de *Film Socialisme* : Godard le filme de dos, peignant une reproduction de Renoir. Lucien, mais aussi Ludovic, voleur et lecteur sur le paquebot de la première partie du film, évoquent la figure du cinéaste enfant, campant depuis *Histoire(s) du cinéma*, son autoportrait sous le portrait de l'Histoire : « JLG/JLG est un autoportrait, chose qui me semblait impensable à faire au cinéma, mais le cinéma est fait pour penser l'impensable³ ». Le regard de l'auteur semble alors se tourner vers la part la plus intime de son propre passé. La puissance de révolte qui s'inscrit dans le récit prophétique d'un renversement du monde politique, se trouve donc neutralisée dans le mouvement par lequel il déloge le pouvoir révolutionnaire de l'art et en inverse la perspective, en renouant avec le sens premier de la révolution, comme retour à l'origine et donc in-

efficienne du bouleversement politique. Le passé hante le présent et la figure de l'enfance, sous le signe de l'introspection et non d'une renaissance, devient le reflet nostalgique d'une histoire qui n'est plus que la sienne. La perspective d'un regard porté sur un passé qui l'emporte sur la puissance du devenir pénètre l'œuvre du cinéaste, alors confrontée à un double péril : l'impuissance et l'impouvoir. La puissance connaît sa temporalité et sa modalité, le futur et le possible. Elle suppose un mouvement, une direction, une ouverture du temps et relève de la catégorie de la *potentia*, d'un geste suspendu dans l'indétermination de son actualisation qui contient en soi-même tous les champs des possibles. Le pouvoir s'inscrit en revanche dans l'actuel, le proche, le présent, et s'apparente à la *potestas* qui s'incarne en acte. Il désigne alors la domination politique et la souveraineté de la mise en action. La puissance comme potentialité suit la loi même du mouvement qui habite l'homme, énoncée et dénoncée par Anne-Marie Miéville dans *The Old Place* : « Notre espèce, dans son ensemble, ne supporte pas le passé, beaucoup d'entre nous détestent également le présent, et nous n'avons qu'une seule direction, l'avenir, qui nous éloigne de plus en plus du concept de patrie, de foyer⁴. » Or, cette patrie et ce foyer se dessinent progressivement dans l'œuvre de Godard qui renonce à cette direction de l'avenir⁵. La reconquête de l'enfance, d'une mémoire qui creuse l'intime, désigne la figure nostalgique de l'impuissance du cinéma que les *Histoire(s)* prophétisent. Alors même que *Film socialisme* se veut réconciliation d'un certain cinéma et de son pouvoir – ou peut-être son contre-pouvoir – en rejoignant le terrain de la lutte politique, son auteur renonce au présent de l'action et fait de cette impuissance une forme d'impouvoir de l'efficacité politique de l'art. Ainsi, la famille Martin, identifiée comme une famille de la Résistance dans la suite de *Film socialisme*, autorise un espace cinématographique qui redit le passé, dans un mouvement de rétro-

1. Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, op. cit., p. 31.

2. Jean-Luc GODARD, Anne-Marie MIÉVILLE, *Four Short Films*, op. cit., p. 36.

3. Jean-Luc GODARD, « Le cinéma est fait pour penser l'impensable », dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, op. cit., p. 294.

4. Jean-Luc GODARD, Anne-Marie MIÉVILLE, *Four Short Films*, op. cit., p. 34.

5. Godard choisit de tourner les scènes de guerre de *For Ever Mozart* à Anthy, dans la maison de sa famille maternelle, les Monod, qui symbolise, dans sa réduction, la Yougoslavie, et permet au cinéaste de renouer avec la matrice mémorielle.

diction où le film retrouve la facture d'un cinéma d'autrefois, celui que le cinéaste réalisait lorsqu'il entraît en lutte contre et avec la télévision, tout en rejetant dans cette évocation la possibilité d'une action politique dans l'ordre de l'actuel. L'art, puissance de pensée et d'imagination, ne peut lutter politiquement contre la culture et les dispositifs de subjectivation octroyant le contrôle de l'imaginaire.

Dans toute son œuvre, le cinéaste observe le passé, réfléchit à la survie d'un art qui réside dans sa faculté à produire une image originelle, autonome, mais toujours en attente d'une rencontre avec les autres images, que l'on veut posséder, fixer, au risque de perdre la vue, dans un « regard d'amour anéantissant¹ », mouvement orphique du cinéma godardien selon Jacques Aumont, qui est aussi regard sur un passé intime en dissonance avec le souci commun qui pourrait animer les derniers moments de *Film Socialisme*. Le regard d'Ulysse contemplant la Méditerranée lorsqu'il revoit sa patrie dans le dénouement du *Mépris*, plan repris dans les *Histoire(s) du cinéma*, s'invite dans la conclusion de *Film Socialisme* qui évoque la figure du héros grec et son retour à Ithaque où « le seul à le reconnaître sous le déguisement fut un chien ». Cette figure solitaire, confrontée au risque de ne pas être re-connue, symbolise alors l'art en puissance confronté à son impouvoir politique de transformation du monde dans sa réalité matérielle.

Le cinéma de Godard s'édifie résolument comme une pensée de *la puissance et de l'impuissance de l'art* dans sa faculté à dire et à révéler le monde, en exaltant sur l'écran la puissance émancipatrice qu'il appelle de ses vœux. Cet impouvoir politique d'un art dont la puissance se heurte à une époque assujettie au règne de la valeur marchande nourrit une réflexion constante sur l'économie qui exhausse le spectaculaire aux dépens de l'art, instrumentalisant les outils de la création pour satisfaire un sujet postmoderne dont la force de contestation est éteinte. Le cinéma met alors en scène dans le temps présent son impouvoir, sa *faillite politique*, comme celle des arts qui l'ont précédé. Godard se nourrit de cette mélancolie dans la déploration paradoxale de la disparition du cinéma, comme si la mort de ce dernier était la seule issue à l'inversion des valeurs opérée par la civilisation contemporaine. La parole du cinéaste, mettant en scène sa propre solitude, dans et hors des institutions et des médias, semble s'adresser un spectateur désormais disparu. À défaut de trouver la clé d'une renaissance d'un art en quête d'expiation, le dispositif filmique de Godard reflète le caractère aporétique d'un cinéma qui exprime sa puissance sous le signe d'un effacement. L'image rêvée du cinéma se saisit alors dans l'inquiétude de son absence.

Sophie RAIMOND

1. Jacques AUMONT, *Amnésies, Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, POL, 1999, p. 43.

NOTES SUR LE SOCLE

Parfois, des textes compliqués tentent de répondre à des questions simples. Pourquoi, lorsqu'un élève dit « non, monsieur le professeur » et cela en position assise, cela ne veut pas dire la même chose que si, d'un même ton de voix, éventuellement neutre, il dit cette même phrase, mais cette fois-ci assis sur sa table, ou bien encore et surtout s'il est droit, debout et sur sa table ? On pourrait ajouter : lorsqu'il est assis par terre, c'est encore un nouveau sens. C'est cette question en partie théâtrale que j'ai voulu tirer au clair. Donc socle : qu'en est-il, à présent, de cette antique machine d'exclusion entre le haut et le bas, mais aussi et par-là même machine à créer des espaces – artistique en haut, public en bas ? In fine (le lecteur verra) un saut de registre s'est imposé qui troue le texte constamment. Pour suivre à la trace mon objet et ses déplacements, j'ai été amené à tomber comme lui en dehors des limites des questions strictement artistiques. Comme lui, j'ai pu enjamber la limite entre art et espace public sans transition car souvent cette transition n'existe pas, n'existe plus dès lors que le principe du socle est en crise. Dérive non exhaustive que j'ai clos du côté d'une tourelle en verre qui se venge de la voiture et de son royaume plat au milieu du trafic circulaire et dense d'un centre ville européen – encore une question de chorégraphie donc.

Socle

PHOTOGRAPHIES D'UNE STATUE DE SADAM HUSSEIN DÉBOULONNÉE AVEC DES SOLDATS AMÉRICAINS ET PEUT-ÊTRE DES IRAKIENS. Cette scène à répétition de la modernité, celle de la mise à bas des anciennes idoles, câbles à l'appui, comme au cinéma soviétique, semble, dans son aspect relativement joyeux, entraîner avec elle dans sa chute l'histoire peu heureuse de la sculpture.

Ériger, voilà ce que le moderne ne peut se permettre. Cette donnée temporelle de nos régimes à tendance (à idéal) démocratique pourrait expliquer et justifier l'éparpillement de notre art sculptural : décor et design dans le Bauhaus et dans le constructivisme russe, composition *all-over* et horizontalisation de Brancusi à Carl André, pulvérisa-

tion esthétique dans l'installation et dans les environnements contemporains. L'égalité des parties répond formellement à l'égalité entre les sujets ; puis, au-delà du paradigme démocratique, celui de la science postule à son tour une égalité ontologique entre les sujets et les objets, eux aussi à égalité comme le stipule avec humour et sans ironie Bruno Latour. Un monde déplié, celui de l'encyclopédie où savants et non savants se tutoient fraternellement en tant que lecteurs universels, où mécanismes de canon à poudre et système nerveux de crapaud étalés en larges planches analytiques se côtoient page après page (l'arbitraire de l'ordre alphabétique aidant) sans point d'orgue¹.

La sculpture se débrouille mal dans cet univers plat. Sa vocation en tant que volume, pilier ou borne et marqueur de l'espace nous contrarie ou dysfonctionne simplement dans nos parcs et sur nos ronds-points. Toute la contradiction portée par l'idée d'une sculpture complète (c'est-à-dire portant son socle et susceptible de devenir un monument) est ramassée dans l'histoire de *Bourgeois de Calais* d'Auguste Rodin, ensemble que l'artiste voulait posé à même le sol pour signifier le pied d'égalité entre les anciens héros de la ville et

1. L'équivalence proprement sociologique (c'est-à-dire fondatrice d'une nouvelle sociologie) entre sujets et objets chez Bruno Latour est un thème explicite un peu partout dans son œuvre, mais on peut se référer plus précisément à sa théorie des « faitiches » comme attachements d'éléments subjectifs et objectifs indistinctement. Il ne s'agit pas de dire que les objets sont les égaux des sujets, mais bien plus loin, que les unités sociales dynamiques traversent et assemblent des éléments présents chez les sujets et les objets, souvent à la fois. L'exemple du carnet de notes est éclairant : est-ce le sujet qui fait son carnet, ou bien est-ce le carnet qui constitue un espace mental et donc produit le sujet ? Plus largement, l'idée selon laquelle la modernité se fonde sur des relations ontologiques horizontales (sujets et objets y compris) a été largement explorée dans l'exposition *Making Things Public* conçue par Latour et Peter Weibel au ZKM de Karlsruhe et dans son imposant catalogue (1072 pages) : B. LATOUR et P. WEIBEL (éd.), *Making Things Public*, cat. d'exposition, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, MIT Press, 2005.

ses citoyens actuels. La ville, peu encline à confondre ses héros avec n'importe qui sur la place publique, le contraint à proposer ce moyen terme qu'est le socle mince visible aujourd'hui, proposition par ailleurs refusée. Plus d'un siècle plus tard, ce mi-socle continue de contrarier le dessein de Rodin car, solidement attaché aux sculptures, il semble pousser les oublieux conservateurs à surélever l'ensemble lorsqu'il est exposé au public – tel qu'il est visible aujourd'hui au musée Rodin¹.

Daniel Buren, pour sa part, se sert du socle pour confronter l'espace public de l'Ancien Régime et celui de la République dans son œuvre controversée *Les Deux Plateaux*, 1986, installée place du Palais Royal à Paris. L'artiste a quadrillé cette place au nom plus que suggestif de colonnes de diverses hauteurs taillées sur leur flanc, à la verticale, de l'emblème géométrique de ses fameuses rayures de 8,7 cm. Ces colonnes de taille inégale semblent surgir du sol et proposer, selon leur hauteur, des marches, des sièges, ou bien des repères à hauteur humaine. Mais cette lecture bon enfant, dont l'effet est perceptible chez les visiteurs, peut être inversée : ces colonnes peuvent également être vues comme autant de ruines « propres », des vestiges de quelque chose comme un espace imaginaire d'autrefois qui aurait été couvert par un toit désormais disparu, soutenu par les colonnes dont nous n'aurions que les restes. La foule piétine donc et joue allègrement sur les restes d'un Palais Royal imaginaire. Mieux, elle s'érige triomphalement, sans le savoir, sur les socles que ces colonnes cassées constituent. Par ailleurs, la relative simplicité du dispositif invite à en faire peu de cas, et en ce sens le seul spectacle digne de ce nom, ce sont les visiteurs et leur manière de s'approprier les colonnes. POMPÉI EN RONDELLES. Le caractère archéologique de la place est prolongé par une fontaine au parcours souterrain perceptible sous les grilles du sol – version propre des égouts mais aussi version propre

des fontaines à l'air libre, toujours en état de stagnation. Buren nous offre ainsi sous forme hygiénique ce qui relève du débris et du déchet – qu'il garde pourtant dans leur position, celle de base.

Nos dernières colonnes d'élévation, telle la colonne Médicis à Paris, accolée à la Bourse de commerce et sans aucun lien avec celle-ci, furent les observatoires astrologiques, puis astronomiques – avant que les lumières de la ville ne les repoussent loin d'elle. Dans la voie qui mène de l'astrologie vers l'astronomie, à la suite des observations de Galilée, ces colonnes ne s'élèvent plus réellement. Elles se penchent plutôt vers un monde proche, celui d'une Lune accidentée qui ressemble à nos déserts, observable à la lunette telle des îles lointaines mais atteignables. Plus de disque idéal. Lune proche aussi car la perfection mathématique des révolutions célestes, Galilée la ramène à nous en fondant la physique moderne. La distinction hiérarchique aristotélicienne entre un monde lunaire de pure nécessité et un autre supralunaire, voué à la contingence, est ramenée à la dualité matière/nombres dont l'économie générale se voit distribuée indistinctement dans la Terre comme dans les cieux. Dès lors, toute colonne est plate, allant d'un point à un autre (simple pont) sur un espace désormais égalisé.

De la sorte, semble-t-il, la sculpture et son corollaire plastique dans l'espace public, le monument, ne peuvent s'inscrire avec sérieux dans l'espace moderne qu'en s'inversant, en intégrant leur propre débandade et leur renoncement à l'érection de quoi que ce soit. D'où sans doute le succès posthume de l'esthétique des ruines entropiques de Robert Smithson, qui réactive aussi bien le rapport de la Renaissance à l'Antiquité (phantasme), l'œuvre comme fragment (*topos* romantique), et enfin cet ourlet et fin de course imaginaire de notre propre civilisation qu'est la science fiction catastrophiste : la *Planète des singes* comme *telos*². À

1. Pour ce qui est du chemin conceptuel qui mène de Brancusi à Carl André, ainsi que pour l'histoire contrariée des *Bourgeois de Calais* de Rodin, voir Rosalind KRAUSS, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, C. Brunet (trad.), Paris, Macula, 1997. Le début de ces notes prend entièrement appui sur le propos de Krauss.

2. Pour ce qui est de Robert Smithson et de son rapport explicite à la science-fiction, il s'agit d'une référence dont l'importance a déjà été soulevée par Jean-Pierre CRIQUI dans « "Ruines à l'envers", introduction à une visite des monuments de Passaic par Robert Smithson », dans *Un trou dans la vie. Essais sur l'art depuis 1960*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002. Pour ce qui est des écrits de Smithson lui-même – dont on attend avec impatience la traduction en

l'image de la statue de la liberté, mille fois accablée depuis (*Le jour d'après*, 2004 ; *Cloverfield*, 2008), la sculpture ne demeure qu'en tant que reste. BANDES DE SCOTCH USAGÉES ENROULÉES SUR DES LIVRES TORDUS PAR LA PLUIE COMME LE SONT LES IMAGES DÉCOLORÉES, MAL PLASTIFIÉES, LE TOUT RAMASSÉ PAR LE CAMION POUBELLE. Dans le devenir littéralement ordure de la sculpture et avec elle du monument, comme l'attestent les hommages éphémères produits par Thomas Hirschhorn aux philosophes Spinoza, Gilles Deleuze ou Georges Bataille¹ les télécommunications au sens large, tel le livre, le cyberspace, voire la reproductibilité de la photographie, le tourisme et les autoroutes, tous y sont pour quelque chose. Les derniers parce qu'ils font de tout espace refus systématique un lieu de passage, les premiers par un des systèmes de valeurs porteurs de verticalité. Le monde complotte décidément contre la sculpture.

En se réfugiant dans une tentative agonistique, dans un sur-achèvement, l'histoire de la sculpture n'est pas originale ; on sait à quel point la peinture, de son côté, a pu devenir une histoire de survies à ses propres morts successives. Mais alors que cette dernière a pour ainsi dire muté, à force, en puissance de métempsychose (pensons aux mille destins du tableau comme format de perception au sein des arts plastiques comme en dehors d'eux, sans parler de la « forme tableau » théorisée par Jean-François Chevrier en photographie²) ; alors que la peinture dans sa connivence formelle avec la planéité de l'imprimé et des écrans ne cesse de renflouer son histoire pour la réactualiser,

français dans une édition de large distribution –, on peut se référer à « The monuments of Passaic » évoqués par J.-P. Criqui, mais aussi « The domain of the Great Bear », co-écrit avec Mel Bochner ou à « Quasi-infinities and the Waning of Space ». Pour toutes ces références, voir *Robert Smithson : The Collected Writings*, J. Flam (éd.), Berkeley, University of California Press, 1996.

1. *Spinoza Monument*, Amsterdam, 1999 ; *Deleuze Monument*, Avignon, 2000 ; *Bataille Monument*, Kassel, 2002.

2. Cette notion est d'abord posée par Chevrier dans le catalogue d'exposition *Une autre objectivité / Another Objectivity*, Centre national des arts plastiques, Paris/Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Milan, Idea Books, 1989 ; depuis, il n'a cessé d'y revenir.

la sculpture, de son côté, s'oublie.

Le cadre des tableaux, cette vieilleries en bois massif doré, kitsch et écaillé, a su rester un enjeu formel encore central dans notre perception de l'image. Que penser de son équivalent formel dans l'art classique, à savoir, pour l'art de la sculpture, le socle ? AU CENTRE DE LA PHOTOGRAPHIE, MASSIF, LE SOCLE QUI SOUTENAIT LA STATUE DE SADAM HUSSEIN, ENCORE INTACT. Le non événement absolu qu'est devenu le socle révèle l'absence de réflexivité, l'amnésie culturelle qui s'est installée autour de la sculpture. *Combien d'artistes contemporains qui ne font pas de la sculpture se présentent comme des sculpteurs (Jordi Colomer, Thomas Demand, Aernout Mik...) ? Si la sculpture n'est pas en elle-même, elle est, alors, ailleurs.*

Le passage de l'Antiquité romaine vers sa christianisation fut marqué sur le pourtour méditerranéen, notamment en Syrie, par l'apparition d'une catégorie singulière de clergé informel, les stylites. Ascètes improvisés et solitaires, les stylites vouaient leur vie à la prière en s'installant en hauteur, perchés sur des hautes colonnes, parfois vestiges de temples païens, ou sur des arbres. Stylites et dendrites, coupés du monde par la hauteur, survivaient par les dons des passants qui leur vouèrent rapidement un culte qui s'est prolongé à l'endroit de leurs reliques, très prisées. Sur des médailles en fer repoussé, sur la pierre ou sur des icônes, l'escalier utilisé pour accéder en haut de la colonne fixe visuellement un mouvement pourtant perpétuel, celui de la montée, que le stylite effectue en continu. C'est qu'il n'est pas simplement en hauteur : il monte, et cela tant qu'il ne descend pas. Son caractère de source de valeur sacrificielle se perpétue lorsque ce corps redescend vers le monde une fois épuisé son temps, cadavre chargé comme une batterie électrique-relique³.

3. Voir Peter BROW, *La société et le sacré dans l'antiquité tardive*, Paris, Seuil, 1985 et Jacques LACARRIÈRE, *Les hommes ivres de Dieu*, Paris, Arthaud, 1961. Mais je réfère surtout à l'ouvrage volontairement a-conclusif de Philippe-Alain MICHAUD *Le peuple des images*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002. Ce livre remarquable cache bien, disons-le franchement, son jeu. Alors qu'il se présente comme une accumulation d'analyses historiques autour de la notion d'image, il propose de manière dispersée une esquisse d'histoire de la valeur, et plus précisément d'une histoire des Modes de Production (MdP), pour reprendre ce concept marxiste développé par Louis

Parce que nous avons oublié le sens de ce qu'est un socle, nous voyons alors les antiques colonnes des stylites comme des objets inertes. Pour retrouver la vision vive des icônes de stylites nous pourrions mettre à la place de ces colonnes, sous forme de collage, LA STÈLE INCANDESCENTE D'UNE FUSÉE S'ÉLANÇANT VERS L'ESPACE AU MILIEU DE L'AZUR, CAP CANAVERAL, FLORIDE. À la place du combustible, qui nous préoccupe tant aujourd'hui, le stylite « carbure » avec sa vie, qu'il consomme sans parcimonie pour vaincre sa propre pesanteur spirituelle. Sa colonne et son arbre, comme les socles plus tard, sont des actions ou des « attitudes » comme dirait Paul Veyne et non seulement des images ou des messages.

Bien plus tard, Sergueï Eisenstein filme le déboulonnement de la statue du Tzar pour retrouver l'espace commun et plat des places publiques des meetings révolutionnaires de l'Union Soviétique naissante (film *Octobre*, 1928). Mais El Lissitzky, pratiquement en même temps, se pose une question difficile : à quoi peut ressembler, concrètement, une tribune en hauteur pour un leader révolutionnaire lorsque celui-ci prône le pouvoir horizontal des soviets ? Quel type de surplomb peut être en accord avec une foule qui se veut constituée de pairs ? *Le projet de tribune pour Lénine* de 1924, sorte de panier de basket ou *billboard* géant en poutrelles métalliques, ose ériger un homme au-dessus de la foule seulement dans la mesure où celui-ci est surplombé, à son tour, du panneau « Prolétariat ». Hors événement politique, seul ce mot demeure visible. Cette estrade, c'est-à-dire ce

socle pour êtres vivants, s'élevant à une dizaine de mètres du sol n'est manifestement pas munie d'escaliers. En haut, la figure de Lénine semble s'être hissée comme sur une échelle de pompiers ou comme sur une rampe mécanique pour ouvriers du réseau électrique, par un système d'ascenseur. On ne peut s'empêcher de penser à l'expression française d'« ascenseur social », image inverse de l'élitisme, employée en général pour évoquer sa panne. Il n'est pas certain que cette solution imaginée par El Lissitzky soit entièrement satisfaisante, mais elle exprime la conscience et une forme de prévoyance quant au rapport entre la verticalité et l'espace public démocratique. Cette tribune voulait contribuer à ce que des nouvelles statues ne soient ni érigées, ni déboulonnées à leur tour – ce qui ne manqua pas d'arriver. L'INDEX CONFIANT DE LA STATUE BALAYÉE L'ÉCRAN ENTRAÎNÉE DANS SON VOL PAR L'HÉLICOPTÈRE QUI L'AMÈNE À UN QUELCONQUE DÉPÔT DE BRONZE (film *Good Bye Lenin!*, 2003). L'histoire des statues en bronze, fondues à partir, ou bien à destination de canons, au destin passager est longue. Sans parler de celles enlevées durant la période vichyste partout dans Paris sous prétexte de carence de métaux, on peut avoir à l'esprit l'agressive statue de Louis XIV vainqueur qui ornait autrefois la place des Victoires, refondue en 1792. Il ne nous en reste que des gravures illustratives. À ses pieds, d'autres sculptures étaient placées dans le dessein d'augmenter la gloire de la monarchie : quatre prisonniers de guerre enchaînés – un ensemble aujourd'hui nommé *Les captifs*. Ces quatre guerriers représentent quatre nations vaincues qui, assis aux quatre coins d'un socle rectangulaire, partagent leur sort avec les débris de leurs batailles perdues, boucliers, lances et épées cassés éparpillés à même le sol. Les révolutionnaires de 1792 ont décidé de garder ces esclaves, représentant d'autres armées mais symboliquement chargés d'une sorte de tradition des vaincus qui nous parlent malgré eux du peuple sous le roi, et non d'autres rois. Anachronisme écrasant, cet ensemble est présenté aujourd'hui sur une base mais sans le reste du socle initial. Ce socle du socle, ce marchepied, ce sol mis en formes, est visible aujourd'hui au Louvre, notamment depuis les vitres du passage couvert de l'aile Richelieu, en plongée de quelques cinq

ALTHUSSER et ses collaborateurs dans *Lire le Capital*, Paris, François Maspero, 1965. Ce n'est pas seulement la référence explicite à Guy Debord (très distant théoriquement d'Althusser) qui oriente la lecture en ce sens. Un Mode de Production, si l'on suit de près *Lire le Capital* est moins une organisation concrète particulière destinée à produire des objets et des ustensiles, qu'une forme historique de production de *valeur*, valeur destinée à circuler dans les rapports sociaux et par-là à les fonder. Les supports de valeur varient (argent, mode, renoncement, dilapidation) et Michaud en pointe diverses cristallisations liées au monde des représentations proches de ce que nous considérons comme artistique (masque, bâtiment, actions, œuvres...). Ces notes s'appuient largement sur les liens entre verticalité, production de valeur et contre-valeur, présents dans la troisième section du livre.

mètres plus bas, offrant au passant une vue quasi-aérienne qui efface l'aspect robuste des personnages, perceptible lorsqu'on les fréquente de près – ce sont des géants. Depuis la rue, ce carré massif, un esclave à chaque angle, s'ouvre comme une rose des vents, vide en son milieu. Ruine géométrique de pierre, ruine polie de vert bronze. Vide central où il circule on ne sait quoi de zen. Fragment étrangement propre. Telle est la singularité de cet ensemble absolument classique et totalement mutilé. L'esprit contemporain y projette aisément du minimalisme dans la composition, grâce à quoi il peut un instant percevoir la puissance expressive des figures, leurs variations d'affect (désespoir, résignation, rébellion...) apparaissant alors comme des pures variantes formelles – recevables pour nous, car dénués de signification précise. Cette enveloppe faussée, accidentelle, de sobriété, de non-composition, d'égalité des parties, nous ouvre les portes du temps pour admirer la beauté des ruines romantiques, jonchées au sol, vanités ou collages désaxés. Puis, les visages tordus et les dos lourds, les regards profonds, tous entrouvrent la porte du corps néo-classique, enfin libéré de son fardeau absolu, le kitsch pompier. Cette hallucination sculpturale – car il suffit de s'en approcher pour que le charme se dissipe – il faut la regarder comme Kandinsky son premier tableau abstrait, dans l'obscurité ou de biais, pour qu'il y ait événement perceptif. Ou, autrement dit, l'inattention que requiert la perception rétrospective des *Captifs* impliquerait, dans l'hypothèse d'une réinstallation dans un lieu public, un emplacement tel qu'une aire de jeux pour enfants. L'ensemble constituerait alors un « pénétrable » à la manière de Helio Oiticica ou de Jesus-Rafael Sotro.

La crise systémique de l'autorité dans le contexte des sociétés modernes met à mal, indirectement, l'action plastique d'érection, ce qui affecte l'ensemble du domaine sculptural et en première instance le principe du socle – toujours, apparemment, sur le point de disparaître. La négation ou l'oubli de la signification du socle au profit des logiques d'horizontalité nous prive des outils qui permettraient, à l'époque des réseaux et des tissus denses d'infrastructures urbaines, de repenser la manière dont se constitue l'espace public. Car les promesses utopiques de l'horizontalité, en

tant que pratique artistique ou en tant qu'outil politique, logique, analogique et métaphorique, se confondent de nos jours avec les espaces périurbains, privatisés et éclatés des métropoles riches et pauvres à travers la planète. En somme, le rêve d'horizontalité percute à présent son double maléfique, une crise aiguë de la notion et de l'expérience de l'*agora*.

Et si le socle – ici entendu comme cristallisation d'une pensée de la valeur signifiante de l'axe vertical – avait quelque chose à nous dire sur ce point ? Si tel est le cas, nous devons chercher non du côté de sa dissolution, mais du côté de sa réactivation, même déplacée (et ici *déplacement*, semble être le mot-clef pour désigner ce qui de la sculpture est resté vivant dans la modernité).

L'une des dernières réactivations artistiques de la colonne Vendôme – non du monument qui trône encore sur la place éponyme à Paris comme si l'empire napoléonien qu'il glorifiait n'avait jamais pris fin, mais de sa mise à bas – a été récemment menée à bien par le collectif artistique Société Réaliste, dans l'une de ses pièces les plus conceptuelles. Une simple affichette intitulée *Tribute to Courbet, contrat de rachat de dette*, de 2010, et illustrée par une photographie attribuée à Disdéri de la colonne Vendôme en morceaux lors de sa destruction au moment de la Commune de Paris en 1871, revient sur cet épisode pour en proposer la reprise, c'est-à-dire non une répétition mais une suite¹.

On sait comment le peintre et élu de la Commune Gustave Courbet, instigateur en effet de la destruction du symbole impérial, à l'instar des destructions des emblèmes de la monarchie moins d'un siècle auparavant, avait dit vouloir conserver, comme ses prédécesseurs, les œuvres de la tyrannie tels des vestiges à valeur esthétique d'un temps dépassé. Ce statut de souvenir édifiant se voyait ici redoublé par le fait que la colonne Vendôme avait été calquée sur le modèle de l'antique colonne Trajane à Rome, symbole du pouvoir impérial. On sait aussi comment, après l'écrasement de la Commune, Courbet est convoqué par les tri-

1. Société Réaliste, *Empire, state, building*, catalogue d'exposition, Jeu de Paume, Paris, Ludwig Muzeum, Budapest/Éd. Amsterdam, 2011, p. 112-113 et 116-117.

bunaux afin de rendre compte d'un délit dont on lui reproche d'être l'auteur intellectuel. Courbet donne sa version de l'histoire, dans laquelle la foule prend une initiative qu'il ne sait endiguer. Finalement, il est jugé coupable avec comme preuve définitive un cliché sur lequel un homme qui lui ressemble pose à côté des décombres, entouré d'autres communards. Il s'agit là de la première utilisation de la photographie en tant que pièce à conviction dans un procès. Était-ce lui ? Quoi qu'il en soit, il est sommé de rembourser le coût de la reconstruction de la chose, l'équivalent de plus de trois millions d'euros actuels d'après les calculs de Société Réaliste¹.

Il est intéressant de noter que Courbet fut jugé d'après un cliché dans lequel ne figure que la statue de l'empereur située en haut de la colonne, coïncidant avec la préoccupation de l'époque tournée vers l'autorité de l'État, et non la colonne elle-même. Le cliché choisi par Société Réaliste en revanche montre la colonne cassée au sol vue de loin : c'est une photographie de la place Vendôme en tant qu'espace public. C'est donc l'objet intermédiaire entre la sculpture et l'espace environnant – dans ce cas il s'agit d'un socle – plutôt que la sculpture elle-même, qui semble faire l'objet du litige.

Ici Société Réaliste ne se contente pas uniquement de revendiquer la planéité destructrice et anarchisante de la colonne éparpillée au sol – ce qui est tout de même revendiqué. Le collectif artistique insiste sur le fait que cette planéité, cette égalisation virtuelle de l'espace, cette destruction d'une figure d'autorité, *cela se paye*. Que ce soit pour Courbet, ou bien pour ses héritiers, la promesse anarchiste est lourde de conséquences, et quiconque voudrait en bénéficier devra donner de sa personne.

C'est avec ironie que cette œuvre évoque les complications juridiques du droit de succession. Car, en effet, lorsque l'on décide d'accepter un héritage, il est parfois recommandé de prendre préalablement un avocat afin d'examiner le contenu

exact de celui-ci, dans la mesure où toute propriété implique des responsabilités, et donc éventuellement des dettes cachées derrière les contrats de propriété. Parce qu'épineuse, cette opération doit se faire dans une humeur exhaustive – c'est pourquoi, aujourd'hui, en France, tout héritier peut prendre jusqu'à dix ans pour se décider. Plus d'un siècle plus tard, Société Réaliste semble enfin prêt à accepter cet héritage et sa charge monétaire, que Courbet n'a pas eu le temps de déboursier – encore que ce ne soit qu'une proposition conceptuelle.

Comme chez Freud, qui pense en langue allemande, *dette* (monétaire) et *culpabilité* (morale et juridique) ne font qu'une seule et même idée (*Schuld*). Ajoutons celle de faute, et même d'erreur, pour ne pas dire celle d'échec d'autrui, assumées par Société Réaliste. L'héritage, comme dans la tragédie antique, est ici avant tout celui d'une injustice qui passe des parents coupables aux enfants innocents. Circulation de castrations de Courbet contre Napoléon, puis de l'État contre Courbet (mort ruiné en exil), enfin, pour entrer dans une danse que l'on pensait finie, autocastration de Société Réaliste.

Ce travail parasite adroitement l'histoire d'un monument (la colonne Vendôme) pour y ajouter un autre, dédié à Courbet. Comme si la chose avait gardé une infime faille, une lézarde secrète après sa réanimation artificielle, fente infime dans laquelle les artistes auraient pu glisser un coin qu'il suffirait de frapper avec force pour, à nouveau, abattre cette masse verticale. L'hommage est un pli supplémentaire ajouté au sandwich archéo-sémantique cumulé par la colonne, typique des villes dites historiques, dans une logique qui s'adapte à et a bien des chances de se trouver incluse dans, par exemple, la page Wikipedia de ce monument, lequel risque par ailleurs d'encombrer la place pendant longtemps.

Là où les villes dites historiques font défaut on n'a jamais autant bâti, ni si vaste, ni si haut. Le monument, en tant que format de perception spatiale, nous est revenu à la figure, paradoxalement, dans les cathédrales de l'utile. Le faste de nos monuments, des gratte-ciel par exemple, est le paradoxal résultat de calculs de gains immobiliers exponentiels – tout ce qu'il y a de plus immédiat –, du faste sous forme de lapsus industriel et spéculatif.

1. À propos de la colonne Trajane, voir Paul VEYNE « Propagande expression roi, image idole oracle » (1984), dans Paul VEYNE et Louis MARIN, *Propagande expression roi, image idole oracle. Visibilité et lisibilité des images du pouvoir*, Paris, Arkhê, 2011.

latif. Le monumental bascule du domaine restreint des signes mnésiques dans l'espace vers le « Très Gros » – comme jadis on parlait du Très Haut. L'architecte Rem Koolhaas signale bien que pour les gratte-ciel new-yorkais il était devenu évident au moins dès la construction du Chrysler Building, avec ses fameuses gargouilles en tête d'aigle métalliques à des centaines de mètres de hauteur, que tout effort décoratif était simplement devenu invisible pour le piéton moyen¹. Sa présence s'était détachée de sa perception, la première saturant la dernière. Par bonheur, les photographies aériennes des livres d'architecture sont là pour nous aider à faire semblant que l'on regarde les gratte-ciel new-yorkais réellement, lorsque nous les contemplons dans une photographie à la librairie, puis à la maison au coin du feu. (*Ça fait combien de temps que vous n'avez pas allumé un vrai feu ?*) La beauté décorative du Chrysler Building est aussi lointaine que l'image de quelqu'un qui lit au coin du feu : cela existe mais loin, trop loin pour vous concerner. Le gratte-ciel atteint alors son statut de simple « expression de soi », comme le dit Paul Veyne à propos du caractère illisible, de par sa hauteur, de la frise qui orne la colonne Trajane – caractéristique héritée par la colonne Vendôme². Expression de soi de la puissance non plus impériale, mais de la puissance industrielle du construire. Koolhaas ajoute ceci qu'une fois dépassée une certaine échelle, toute chose est pour nous quelque chose comme un monument. Quelle est cette échelle ? Sans doute celle de la disproportion.

Par ailleurs, on remarquera l'affinité entre le titre de l'ouvrage désormais classique de Rem Koolhaas *S, M, L, XL*³ et celui de l'exposition de Société Réaliste au Jeu de Paume à Paris en 2011, dont l'un des motifs visuels était l'Empire State Building⁴. Car le collectif artistique s'était alors contenté de reprendre le nom du fameux gratte-

ciel pour y ajouter des virgules : *Empire, State, Building*, désignant simplement la manière dont le nom du bâtiment contenait tout un programme territorial et symbolique, allant du bâti au territoire puis à une organisation générale du pouvoir politique. Le titre de l'exposition comme celui de l'ouvrage de Koolhaas alignent une gradation d'échelles, soulevant chacun à sa manière le passage d'une perception empirique et symbolique vers une perception abstraite – abstraction en rapport avec des espaces (ville, nation, continent, monde... marché) dont la nomination nous est familière, mais dont la réalité nous échappe quotidiennement.

Autoroute

Où commence la disproportion spatiale ? Où commence cet effet subjectif qui nous fait juger un espace inapproprié en soi – inapproprié non aux activités vitales, mais au lien cohérent, pas à pas, entre action et perception générale, inapproprié à devenir un Monde ? Nous sommes désormais habitués à l'écart entre la maquette et la réalisation bâtie, entre le beau dessin d'architecte ou d'urbaniste et par ailleurs la réalité sociale des nouveaux ensembles et des villes nouvelles. Nous nous sommes habitués aux ruptures dans les chaînes causales et perceptives qui vont de l'idée de l'espace commun à sa réalité.

Pour emprunter une idée de Florent Lahache⁵ lisant Koolhaas d'une main et Descartes de l'autre, nous dirons que, face à un même objet, la proportion est du côté de ce que l'on peut *imaginer*, et la disproportion du côté de ce que nous pouvons seulement *concevoir* : on peut avoir en tête dans le détail un polyèdre à mille facettes, parfaitement concevable, et pour autant inimaginable avec précision. Contrairement au triangle, pour reprendre l'exemple de Descartes, à la fois concevable et imaginable, du chiliogone (figure à mille côtés) nous ne pouvons avoir qu'une représenta-

1. Rem KOOLHAAS, *New York délire*, Marseille, Parenthèses, 2002. Voir aussi « Bigness – ou le problème de la grande dimension », dans *Junkspace – repenser radicalement l'espace urbain*, Paris, Payot & Rivages, 2011.

2. Voir *supra*, note 1, p. 28.

3. Rem KOOLHAAS et Bruce MAU, *S, M, L, XL*, New York, Monacelli Press, 1995.

4. Voir *supra*, note 1, p. 27.

5. Cette idée fut développée dans le cadre d'un cours adressé aux étudiants de l'École de Beaux-Arts du Mans en 2009. Les deux textes sont tirés des *Méditations Métaphysiques* pour Descartes (« Méditation Sixième », Duc de Luynes (trad.), Paris, Vrin, 1953, p. 318-319), et de *New York délire*, *op. cit.*, pour Koolhaas, p. 100.

tion empirique confuse. Il en va de même, par exemple, du cyberspace. Cela ne nous étonne plus puisque nous prenons la voiture, le téléphone, le train, l'avion et Internet, toujours débarquant magiquement sur l'une des facettes du polyèdre géant qu'est ce monde, sans nous en émouvoir plus que de besoin du fait banal que l'on n'a pas besoin de savoir où l'on est pour faire ce que l'on a à faire.

Le marqueur imaginaire de l'espace qu'est habituellement le monument pêche par excès dans le building new-yorkais. Il s'autonomise, ne dialogue plus qu'avec ses homologues (DEUX GRATTE-CIEL COUCHENT ENSEMBLE). De l'autre côté des États-Unis, à Las Vegas, à en croire un dessin ironique de Robert Venturi et Denise Scott-Brown paru en 1972 au sein d'un ouvrage qu'allait marquer l'histoire de la théorie architecturale, l'existence du monument est devenue impossible : les panneaux lumineux sont trop nombreux, trop voyants, destinés à un client qui roule à des dizaines de kilomètres/heure¹. La série photographique de Lee Friedlander de 1976 *The American Monuments* semble corroborer cette idée². La culture du quartier spacieux, de la maison banlieusarde et de la route à plusieurs voies fait des statuettes en bronze célébrant les valeurs communes avec inscription et entourées de gazon, un ajout kitsch, provincial, faux. Le commerce, première raison pratique de l'*agora* classique, reprend quant à lui ses droits sous forme d'enseignes géantes, boutiques, *strip*, vitrines, centres commerciaux.

Que le monument doive déjouer ses formes classiques, cela correspond au fait qu'il doit, pour exister au sein de la modernité, changer aussi de contenu. La crise systémique de l'autorité sur laquelle repose la démocratie et que le capitalisme alimente si bien, fait de l'espace commun une entité négative. L'identité politique occidentale, y compris l'ex-bloc de l'Europe de l'Est, a été récemment re-fondée, par exemple et comme il est bien connu, *contre* l'idée du nazisme (c'est pourquoi la réception du nazisme hors Occident nous semble toujours déplacée, naïve, monstrueuse

– car ailleurs que chez nous Hitler est un personnage historique comme un autre). *Le monument contre le nazisme* des artistes Jochen Gertz et Esther Shalev-Gertz, projet se déroulant sur plusieurs années à partir de 1986 à Hambourg, était une colonne haute de 12 mètres s'enfonçant dans le sol au fur et à mesure que les habitants gravaient sur sa paroi de plomb leurs messages d'appui ou de refus d'appui au projet (nombreux graffitis, tirs d'arme à feu), ainsi rendu participatif. À présent une plaque au sol qui n'est autre que le haut de la colonne, ainsi qu'un panneau explicatif, sont seuls visibles. N'importe qui peut donc marcher dessus, ce qui ancre littéralement cette œuvre dans l'espace public³.

3. À propos de la forme-mémorial chez Jochen Gertz, on pense également à l'œuvre-performance invisible (du moins dans un premier temps) *2.146 pierres, Monument contre le racisme, Sarrebruck*, 1990. Gertz et ses élèves de l'époque ont enlevé puis remplacé discrètement un à un les pavés qui couvraient la *Schlossplatz*, ancien emplacement du quartier général de la Gestapo. Sous chaque pavé ont été gravés les noms de cimetières juifs, noms qui ont été « donnés » par les communautés juives allemandes à l'artiste afin d'en disposer de la sorte. La place a été plus tard officiellement renommée. En tant qu'œuvre, il s'agit là d'un coup de force remarquable ; la ville, mise devant les faits accomplis, pouvait-elle renier cette œuvre ? Même si elle l'avait fait, cela aurait impliqué soit : 1) faire comme si de rien n'était, ce qui revenait à refouler une altération de la place publique, et rejouer ainsi le refoulement de l'anti-sémitisme toujours vivace ; soit 2) faire revenir les choses à l'ordre et s'atteler à la complexe tâche de reprendre les pavés un à un pour y effacer les noms des cimetières : ça aurait été simplement rejouer les camps de concentration. Le coup de force moral est total et, dans l'histoire du rapport de l'art à l'institution, au-delà des jeux de provocation caustiques aux formats ironiques d'un Hans Haacke, cette pièce fait date. Pour ce qui est du rapport qu'elle instaure avec les passants, les choses sont non moins complexes. Obligés de marcher sur ces noms, parfois à leur insu, reste l'ambivalence de la verticalité : si l'on en croit aux guides touristiques, ce n'est pas pour rien que, lors de la finition de la construction du pont de la Concorde à Paris grâce aux nombreux débris résultant du démantèlement de la Bastille, on y trouva aisément *a posteriori* le symbole d'un piétinement perpétuel des traces de la monarchie. Ici, entre piétiner et intégrer, entre fouler et intimer, la frontière reste volontairement étanche.

1. Robert VENTURI, Denise SCOTT-BROWN, Steven IZENOUR, *L'enseignement de Las Vegas*, Wavre, Mardaga, 2008.

2. Lee FRIEDLANDER, *The American Monuments*, New York, The Eakins Press Foundation, 1976.

Les revers subis par le monument (entendons-nous, non pas le monument nommé tel car considéré rétrospectivement patrimoine, mais le monument volontaire), rencontre pleinement le cycle des renversements de valeur infligés à la sculpture à l'endroit du mémorial, format devenu habituel mais qui garde tout son paradoxe. *Les bourgeois de Calais* ne sont plus dans la haute esthétique équestre de la noblesse, mais ces personnages, bien que simples otages, sont encore héroïques, nous raconte l'histoire, parce qu'il ont souhaité l'être en toute conscience. Le mémorial, inverse symétrique du monument, ne célèbre pas le héros ou le personnage remarquable, mais avant tout ceux qui n'ont rien décidé de leur destin tragique. On remercie, pour ainsi dire, ceux qui n'ont rien fait, ou plus précisément n'ont rien pu faire. On rend hommage aux passifs. Objets de l'arbitraire criminel ou du hasard des circonstances. Le mémorial, dans son expression plastique, ne se dresse donc pas : pour ce faire, il s'enterre. Lapsus d'une commande d'État : toute l'impuissance des États-Unis au Viêt-Nam se dit dans le site qui honore ceux qui y sont tombés, et qui au lieu de s'élever s'enfonce dans le sol¹. CARTE POSTALE DERRIÈRE NOTRE-DAME DE PARIS, UN PETIT PARC, PUIS LA FIN DE L'ÎLE SAINT-LOUIS, PUIS LA SEINE VERTE. Reste presque inaperçu des Parisiens eux-mêmes le mémorial aux morts dans les camps de concentration. Sur une dalle en béton pas plus haute que la taille, une écriture stylisée (type cunéiforme teintée en rouge) présente aux passants le mémorial et invite à descendre par des escaliers étroits vers une cour, à se retourner et à entrer dans le caveau à l'esthétique exigüe. Cette stratégie architecturale est faussement sobre, comme le voudraient les manières occidentales du deuil. Il s'agit plutôt – en tous cas tel est l'effet produit au final – de retrouver l'expérience instable et alternée de disparition

et d'apparition du souvenir. La discrétion du lieu n'est pas tant un signe de respect contrit (bien qu'elle remplisse effectivement cette fonction-là) qu'un jeu sérieux avec l'attention, voire avec le sens de la surveillance.

Ce programme négatif est peut-être à l'origine du fait que je suis franchement incapable de savoir si ce mémorial est réussi ou non. Mon incapacité à m'en enthousiasmer ou bien à le critiquer (et il y a matière pour ces deux positions) produit chez moi une légère angoisse intellectuelle, qui ralentit mon écriture tant que j'imagine mon lecteur en train d'attendre que je prenne position à cet égard – sans doute attend-il mieux que cela, il attend que j'interroge la notion puis la validité concrète de ce qu'est un mémorial. Or je sais déjà que je vais continuer à diffracter ces notes dans le sens d'une recherche sur la portée signifiante de l'opposition vertical/horizontal, cette fois par l'évocation d'un deuxième mémorial.

LE MONUMENT EN HOMMAGE AUX VICTIMES DU 11-M à Madrid, projet de l'agence architecturale FAM, se dresse en face de l'une des entrées de la gare centrale de la capitale, Atocha. Construit suite aux attentats à la bombe perpétrés en mars 2004, il se dresse à hauteur de onze mètres en tant que rond-point monolithique à la base métallique et charbonneuse (difficile à détailler car entourée d'un constant trafic), et une tour de briques de verre translucide. En sous-sol, en plein dans les couloirs de la gare, on peut accéder au puits de lumière créé par cette tour et y lire des inscriptions tirées de mots laissés par des voyageurs de diverses nationalités. Venir et lire implique lever les yeux au ciel. Sans entrer dans le détail de cet ensemble, candidat au prix Mies van der Rohe pour l'architecture européenne 2007, on peut déjà s'avancer sur son rôle pionnier. Les matériaux utilisés, dont le banal mais étonnant dans ce contexte lino à paillettes pour le sol sous le puits de lumière, ainsi que la fine et manifestement fragile, abîmée et peut-être éphémère toile à soutien pneumatique sur laquelle s'élèvent les inscriptions sont bien loin des marbres pompeux, de la pierre taillée ou du béton expressionniste habituellement utilisé pour évoquer les camps de la mort (alors que pour les camps de concentration la brique, le bois et la tôle seraient là plus précis d'un point de vue historiquement descriptif). Si

1. Il s'agit du *Vietnam Veterans Memorial*, Washington DC, de Maya Lin, finalisé en 1982. Le projet produisit des réactions négatives, dont on devine la teneur au « rattrapage » du projet par les commanditaires : l'installation, en face du mémorial originel, d'une sculpture naturaliste de Frederick Hart au style héroïsant représentant trois soldats. Manifestement, l'opinion publique résista à l'effet mémorial, lui préférant une esthétique monumentale.

les musées ont déjà beaucoup dit sur le traitement de ce type de sujets délicats, ce monument – qui est, on l'a compris, un mémorial –, se risque à redonner sens à un malheureux rond-point entouré de feux rouges et de klaxons. Son matériau le plus rebelle est son contexte, celui d'avenues centrales monopolisées par la voiture. L'autre rond-point en contact avec la gare d'Atocha, une centaine de mètres plus loin, arbore une magnifique fontaine entourée de jeunes arbres, comme savent les construire et surtout les entretenir les Espagnols : inaccessible, ce petit parc virtuel est purement photographique et vide. La tourelle de verre du mémorial, pour sa part, passe plutôt inaperçue mais capte de manière originale l'interdit physique du contact avec le piéton, amené à lui tourner autour et à distance pour peu qu'il s'y intéresse. Ici la logique verticale de la mort et de l'hommage, écartée des nécessités des effets d'autorité, peut reprendre place là où la logique horizontale du flux et du passage, base de l'espace commun, est allée jusqu'à interdire tout arrêt et donc toute rencontre. C'est pourquoi ce monument n'a pas besoin d'être ni très haut ni très profond. Il s'est adroitement fiché dans une faille du sens de l'espace créée par une infrastructure technique. Là où l'horizontal touche son point de réalisation perverse, le vertical peut revenir.

La validité morale du projet, encore une fois, m'échappe. J'irais jusqu'à avouer qu'elle ne m'intéresse pas. L'opération plastique, et par là discursive, en revanche, me fait regarder l'espace éclaté du périurbain, avec toutes ses barrières implicites, autrement. Pourrons-nous un jour, volontairement, signifier ou rendre signifiant quoi que ce soit avec nos autoroutes ?

Benjamin Buchloh consacre un chapitre de ses *Essais historiques I* à la question de la sculpture¹. Dans ce texte lumineux au premier abord, et dont le propos est pourtant proche du catalogue, comme l'avoue l'auteur lui-même, il s'agit pour Buchloh de faire une mise au point sur la réception et les répercussions de la sculpture constructiviste soviétique sur la sculpture américaine des

années 1960. C'est-à-dire sur les rapports entre, d'une part, une jeune génération d'artistes désireux de rompre avec les limites théoriques du formalisme greenbergien et d'autre part des artistes censurés tant par le réalisme socialiste d'avant-guerre que, par la suite, aux États-Unis, par la chape de plomb idéologique du maccarthysme ambiant.

Il est clair à la lecture de ce texte (il suffit de lire la première et la dernière page pour cela) que la perspective de Buchloh est celle d'une vision qui mène du constructivisme russe à l'art conceptuel américain et, en ce sens, à la disparition de la sculpture. Le caractère direct ou indirect de cette évolution, sa logique politique, découle, sans que Buchloh ne le dise explicitement, de l'énumération des caractéristiques de la sculpture (socle, verticalité, matériaux, gravité) en tant qu'*obstacles* à lever. Ces obstacles ont tous été dépassés par les jeunes artistes américains, et la sculpture avec. Ainsi, le socle se donne comme une barrière entre l'espace virtuel de l'art et l'espace réel – c'est donc de l'idéalisme. La verticalité *est* l'anthropomorphisme – péché bourgeois du sujet moderne, sûr de lui et de sa substantialité. Les matériaux posent le problème de leur coexistence, et donc de l'arbitraire de la composition – on est là devant l'idée romantique et naïve de génie et d'invention. La gravité enfin est ce contre quoi la sculpture lutte vainement, au lieu de tomber et de rejoindre, pour introduire Aristote là où Buchloh ne le cite pas, « son lieu naturel », puisqu'elle pèse.

Cet irrespect des matériaux, lesquels tendraient naturellement à s'écrouler, relèverait du volontarisme, sorte de Surmoi artistique condamné par Buchloh. En somme, l'auteur alimente le fantasme de liberté, d'égalité et de circulation de nos démocraties modernes en se donnant la sculpture pour ennemi. Au détour d'une citation de Carl André, l'image de l'espace qui devrait finalement correspondre à l'aboutissement sculptural est simplement celle d'un « lieu ». Mais qu'entend André par un « lieu » ? Il l'explique lui-même : « la sculpture idéale est une route ». La poétique du chemin est ici à l'œuvre, de l'éphémère, du mouvement, de l'action. Buchloh signale bien le lien entre la réflexion sur la sculpture à l'époque et la pensée d'Allan Kaprow, théoricien du *happening* – de ce qui passe et se passe au lieu de s'installer. Face à

1. Benjamin BUCHLOH, « Construire (l'histoire de) la sculpture », dans *Essais historiques I*, Cl. Gintz (trad.), Villeurbanne, Art édition, 1992, p. 127-171.

cet héritage profondément ancré par Buchloh dans le xx^e siècle, de l'utopie soviétique à la réalité américaine, nous sommes en droit de nous poser la question : n'a-t-on pas oublié que la sculpture est aussi du côté du plot, de la borne qui dit « ici », telles les stèles parsemées tout au long des frontières des empires ? La fusion des sculptures d'André avec le sol ainsi que l'ironie des monuments de Oldenburg étaient, à l'époque, des gestes radicaux. Cette radicalité a quelque chose de prophétique et d'extralucide par rapport à nos échangeurs, aérogares et autres formes sophistiquées de couloir. Mais cet état des choses est désormais un problème (celui des « non-lieux¹ »), et non plus une solution.

Juan Sebastian CAMELO-ABADIA

1. Nous citons ici le titre de l'ouvrage de Marc AUGÉ, *Non-lieux*, Paris, Seuil, 1992, qui reprend à son compte une thématique mais surtout une expression (celle des « non-lieux ») particulièrement claire à l'égard de notre propos. Il convient également de signaler la notion de « cartographie cognitive » avancée par Fredric JAMESON dans *Le postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ENSBA, 2007, en revisitant l'ouvrage de Kevin LYNCH, *L'image de la cité*, Paris, Dunod, 1998. Nous ne reprenons pas l'expression de « cartographie cognitive » seulement dans la mesure où elle est moins parlante – en réalité il s'agit de *la crise* d'une telle cartographie dans le contexte de la ville.

ENTRE DEUX *NOLI ME TANGERE*

DES DERMATOGRAPHIES

« *Noli me tangere* », a dit Jésus ressuscité à Marie-Madeleine le matin de Pâques. *Noli me tangere* régit aussi la mise en public de l'œuvre d'art, lui assigne sa place à proximité de son public sans tout à fait la laisser à sa disposition et détermine l'expérience du musée. Mon objectif étant de mieux comprendre sous quelles conditions une œuvre devient publique, je me propose d'étudier ce *noli me tangere*, prétendument double à mon avis, et de le mettre en rapport avec les questions de corporéité, temporalité, finitude et proximité qui en découlent. À cette fin, je procéderai à une visite d'une partie de l'exposition *Dermatographies* qui s'est tenue au musée de l'hôpital des maladies dermatologiques et aphrodisiaques Andréas Syngros, à Athènes, entre le 15 novembre et le 20 décembre 2007¹.

Dermatographies I & II le prétendu vide et la « re-présence » de l'œuvre d'art

Art City d'Artemis Potamianou² (fig. 1) consiste en une maquette blanche des modèles réduits de huit musées prestigieux d'art contemporain, parmi lesquels les musées Guggenheim de New York et de Bilbao. Ces modèles forment un réseau – une sorte de cité mondiale des arts – dont l'architecture monumentale est reproduite à une échelle réduite avec des formes épurées et un blanc éclatant. Cela aboutit à une certaine homogénéisation

des miniatures, dégagées elles-mêmes des couches déformatrices du temps. Laisant peu de place pour des édifices tiers et revêtus d'une façade-peau uniforme, les modèles réduits articulent un système cohérent et modelable, mais également autarcique et omnipotent dans sa clôture. Ils semblent ainsi composer un milieu artistique non seulement étendu ou mondialisé, mais aussi assaini, potentiellement tyrannique et effectivement désert.



Fig. 1 : Artemis Potamianou, *Art City*

Art City peut être lue comme une illustration éloquente et un commentaire caustique sur la galerie contemporaine perçue comme « cube blanc³ », minimal, apparemment neutre et parfaitement accueillant pour l'art. En même temps, elle renvoie à la façon dont s'effectue la « re-présence » de l'objet exposé : l'acceptation que le contexte de sa création est irrémédiablement perdu et la reconnaissance du fait que, aussi étroits que les liens entre l'objet exposé et les pratiques sociales puissent être, l'art n'y occupe que la place d'un *outsider* interne⁴. L'objet publiquement exposé est sujet à la tension entre, d'un côté, sa propre matérialité qui ne sera jamais oblitérée et le rattache à son histoire et, de l'autre, « l'expression

1. Je voudrais ici remercier Martha Vassiliadi, Michel Lassithiotakis et Anastasia Danaé Lazaridis pour leur invitation à l'Université de Genève où j'ai pu présenter une première version de ce travail ; Yannis Melanitis avec qui j'ai pu discuter des questions abordées ici ; Georges Skaltsas de ses remarques et conseils théologiques ; Konstantinos Pantzoglou qui m'a introduit à l'exposition *Dermatographies* ; May Chehab de son aide toujours précieuse ; et José Angel Olalla à qui je dois, depuis déjà plusieurs années, la première idée de travailler sur le *noli me tangere*. Je traduis les citations de l'anglais.

2. Yannis MELANITIS et Apostolos KARASTERGIU, *Dermatographies*, Athènes, Bios, 2007, p. 131-133.

3. Brian O'DOHERTY, *Inside the White Cube : The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1986, p. 100.

4. Maria MARGARONI, « Postmodern Crises of Mediation and the Passing of the Museum », *Parallax*, vol. 11, n° 4, 2005, p. 94 et 100.

sans entraves » et le droit au « choix absolu » promis par le cube blanc¹. De plus, le cube blanc fait de lui-même un espace supposément débarrassé de l'*out there* et du non-artistique ; en créant donc l'illusion d'une atemporalité éternisante, il nous fait revoir « la précarité de toutes les formes d'«inclusion», de leur incapacité de compenser pour l'absence sur laquelle elles ne peuvent qu'attirer notre attention² ».

Cela n'est pas dissocié du fait que les musées contemporains sont les héritiers des cabinets de curiosités et des collections réservées à des visiteurs sélectionnés qui, une fois admis dans ces expositions des objets extra-ordinaires, étaient autorisés à toucher les objets et à établir une certaine intimité avec les « pouvoirs mystérieux communément liés au rare et au bizarre³ ». Foyers d'un sacré tangible, ces collections étaient les contreparties des lieux de pèlerinage et des églises. Avec le temps, elles se sont transformées en musées hébergeant la « splendeur visuelle d'une institution étatique intangible », imposant une discipline corporelle à leurs visiteurs (voix basse, trajet fixé, abstention du contact physique⁴) et créant leur propre souveraineté à la manière d'*Art City*. Mais, si la mise en public d'une œuvre d'art est un travail de dé-contextualisation et de re-historisation et que son inclusion dans le nouvel espace d'un musée soit par définition artificielle et temporaire, donc précaire, quelles sont les conditions que le *noli me tangere* impose aux objets exposés ?

Approximately 9 1/2 square meters of flap de Georgia Kotretsos⁵ (fig. 2) est une porte de métal – de la nature de celles que l'on trouve souvent dans les maisons des petites villes et villages grecs des années 1950, 1960 et 1970 –, qui a été recouverte de morceaux rectangulaires de peau de chèvre et réinstallée à l'entrée du musée. Cette intervention presque imperceptible greffe sur la surface du musée une peau saine, transplantée et imposée. La

couleur de la peau, relativement proche du marron des portes métalliques lorsqu'elles sont légèrement rouillées, se combine avec sa salubrité, puisque les morceaux sont impeccablement coupés et aménagés afin d'habiller soigneusement les plus petits détails de la porte. Une vraie peau scelle l'orifice du bâtiment et guérit ses fractures en les recouvrant. Le neuf et l'inédit entre ainsi littéralement en contact avec l'ancien et le rongé, puis ils se stratifient mutuellement. Un élément utilitaire qui était en train de se décomposer se trouve abrité sous la couverture de l'artistique, et un savoir-faire devient moyen de préservation et de régénération.



Fig. 2 : Georgia Kotretsos,
Approximately 9 1/2 Square Meters of Flap

Cependant, ce qui manque à cette entrée renouvelée est l'éclat du véritablement nouveau et la solidité de l'incassable. Protectrice et défensive, violemment exposée à la lumière, à l'humidité et à l'usage, elle est vouée à un vieillissement rapide. Mettant en route la guérison de la matière usée par son devenir-art, elle répète les déformations de toute peau âgée et, en même temps, se propose comme un objet touchable-intouchable. À la fois pratiquée et montrée, elle conjugue l'intimité permise par les anciens musées et la discipline des musées contemporains. L'enveloppement de la porte a beau s'avérer cosmétique et au bout du compte inefficace, il nous rappelle que toute

1. Maria MARGARONI, « Postmodern Crises of Mediation and the Passing of the Museum », *art. cit.*, p. 101.

2. *Ibid.*, p. 96 et 99.

3. Constance CLASSEN, « Touch in the Museum », dans Constance CLASSEN (dir.), *The Book of Touch*, Oxford et New York, Berg, p. 278-279.

4. *Ibid.*, p. 278 et 282-283.

5. Y. MELANITIS, A. KARASTERGIOU, *op. cit.*, p. 125.

œuvre d'art exposée, bien qu'elle passe pour presque immatérielle, reste inévitablement sujette à dégradation. Selon Steven Connor, « la peau marque le temps en partie en l'effaçant : en guérissant ses lésions [...]. La façon dont la peau écrit le temps est en fait en le dés-écrivain. La peau est une horloge molle que l'on démonte chaque fois qu'on la marque¹ ». *Approximately 9½ square meters of flap* n'est ni exactement une peau vivante qui bouleverse son propre temps, ni un objet dans l'abri du *noli me tangere* bienfaiteur qui lui donnerait l'allure du hors-temps. C'est une gymnastique de l'épiderme qui nous permet d'abord de voir que toucher signifie certifier l'« unité sentie » de l'exposé², puis de comprendre que l'interdiction de toucher n'est qu'une expérimentation sur ce que serait l'immortalité de l'artistique. Mais qu'est-ce que cela pourrait donner ?

Dermatographies III & IV **l'esthétisation du malade et la parodie de la « partance »**

Us 02 d'Eftychios Patsourakis³ (fig. 3) est un morceau de papier mis sur le tableau d'annonces du musée. Un peu partout dans le monde hellénophone, des papiers semblables sont collés aux entrées des immeubles et des églises ou sur des pylônes électriques pour annoncer aux passants des funérailles et des commémorations ; le format standard A4 et leur cadre doré en sont les caractéristiques les plus typiques. L'innovation apportée dans *Us 02* est qu'il n'y a ni les phrases stéréotypes, ni le nom du défunt, ni la date et le lieu de la cérémonie, ni les signatures des parents et des proches. La rhétorique des annonces est remplacée par une moisissure faisant converger dans un signe visuel unique la déchéance du papier même, la décomposition du corps de la personne commémorée, l'affaiblissement de sa mémoire, ainsi

que l'irréversibilité de ce procès. Les tâches noires sont une réminiscence lointaine de l'encre qui, à un moment donné, nommait le défunt, tandis que le reste de l'œuvre traduit les symptômes des maladies dermatologiques. Ce à quoi on s'attendait en regardant la porte de cuir – à savoir qu'elle sera bientôt vétuste – on le voit déjà ici de façon « officielle ».



Fig. 3 : Eftichis Patsourakis, *Us 02*

Détriquant un rituel, *Us 02* nous rappelle que le passage d'un objet relevant du quotidien à un *noli me tangere* n'est ni acquis ni anodin. *Us 02* a choisi un certain anonymat : les commémorés ne sont plus invocables et seule la procédure de leur disparition est rappelée. L'objet est suffisamment dégradé et dé-somatisé, clairement détaché de sa fonction première, puis soumis à l'interdit de l'œuvre d'art ainsi qu'à la dégradation de tout objet matériel. Grâce à ces paradoxes, il nous rappelle que « le toucher ne fait pas sens si par “faire sens” on se réfère à quelque chose que l'on aurait toujours déjà dû savoir. Il n'y a pas de permanence dans le toucher, il y a seulement un re-toucher. [...] Le toucher est transitoire, intermittent, insaisissable⁴ ». La furtivité du toucher, qui ne peut être ni stabilisé ni épaissi, lui permet de ne

1. Steven CONNOR, *The Book of Skin*, Ithaca, Cornell University Press, 2004, p. 90.

2. David HOWES, *Sensual Relations : Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003, p. 12. Voir aussi Mark PATERSON, *The Senses of Touch : Haptics, Affects, and Technologies*, Oxford et New York, Berg, 2007, p. 33.

3. Y. MELANITIS, A. KARASTERGIOU, *op. cit.*, p. 125-127.

4. Erin MANNING, *Politics of Touch : Sense, Movement, Sovereignty*, Londres et Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, p. 128.

pas s'attacher irrémédiablement à une situation déjà achevée, donc dépassée. Elle fait du toucher une machine à produire du nouveau sens, un risquer-de-penser-incessamment et un voir-autrement l'objet intouchable. En un mot, *Us 02* montre que la (re)mise en public d'un objet passe par une oscillation entre une mise-à-mort et une mise-en-art.



Fig. 4 : Apostolos Karastergiou, Untitled

Cela devient encore plus évident sur le papier peint d'Apostolos Karastergiou¹ (fig. 4), en face d'*Us 02*, qui, de premier abord, utilise les motifs minimalistes et les couleurs des tendances décoratives des années 1950 et 1960. Les dessins reprennent toutefois des marques de l'épiderme, comme des *spili* cancéreux, des ongles déformés, des loupes et des tumeurs. Ils sont tous magnifiés et colorés, disproportionnés et comme embellis, transformés en presque-fleurs bien rangées dans leur grille et maîtrisables dans leur épanouissement esthétique. Cette fluctuation entre le maniérisme du design d'intérieur et de l'illustration voyeuriste reposant sur une investigation de la peau malade fait en sorte que l'amour à la fois pervers et sans risque pour l'image d'un organique se décomposant aille de pair avec l'esthétisation de l'impur et la magnification de ses détails. Loin de la laideur répugnante incluse dans les symptômes ébauchés, la gaîté de ce papier peint s'appuie sur la possibilité de représenter l'affliction avec légèreté et revoit les symptômes au prisme de l'idée que « tout ce qui touche peut soigner² ».

Comme l'artificialité des représentations de la douleur égale ici l'innocente dimension décorative du malsain, la maladie n'est ni vraiment hospitalisée, ni complètement javellisée. La dé-médicalisation de la réflexion artistique sur la peau et la dé-pathologisation de la réflexion sur le toucher nous font voir qu'alléger le mal sans totalement l'abandonner, voire écarter la possibilité du mal tout en gardant « sa forme, sa texture, sa coloration, ses cicatrices » et en conservant « des marques de ces perturbations³ » est une voie pour sa mise en public. Semblable à un parchemin palimpseste, le papier peint finalise la mise-en-art (donc son ouverture vers des sens jusqu'alors inouïs) en passant par la mise-à-mort complète de la peau malade (en la rendant décorative, donc en lui soustrayant la possibilité même de mourir). Le papier peint nous rappelle ainsi que le *noli me tangere* n'existe que lorsque le toucher interdit reste une possibilité et qu'il risque même de provoquer des dégâts. Comme l'explique Jean-Luc Nancy en parlant de la rencontre de Jésus avec Marie-Madeleine :

Noli me tangere [...] évoque une interdiction de contact, qu'il s'agisse de sensualité ou de violence, un recul, une fuite apeurée ou pudique, mais rien tout d'abord qui offre un caractère proprement religieux ou sacré, encore moins théologique ou spirituel [...]. « Ne me touche pas » est au moins nécessairement sur un registre de mise en garde devant un danger (« tu me blesseras » ou bien « je te blesserai », « tu mettrais en jeu mon intégrité » ou bien « je me défendrai »)⁴.

L'interdiction de toucher n'ayant pas à voir avec une dimension fondamentalement métaphysique, elle relève d'une peur mutuelle ou d'une confrontation indécise. L'anonymat proposé par *Us 02* et l'esthétisation extrême du papier peint, tous deux mis sous la protection de formes quasi-utilitaires, étaient deux tentatives de dé-personnaliser leur objet, donc d'écarter l'enjeu de son intégrité. *Us 02* est vu comme un jeu macabre et le

2007, p. 12.

3. Didier ANZIEU, *Le Moi-Peau*, Paris, Dunos, 1995, p. 39.

4. Jean-Luc NANCY, *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Paris, Bayard, 2003, p. 24-25.

1. Y. MELANITIS et A. KARASTERGIU, *op. cit.*, p. 125.

2. Régine DETAMBEL, *Petit éloge de la peau*, Paris, Gallimard,

papier peint comme son équivalent gai, parce que le toucher ou le non-toucher semblent ne plus compter à partir du moment où la mise-à-mort (l'oblitération du nom, la déshumanisation des symptômes) est accomplie par le biais de la mise-en-art. Et si les deux œuvres sont des « fuites apeurées ou pudiques », il faut voir ce qui se passe entre mise-à-mort et mise-en-art.

Exposition permanente le déjà trop touché et l'enracinement dans le *hic et nunc*

Les quatre œuvres étudiées précédemment ainsi que deux autres analysées par la suite sont des exemples d'un art contextuel¹ qui doit être lu par rapport à l'exposition permanente du musée de l'hôpital Syngros. Ce musée (fondé en 1912) contient 1660 moulages (fig. 5-7) fabriqués par les frères Mitropoulos jusqu'en 1954, qui reproduisent fidèlement des symptômes des maladies sexuellement transmissibles et qui ont été utilisés à des fins pédagogiques pendant plusieurs décennies. Le musée est fréquenté par les rares curieux intéressés par l'histoire de la médecine ; ceux-ci osent supporter le spectacle d'un corps qui devient observable parce qu'il ne fonctionne pas « de la façon dont certains discours d'autorité [...] disent qu'il devrait fonctionner² ». Les moulages, placés dans de poussiéreuses vitrines en bois, créent un spectacle sale, dense et suffoquant : les symptômes d'une maladie défilent l'un après l'autre, les parties déformées du corps se succèdent, une plaie ouverte ne laisse la place qu'aux signes flagrants de maladies difficilement curables. Ce récit d'horreur décline certaines des images les moins hédoniques dont un corps soit capable. Il s'agit d'un panorama des altérations monstrueuses qui crée un espace chargé, presque asphyxiant, rend comme plus prégnante la peau qui souffre³ et, d'une certaine manière, se situe aux antipodes

de l'*establishment* omnipotent qu'est le marché de l'art : loin de la souffrance expérimentale, programmée, temporaire et le plus souvent contrôlable des performances corporelles de nos jours, il propose des moulages représentant des maux non voulus et probablement incurables.



Fig. 5 : Exposition permanente

Bien que les moulages occupent la place de ce qui est normalement intouchable par valorisation artistique de la mise-en-public, ils sont plutôt susceptibles de ne pas susciter, par dégoût, l'envie du toucher. Dans ce sens, ils ont un effet défamiliarisant sur le *noli me tangere* des musées contemporains et le font sortir de la quiétude de son imperceptibilité. La question « quand s'arrête le toucher⁴ ? » posée par Andrew Benjamin, doit être reformulée en « quand s'arrête le désir de toucher ? ». Le non-désir de toucher les moulages peut être dû aussi bien au fait qu'ils n'appartiennent pas à la sculpture dans le sens strict du terme, à leur mission en tant qu'outils d'une pédagogie médicale, et à leur état actuel d'objets mi-exposés et mi-stockés. Mais ce qui me semble plus probable est que chaque moulage renvoie à de nombreux corps portant les signes d'un déjà-touché, qui n'est supprimable ni par la circonstance du musée et ni par le penser *ex nihilo* de l'art⁵. Et si les spectateurs des moulages ne veulent pas toucher et qu'ils renoncent au « toucher de la maîtrise et de l'assimilation », c'est peut-être parce qu'ils ne

1. Anne CAUQUELIN, *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*, Paris, PUF, 2006, p. 80.

2. Bronwyn DAVIES, *(In)scribing body/landscape relations*, New York et Oxford, Altamira Press et Rowman & Littlefield, 2000, p. 14-15.

3. François DAGOGNET, *La Peau découverte*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 1993, p. 20.

4. Andrew BENJAMIN, « Endless touching: Herder And sculpture », dans *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, vol. 3, n° 1, 2011, p. 74.

5. Cf. Ginette MICHAUD, Roxanne LAPIDUS, « "In Media Res" : Interceptions of the Work of Art and the Political in Jean-Luc Nancy », dans *SubStance*, vol. 34, n° 1, 2005, p. 122.

les voient pas comme propices à la formation d'un « art suspendu dans un espace sans lieu¹ ».



Fig. 6 : Exposition permanente

Le refus de toucher le déjà (trop) touché des moulages nous permet de mieux voir que leur nudité insolite résume « plusieurs rapports simultanés, à d'autres, à soi, à l'image, à l'absence d'image », mais aussi que « nu, le corps se perd et se cherche, [...] fait corps avec cet élan, cette inquiétude, cette pesée de soi contre soi² ». La pesée de soi contre soi prend ici la forme d'un toucher agressif, maladif et porteur de contamination, qui menace la survie même. Un tel toucher ne peut fonctionner que comme « une figure d'exposition plutôt que de fusion, de partage plutôt que d'un lien substantiel³ », ou comme l'initiation à une confrontation dont l'issue ne pourra qu'être aux dépens de celui qui touche, qu'il le fasse par curiosité ou par insouciance. En même temps, les moulages orientent notre regard vers l'exposé auquel nous nous exposons, à l'entre-nous et à « l'inclusion sans contact de l'autre dans l'entre-nous⁴ ». Ils nous font ainsi d'abord comprendre ce que « la distance académique, la pensée empirique et l'observation objective » ne peuvent pas voir à

travers un « œil dé-corporalisé⁵ », puis reconsidérer autant la relation d'aveuglement tactile que nous maintenons avec les objets intouchables⁶, que celle d'aveuglement épistémique avec le non-toucher même, pratiquement oublié dans sa pseudo-naturalité héritée.

Art City et *Approximately 9½ square meters of flap* constituent deux tentatives de définir, puis de sceller le site du *noli me tangere*. *Us 02* et le papier peint fournissent les traces agrémentées et enjolivées des coups de virus ou des plaies sanguinolentes et putrides, clairement visibles sur les moulages. Qu'il s'agisse de la recreation artistique d'un fragment corporel ou de la construction d'un outil d'étude scientifique, on passe par une procédure de dé-stratification et de dissection d'un fragment corporel. Celle-ci a besoin d'un « toucher théorique, objectif, connaissant, exploratoire au sens épistémique de ce mot : toucher pour savoir, *en vue de connaître un objet* » ; elle a aussi besoin d'un toucher « précédant tout investissement ou tout



Fig. 7 : Exposition permanente

engagement pulsionnel, *avant la caresse ou le coup*, et même avant cette saisie préhensile, compréhensive dont on peut déceler le geste dans le plus « théorique » des touchers⁷ ». Même si les œuvres et les moulages sont incapables de retourner à un

1. Timothy MATHEWS, « Touch, Translation, Witness in Alberto Giacometti, La Main, Le Nez », dans *French Studies : A Quarterly Review*, vol. 61, n° 4, 2007, p. 459.

2. Federico FERRARI, Jean-Luc NANCY, *Nus sommes. La peau des images*, Bruxelles, Yves Gevaert, 2002, p. 41 et 83.

3. Laura McMAHON, « *Lovers in Touch : Inoperative Community in Nancy, Duras and India Song* », dans *Paragraph*, vol. 31, n° 2, 2008, p. 192.

4. Mark PATERSON, « *Caresses, Excesses, Intimacies and Estrangements* », dans *Angelaki : Journal of the Theoretical Humanities*, vol. 9, n° 1, 2004, p. 167.

5. Fiona CANDLIN, « Don't Touch! Hands Off! Art, Blindness and the Conservation of Expertise », dans *Body and Society*, vol. 10, n° 1, 2004, p. 81.

6. Cf. Robert HOPKINS, « Painting, Sculpture, Sight, and Touch », dans *British Journal of Esthetics*, vol. 44, n° 2, 2004, p. 155.

7. Jacques DERRIDA, *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris, Galilée, 2000, p. 91-92.

degré zéro de la peau, ils peuvent être lus comme des tentatives de retourner à une peau d'avant les concepts connus et à un toucher d'avant les notions reçues, préliminaires et préparatoires. Comme on le voit sur les œuvres et les moulages, ces efforts échouent inévitablement, car, même quand ils semblent éviter le langage adouci ou violent des représentations artistiques et le jargon aride des manuels médicaux, leur mise en public est incapable de ne pas balbutier ces idiomes-là.

Cependant, œuvres et moulages demeurent, à mon avis, une ré-initiation à la pensée peau-finée. Devant eux, on est un peu comme Thomas l'incrédule : on commence par croire que le toucher est le moyen par excellence pour obtenir le savoir, puis on voit qu'il peut se prouver erroné, tandis que l'état de suspens (un « juste avant le toucher » ou un « au bout du toucher ») peut être beaucoup plus perspicace¹. Ce suspens nous permet de pratiquer le toucher caressant de Pygmalion, en combinant le contact du palpitant et du non-vivant, le doute et la méfiance, la vérification et l'union érotique², avec l'assurance que « dans la caresse, l'éphémère n'en finit pas³ ». Ou encore on peut se désister du toucher sans nier la matérialité de ce que l'on ne touchera pas. Pour revenir à l'analyse de J.-L. Nancy :

Le Christ écarte expressément le toucher de son corps ressuscité. À aucun autre moment Jésus n'a interdit ni refusé qu'on le touche. Ici, au matin de Pâques, [...] il retient ou il prévient le geste de Marie-Madeleine. [...] Cela ne signifie pourtant pas qu'il s'agisse d'un corps aérien ou immatériel, spectral ou fantasmagorique. [Ce] corps est tangible, [mais] il se dérobe à un contact auquel il pourrait se prêter. Son être et sa vérité de ressuscité sont dans ce dérobement, dans ce retrait qui seul donne la mesure de la touche dont il doit s'agir : ne touchant pas le corps, toucher à son éternité. Ne venant pas au contact de sa présence manifeste, accéder à sa présence réelle, qui consiste dans son départ⁴.

1. Cf. Glenn W. MOST, *Doubting Thomas*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 2005, p. 69-73 et Ellen SPOLSKY, « Doubting Thomas and the Senses of Knowing », dans *Common Knowledge*, vol. 3, n° 2, 1994, p. 111-129.

2. M. PATERSON, *op. cit.*, p. 67 et 82.

3. R. DETAMBEL, *op. cit.*, p. 128.

4. J.-L. NANCY, *op. cit.*, p. 28.

Le binôme élaboré ici consiste en un non-vouloir-toucher (le manifeste, c'est-à-dire les moulages, le toucher menaçant, la trace prospective de la mortalité imminente) et en un non-pouvoir-toucher le seul réel touchable qu'est un départ (le refus d'une matérialité pure et simple, l'imitation d'une résurrection, la promesse d'une éternité, l'interstice entre la mise-à-mort et la mise-en-art). Le toucher ne cherche pas les moulages parce que ceux-ci n'annoncent aucun départ : ils sont des rappels du perpétuellement malade, de ce qui est condamné à ne pas partir. Mais un schéma articulé autour de l'opposition départ achevé (par exemple celui d'*Us 02* et du papier peint) et départ annulé (celui des moulages) semble trop réducteur. Afin de le nuancer, je m'appuierai sur le caractère inévitablement non-inconditionnel du départ.

Dermatographies v & vi la mise-en-réseau de l'entre-deux

Harrow 2 (fig. 8, p. 40) de Pavlos Nikolakopoulos⁵ est construit autour d'un moulage d'organes génitaux féminins malades et à peine visibles sauf leurs parties les plus irritées. En vitrine, presque comme le négatif d'une photo, on voit la pièce grecque de deux euros montrant l'enlèvement d'Europe par Zeus. L'image est entourée de l'inscription latine « *optime foeminam ac contubernium olet* » (« quel odeur délicieuse de femme et de décurie⁶ ») à laquelle s'ajoute une question contenant un solécisme évident en grec moderne : *πόσα την έχεις ?* Les organes génitaux féminins malades sont littéralement emboîtés, stigmatisés et mis de côté ; le quasi négatif d'une photo assombrit ce spectacle inapproprié avec le noir d'un obscurantisme souligné par l'usage cryptique du latin médiéval ; enfin, l'euro est présenté dans une version portant des liens avec un mythe empreint de connotations sexistes, pareilles à celles de la mise en parallèle de l'odeur de la femme et de celle d'une division militaire. Le phallocentrisme de la référence à l'armée et la pratique de la prostitution impliquée par la

5. Y. MELANITIS et A. KARASTERGIOU, *op. cit.*, p. 129-131.

6. Il s'agit d'une citation provenant de *Il Gattopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

monstration du vagin sont associés aux maladies sexuellement transmissibles qui, à leur tour, sont d'une certaine manière célébrées. La question posée en grec est à mi-chemin entre la formule vulgaire utilisée pour se renseigner sur la taille du phallus (*πόση την έχεις ?*) et la formule quotidienne pour mesurer la richesse (*πόσα έχεις ?*). L'ensemble est complété par la forme psychédélique des polices avec lesquelles est écrite la citation latine, une forme qui renvoie aux années 1960 de la libération sexuelle.



Fig. 8 : Pavlos Nikolakopoulos, *Harrow 2*

Basée sur un moulage, cette œuvre met à l'épreuve les conditions de la quasi-divinisation tentée par le *noli me tangere* en exposant certaines de ses conditions. Elle reproduit un discours cruellement sexiste et nous rappelle que ce discours reste toujours intelligible, s'il ne se trouve pas toujours à la base d'une compréhension courante de la corporéité. C'est exactement la présence persistante de ce discours qui annule la possibilité d'un toucher « avant la caresse ou le coup » : même lorsqu'on décide de poursuivre un tact extrême et de se priver de la « saisie préhensile », de rester bien dans sa peau en respectant absolument la peau de l'autre et de pratiquer le *noli me tangere*, la reterritorialisation sur le sale et le maladif risquent d'être abruptes. Le *noli me tangere*

présupposait un peau-à-peau idéal qui gardait les deux peaux séparées et permettait une certaine résurrection ; mais le même *noli me tangere* mélange plutôt qu'il ne distingue et fait replonger son objet dans des idées reçues. Dans ce sens, il ressemble à l'écorchage de Marsyas (qui s'est comparé à un dieu) ou à ceux de St Barthélemy (qui a converti le frère du roi au christianisme) et de Sisamnès (le juge qui a été soudoyé) : tous trois ont subi un « mal public et légal [qui] vise à faire retrouver à ces individus présomptueux la place sociale qu'ils sont supposés occuper, en leur enlevant justement les frontières de leurs corps¹ ». Cet écorchage leur a imposé l'osmose du strictement privé avec le manifestement public et les a solidement recontextualisés et re-politisés. Pareillement, un *noli me tangere* qui échoue nous empêche d'être simultanément ensemble et séparés de l'objet exposé, c'est-à-dire de réaliser un *cum* non unifiant². Mais quelle serait la sortie de cette impasse ?

Ear on Arm de Stelarc³ (fig. 9, p. 42) est une vidéo d'environ sept minutes, qui présente les étapes d'une opération chirurgicale ayant comme but de développer une troisième oreille sur le bras gauche de l'artiste. D'abord une portion de peau supplémentaire est créée sur le bras de Stelarc par le biais d'un greffon ; après avoir injecté du sérum physiologique dans un port sous-cutané, l'implant de silicone en forme de rein a poussé la peau à s'étirer formant ainsi une pochette prête à accueillir la nouvelle oreille. Lors d'une deuxième opération, les chirurgiens ont inséré une sorte de support sur lequel l'oreille serait placée et cultivé des cellules de peau sur la surface poreuse de ce support afin de le fixer sur place. Au cours d'une troisième opération, les chirurgiens ont soulevé l'hélix de l'oreille pour construire un lobe mou et aboutir à une meilleure finition du nouvel organe. L'opération finale a implanté un minuscule micro-

1. Claudia BENTHIEU, *Skin : On the Cultural Border Between Self and the World*, T. Dunlap (trad.), New York, Columbia University Press, 2002, p. 72.

2. Cf. Jean-Luc NANCY, Laurens TEN KATE, « "Cum"... Revisited : Preliminaries to Thinking the Interval », dans Henk OOSTERLING, Ewa PLONOWSKA ZIAREK (dir.), *Intermedialities : Philosophy, Arts, Politics*, New York et Toronto, Lexington Books et Rowman & Littlefield, 2011, p. 42.

3. Y. MELANTIS et A. KARASTERGIOU, *op. cit.*, p. 127.

phone connecté à un transmetteur qui permettra une connexion non-stop à Internet sans fil. Un constituant du visage est donc reproduit, replacé puis câblé, pour recevoir et pour transmettre.

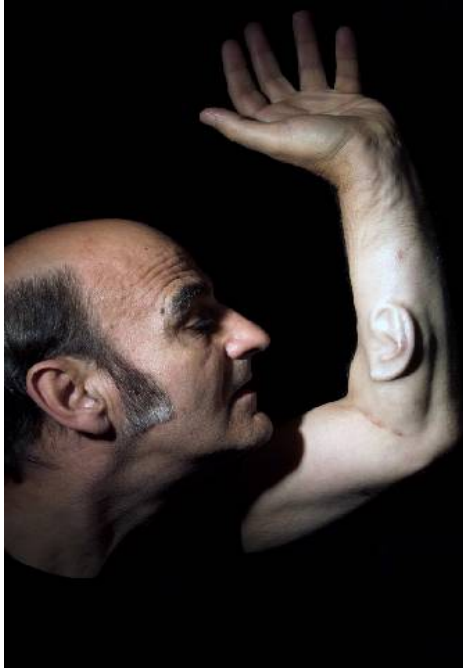


Fig. 9 : Stelarc, *Ear on Arm*

Dans son extravagance, cette intervention chirurgicale vise à éloigner la peur de l'enfermement accablant en soi-même et s'approche des phantasmes d'une peau à la fois impeccablement perméable et pourtant ferme et vigoureuse. *Ear on Arm* promet un corps-à-corps perfectionné, ouvert non seulement vers le technologique et l'ultra-contemporain, mais aussi vers le corporel encore inconnu et le presque-à-venir. Étant donné que le corps équivaut à un « voir et parler de quelque part », la performance de Stelarc est une réminiscence d'un être-en-public et un appel à être encore plus en public ou à être en public autrement. Elle ressemble plus à une expérimentation sur l'interzone entre ce qui n'est normalement pas touché (l'objet exposé) et ce qui n'a pas besoin d'être touché ou qui est déjà au-delà de la distinction entre le tangible et l'intangible (la connexion immatérielle).

Ear on Arm crée une surface réceptive ne se limitant pas à un contact topique et s'ouvrant à des contacts illimités qui ne sont toutefois pas poussés vers un avenir imprévisible. Dans ce sens, *Ear on Arm* a beau se jouer là où a lieu une

caresse, il ne va pas dans la direction d'une caresse qui, selon Levinas, « consiste à ne se saisir de rien, à solliciter ce qui s'échappe sans cesse de sa forme vers un avenir – jamais assez avenir – à solliciter ce qui se dérobe comme s'il *n'était pas encore* » ; ou encore d'une caresse qui « *cherche [et] fouille [ce qui]*, enfermé et sommeillant au-delà de l'*avenir* et, par conséquent, sommeillant tout autrement que le possible, [...] s'offrirait à l'anticipation¹ ». L'opération de Stelarc est plutôt une anticipation incarnée de ce qui arrivera, puisqu'elle permet « le surgissement de l'indisponible, de l'autre et du disparaissant dans le corps même et comme le corps² ». Contrairement aux moulages qui ne suscitent pas l'envie de toucher parce qu'ils dégoûtent et parce qu'ils ne promettent aucune résurrection, *Ear on Arm* s'adresse à ses spectateurs et non-spectateurs en écartant même le besoin d'un toucher qui ni ne retient, ni ne saisit, ni n'atteint. La vidéo y arrive en mettant Stelarc dans un entre-deux ou dans un parmi-plusieurs³, mais aussi en étant un commentaire sur ce qui peut être exposé plutôt qu'un véritable objet exposé. Cette manipulation de la peau est assortie d'une mise à l'écart du toucher ; elle retrouve ainsi ce que dit J.-L. Nancy :

Noli me tangere ne dit pas simplement « ne me touche pas », mais plus littéralement « ne veuille pas me toucher ». [...] Non seulement ne le fais pas, mais même si tu le fais (et peut-être sa main s'est-elle déjà posée sur la main de celui qu'elle aime, ou sur son vêtement, ou sur la peau de son corps nu), oublie-le aussitôt. Tu ne tiens rien, tu ne peux rien tenir ni retenir, et voilà ce qu'il te faut aimer et savoir. Voilà ce qui t'échappe, aime celui qui s'en va. Aime qu'il s'en aille [...]⁴

À mon avis, la mise-en-réseau de Stelarc est une alternative à la « touche vraie, retirée, non appropriante et non identifiante » dont parle aussi Nancy. Corporelle et immatérialisée, touchante et libératrice, absorbante et incitant à un départ, elle

1. Emmanuel LEVINAS, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité* (1971), Paris, Kluwer Academic, 2003, p. 288.
2. J.-L. NANCY, *op. cit.*, p. 29.
3. J.-L. NANCY, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 31-32.
4. J.-L. NANCY, *Noli me tangere, op. cit.*, p. 61 et 82.

atteint un contact sans traces, imperceptible et partant. C'est précisément ce *noli me tangere* qui, en tant que ne-veille-pas-me-toucher, peut s'effectuer sans la pseudo-résurrection régissant l'expérience du musée, donc nous rappelle la circonstance séculière de ce dernier.

Epi-dermo-logue : dé-toucher ou le maintien de l'extériorité

Parler du *noli me tangere* semble un acte qui regarde vers un avenir en suspens. Pour mieux le comprendre, j'ai mis en question sa déontologie interdicienne et son épistémologie en l'abordant comme une futurologie : caresser les objets exposés, anticiper sur leur sens à venir, les laisser partir pour les faire venir. Si le *noli me tangere* met en place l'impossibilité d'une fusion ou d'une appréhension, ma réflexion s'est portée sur la réticente violence du mouvement vers ce qui reste indéchiffrable¹. La partance toujours imminente de l'objet exposé modère cette violence plutôt qu'il ne la fait détoner ; elle est une sortie du court-circuit qui risque de se créer lorsque « la peau d'un autre [m'amène] à ma propre peau, une trajectoire qui pourrait provoquer la nausée ou encore l'horreur² ». Comme je l'ai déjà dit, la probable dysphorie provoquée par le spectacle des moulages est due au fait que ceux-ci sont des rappels dépersonnalisés des maladies, qui, au lieu de promettre une partance immortalisante, répètent à maintes reprises une mortalité indubitable. Ils renvoient donc exclusivement à la peau de leurs spectateurs comme « l'instant politique de l'espace qui est créé en temps maintenant³ ». Les œuvres des *Dermatographies* rompent avec cet état de choses, parce qu'elles ont réorienté la peau malade vers la partance attendue de toute œuvre exposée, mais aussi, parce qu'elles ont élaboré l'« impossibilité de déterminer de façon précise l'intervalle entre le dedans et le dehors, l'événement et le problème, le sens et le faire-sens », donc elles ont pu représenter ce moment « fragile, expressif⁴ ».

En somme, mon parcours a abouti à ce que

Connor appelle *delicacy*, à savoir « la viscosité minimale, la rétention de la peau dans le toucher [qui] semble être réalisable seulement dans le retrait du toucher, dans l'acte de se soustraire au toucher⁵ », c'est-à-dire le moment où le désistement d'un toucher est au point de s'achever sans totalement s'achever. Il s'agit du minimum restant de ce contact lorsque celui-ci se soumet à la logique de la partance et se retire en reconfirmant l'abîme entre les deux touchants tout en les gardant comme touchants. Le toucher retiré du *noli me tangere* est un « je suis bien ce que je suis, je le suis très au-delà ou très en deçà de ce que je suis pour vous, pour vos visées et pour vos mainmises » et cela me permet de toucher à « l'intensité de ce retrait ou de cet excès⁶ ». C'est pourquoi l'art mis en public ne nous incite pas à devenir intimes avec lui, mais à élaborer une relation d'auto-hétérologie avec lui⁷. Cette relation passe par le maintien du « moment de l'« extériorité » comme valant effectivement de manière essentielle, et si essentielle qu'il ne se rapporte plus à aucun « moi », ni individuel, ni collectif, sans maintenir indéfectiblement l'extériorité elle-même et en tant que telle⁸ ». Dans cette perspective, deux *noli me tangere*, basés sur l'« incommensurable « avec » » ont émergé⁹ : d'un côté, le *noli me tangere* de celui qui, étant touché en train de partir, ne complète pas son départ ; de l'autre, le *noli me tangere* de celui qui n'est pas prêt – et, probablement, ne sera jamais prêt – pour ce toucher et qui n'est pas encore la quasi-divinité qu'il a promise et pour laquelle il se prépare. Bref, le *noli me tangere* du musée se situe fragilement dans le moment, aussi furtif que persévérant, où le spectateur enraciné dans son *hic et nunc* rencontre la partance (toujours déjà annoncée, toujours déjà mise en route) d'une œuvre d'art qui lui montre son dos tout en le regardant dans les yeux.

Apostolos LAMPROPOULOS

1. E. MANNING, *op. cit.*, p. 52-53.

2. *Ibid.*, p. 67.

3. *Idem.*

4. *Ibid.*, p. 133.

5. S. CONNOR, *op. cit.*, p. 260-261.

6. J.-L. NANCY, *Au fond des images*, *op. cit.*, p. 25.

7. J.-L. NANCY, *Les Muses*, Paris, Galilée, 2001, p. 27, 36 et 44.

8. J.-L. NANCY, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996, p. 50.

9. *Ibid.*, p. 107.

TERRORISME ARTISTIQUE

ACTES DE LANGAGE DANS L'ESPACE PUBLIC*

L'artiste contemporain Gianni Motti semble appartenir à cette catégorie mythique des artistes sans œuvre : il paraît en effet ne rien fabriquer pour lui-même, ne pas signer d'œuvres de sa main, et ne rien vendre pour son propre compte. À ce titre, G. Motti prétend mener comme les saints « une vie exemplaire¹ ». Cette légende dorée est cependant émaillée d'interventions moins prodigieuses que spectaculaires : en 1989, il met en scène ses propres funérailles pour finir par s'en évader. Dans la foule des croyants, certains crient au miracle. En 1997, il organise avec la complicité des médias de gauche un entretien télépathique avec le président colombien Samper et lui intime l'ordre de démissionner. Le quotidien *El Espectador* titre : « *Nada por la fuerza, todo con la mente* » (rien par la force, tout par l'esprit). La même année, il usurpe la place du représentant indonésien aux Nations Unies et prend la parole en faveur des minorités ethniques. Enfin, en 2004, alors que le président américain George W. Bush est en visite à Paris, il assiste en détenu à la demi-finale hommes de Roland Garros, sac sur la tête et mains dans le dos, pour protester contre les traitements indignes infligés aux prisonniers d'Abu Graib. On le comprend : qu'il prenne la parole ou bien qu'il s'impose symboliquement le silence, l'art de G. Motti s'inscrit dans ce qu'il est convenu d'appeler l'« espace public ». On définit ici espace public comme une tribune à la fois métaphorique et matérielle dans laquelle trouvent à s'exprimer les membres d'une large communauté, sous

l'égide d'un pouvoir central. Désormais largement utilisée, l'expression a été problématisée pour la première fois par le philosophe Jürgen Habermas qui – retrouvant le Kant de *Qu'est-ce que les Lumières ?* – fait de l'espace public le lieu abstrait d'une critique directement adressée au pouvoir étatique par ses sujets mêmes². Ce faisant, la libre circulation des discours propres à constituer cet ensemble appartenant à la fois à tout le monde et à personne, la sphère de la *publicité* (*Öffentlichkeit*), favorisait aussi le désamorçage de cette critique par les intérêts marchands, les « standards » imposés par la réclame.

La domination – s'il faut ainsi la voir – des intérêts consuméristes sur les raisons citoyennes a engendré des procédés de court-circuitage qui semblent articulés autour d'un seul levier : la revendication. Si l'on érige ce phénomène linguistique de revendication en concept faisant du discours le principe de l'action directe dans l'espace public, on peut alors observer un phénomène de parenté logique entre des types d'intervention allant de la pratique artistique comme celle de G. Motti au terrorisme, de la culture à la barbarie. Les deux définissent en effet des cibles de l'action qu'ils vont mener, et se désignent eux-mêmes comme en étant les responsables. L'espace public comme cible de l'art n'offre-t-il aux artistes que la possibilité de le transgresser pour exister ? La visibilité médiatique peut-elle à elle seule faire œuvre ? Loin, on le devine, des moyens d'expression « autorisés » il s'agit de voir que ce n'est que par le prisme du phénomène de revendication que peut se comprendre cette expression abusive de « terrorisme artistique » – utilisée par certains critiques d'art – et se lire la réalité des pratiques qu'elle désigne.

*. Le présent article provient d'une communication du 4 novembre 2010, issue du séminaire Art2Day : « Les mises en récit du réel », dirigé par Aline Caillet.

1. Cf. *Gianni Motti*, catalogue de l'exposition au Migros Museum de Zurich, H. Munder (éd.), Paris, Presses du réel, 2005, p. 260. Être saint, c'est accomplir des miracles et mener une vie exempte de péché, à l'exemple de Jésus-Christ tel qu'il est écrit dans la Bible ; voir *Jean*, VIII, 46 et *I Pierre*, II, 21-22 : « car le Christ lui aussi a souffert pour vous et s'est donné en exemple afin que vous suiviez ses traces, lui qui n'a pas commis de fautes et "dont la bouche n'a jamais proféré de mensonges" ».

2. Voir le thèse de Jürgen HABERMAS, *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (1961), Paris, Payot, 1997.

Pas plus fabuliste qu'il n'est artiste performeur¹, Gianni Motti cristallise le paradoxe d'une démarche anti-plastique par excellence, puisqu'elle ne se donne que dans l'espace qu'il réussit à occuper au sein des médias d'information. C'est pourquoi, occupé à ne pas « faire de l'art », l'œuvre de Motti se donne néanmoins comme création d'un espace public façonné seulement par des actes de langage. Pour le montrer, on va s'intéresser à un cas particulier de l'utilisation des médias par G. Motti. Il s'agit de la série des *Revendications* réalisées par l'artiste entre 1986 et 1996 et que l'on peut prolonger, avec la série des *Éclipses*, jusqu'en 1999. Cette appellation de « revendication » est principalement le nom donné par les galeristes et divers centres d'art à plusieurs interventions de G. Motti, par lesquelles il prétend que certaines catastrophes réputées naturelles sont son œuvre propre. On peut classer ces revendications en trois groupes :

1) La revendication d'un accident, comme l'explosion en plein ciel de la navette américaine Challenger, le 28 janvier 1986.

2) La revendication de catastrophes naturelles comme les tremblements de terre de Californie en juin 1992, Genève en décembre 1994 et Rhône Alpes en juillet 1996.

3) Enfin, la revendication de phénomènes atmosphériques sans conséquences comme les éclipses de lune et les chutes de météorites ; ces dernières ne sont cependant qu'implicites, car Motti se contente d'inviter le public dans une galerie le jour et l'heure de l'éclipse. Par conséquent, ces actions ne constituent pas des revendications performatives, mais prolongent la démarche de Motti. Il n'en sera donc pas question ici.

Faciles à décrire, ces œuvres sont néanmoins délicates à analyser. Mais une stratégie possible est d'examiner la notion de revendication comme relevant d'un langage performatif par lequel l'acte accompagne la parole pour produire un certain effet de torsion du réel. C'est pourquoi il faudra s'appuyer sur la théorie des actes de langage élaborée par John L. Austin dans le cadre de conférences données à Harvard en 1955, pour analyser

les travaux de Motti. On pourra tenter ensuite de comprendre d'autres modes d'intervention au sein de l'espace public, situant le travail de Motti à l'extrémité d'une gamme d'actions allant de la plus langagière à la plus activiste.

Performer les médias

Dans l'ouvrage majeur regroupant ses conférences, *How to do things with words*, J. Austin développe la thèse selon laquelle certains actes de langage effectuent dans leur profération même des actions, par opposition à d'autres qui ne produisent que des constats dont la valeur est réglée sur une dualité logique (vrai/faux). Ces énoncés-ci sont appelés constatifs. Soit la phrase : « la navette Challenger a explosé en plein ciel ». L'énoncé constatif est donné pour vrai tant qu'il n'est pas contredit par le témoignage contraire, donc aussi longtemps que personne ne se trouve confronté à une navette Challenger intacte.

Les autres énoncés, ceux auxquels s'intéresse J. Austin tout particulièrement, entrent dans la catégorie des performatifs : se sont des paroles qui réalisent l'action qu'elles signifient par le simple fait de les prononcer dans un contexte adéquat, par exemple : « je vous déclare mari et femme » dans une église. À partir de là, J. Austin essaie de dresser une typologie des différents types de performatifs² et il en identifie cinq parmi lesquels se trouvent ceux qui nous intéressent ici : les verdictifs et les exercitifs.

1) Les verdictifs sont des énoncés qui amènent instantanément à l'existence l'état de fait exprimé. Simplement ils ne peuvent le faire que conformément à un pouvoir ou à un droit spécifique. Ces performatifs sont très nombreux et se rapportent souvent au domaine de l'institution judiciaire (acquiescer, licencier, excommunier, etc.). Par ailleurs, J. Austin prend la précaution d'indiquer qu'ils peuvent être bien ou mal fondés : ainsi en est-il par exemple des situations d'arbitrage sportif, où des erreurs peuvent être commises sans que cela invalide le pouvoir performatif de la parole de l'arbitre.

1. Christophe KIHM, « Jeter le Trouble » dans *Art Press* 2, n° 7, 2008, p. 78.

2. John L. AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, G. Lane (trad.), Paris, Seuil, 1970, p. 153 (douzième conférence).

2) Les exercitifs, quant à eux, « [renvoient] à l'exercice de pouvoirs, de droits ou d'influences¹ », et par là, ils engagent les auditeurs à qui ils sont adressés à modifier leur comportement. Ils requièrent un contexte quelque peu officiel pour fonctionner.

Ces catégories sont, de l'aveu même de leur auteur, tout à fait sommaires. Elles présentent notamment le défaut de parfois se recouper, si bien qu'un énoncé performatif peut se trouver appartenir à deux types selon le contexte. C'est le cas de la revendication.

Donné comme exercitif dans la longue liste de verbes² proposée par J. Austin à sa douzième conférence sur les actes de langage, <revendiquer>, peut aussi être verdictif dans la mesure où cette action impose une lecture alternative du réel. Dans le cas d'un procès, l'accusé arrive au tribunal en tant que suspect présumé, mais à la faveur de son jugement, il en ressort en principe innocent ou coupable devant la justice. Tout se passe comme si un seuil ontologique était franchi. C'est semble-t-il ce qui se produit avec les *Revendications* de G. Motti. Lorsque la navette Challenger explose dans le ciel de Floride le 28 janvier 1986, 73 secondes après son décollage, causant la mort de l'ensemble de son équipage, la thèse de l'accident est immédiatement retenue et relayée par les médias du monde entier. Par conséquent, quand G. Motti, revendique par voie de presse la destruction spectaculaire de l'appareil comme son œuvre d'art, ce qu'il propose est une relecture des événements, un changement radical de perspective et de signification du fait réel, lequel déplace l'attention non sur la cause technique de la tragédie mais sur son agent supposé, c'est-à-dire lui-même. Que s'agit-il de montrer ? Où se trouve l'art dans pareille intervention ?

Pour comprendre cette œuvre, et plus précisément de quoi elle se compose et en quoi elle consiste, il est utile de mener un raisonnement par l'absurde. Soit notre proposition : l'énoncé de revendication de la catastrophe constitue une œuvre d'art de G. Motti ; l'œuvre ne tient qu'à cette seule intervention médiatique. Si tel n'était pas le cas, il

ne resterait plus alors qu'à se laisser hypothétiquement emporter par la beauté de la catastrophe elle-même, jusqu'à la tenir pour la « meilleure manifestation de l'art ». C'est cette position saugrenue qu'a choisi d'adopter publiquement le compositeur Karlheinz Stockhausen en 2001, à propos des attentats du 11 septembre³. À la condition d'admettre que l'explosion de l'appareil fait œuvre, celle-ci est nécessairement éphémère, son éclat n'ayant été perçu directement que par peu de personnes, lors du décollage de la navette à 11h38 du matin, par un jour plus froid qu'à l'accoutumée. Les personnes présentes sur le tarmac n'ont pas imaginé un seul instant qu'il s'agissait d'une œuvre d'art, qu'ils en étaient les témoins privilégiés. Comment pouvaient-elles seulement s'en douter, alors qu'elles étaient raisonnablement éloignées du monde de l'art : il s'agissait du personnel technique de l'aérospatiale, mais également de beaucoup d'écoliers, parce que le personnel navigant de Challenger comptait une maîtresse d'école. Peu étaient seulement disposées à saisir les qualités esthétiques de la déflagration même comme relevant de l'art. Tous les autres spectateurs de l'œuvre, et ce depuis les 26 années qui nous séparent de l'événement, ne l'ont en revanche connu que de façon indirecte, médiante, médiatique. Mais afin de créer l'événement, l'artiste n'a pas placé prosaïquement une bombe dans la navette, pour appuyer sur le détonateur au moment où tous les yeux étaient rivés dessus, opération difficilement réalisable. L'état de fait que G. Motti nous demande d'examiner est plus absurde encore : c'est la possibilité qu'il dispose d'un esprit si puissant qu'il peut réduire une mission spatiale à un événement artistique, tout simplement en faisant exploser le vaisseau par la pensée, tuant du coup les sept personnes à son bord. Bien que parfaitement impossible, l'œuvre serait alors à apprécier comme une parabole du génie de l'art, lequel par la suggestion peut détourner le réel de son cours et changer un tragique accident en feu d'artifice.

3. Ces propos furent tenus lors d'une conférence de presse donnée à l'hôtel Atlantic de Hambourg, le 16 septembre 2001 et ensuite repris par le quotidien *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

1. *Ibid.*, p. 154.

2. *Ibid.*, p. 157.

Or, il est bien évident que le crime artistique de G. Motti n'est pas comme il le prétend d'avoir provoqué l'explosion de Challenger, mais plus scandaleusement encore d'attirer l'attention sur le potentiel esthétique réalisé de ce geste. Ce faisant, il est clair que l'accident en lui-même ne constitue pas l'œuvre d'art : c'est le fait de prétendre que c'en est une qui est au centre des préoccupations de G. Motti. Ceci nous ramène à notre proposition : l'existence de l'œuvre en tant qu'action est entièrement due à l'énoncé performatif suivant : « je revendique l'explosion de la navette Challenger survenue le 28 janvier 1986 ». Il en va de même de plusieurs autres œuvres, comme la revendication des tremblements de terre en Suisse et en Rhône-Alpes, à la faveur desquels Motti a été qualifié par la presse d'artiste « tellurique¹ ». Or s'il s'agit bien pour les médias de traiter l'information, comment l'artiste a-t-il pu mettre en place cette dramaturgie ?

Son coup d'éclat resté le plus célèbre est sans doute le tremblement de terre de Californie du 28 juin 1992. L'artiste s'est fait connaître auprès de l'agence de presse Keystone pour revendiquer la catastrophe, à l'aide d'une photographie le représentant muni d'un écriteau sur lequel était écrit : « je revendique le tremblement de terre qui a frappé la Californie le 28/06/92 et qui a atteint une magnitude de 7,4 sur l'échelle de Richter » [*I claim the earthquake which hit the California on 6. 28. 92 and which reached a 7,4 magitude (sic) on the Richter scale*]. Lapsus, malice, ou erreur de l'éditeur², l'absence du « n » dans le terme technique « magnitude » laisse penser que l'artiste veut donner l'impression qu'il est un être magique, extra-ordinaire, ou tout du moins capable de fictionnaliser la réalité.

Mais la différence entre réalité et fiction est de toute façon hors de propos si l'on accepte, avec R. Barthes, de considérer que « le fait n'a jamais qu'une existence linguistique³ », car réalité et fiction procèdent du même type d'énoncé structurel détaché de l'objet du monde.

Si donc on décidait de prendre l'artiste au mot, il y aurait quelques raisons de qualifier G. Motti de terroriste, comme n'hésite pas à le faire le critique Marc-Olivier Wahler⁴ entre autres. Art et terrorisme ne sont en effet pas tant semblable sur le plan esthétique que sur le plan linguistique. Il serait imprudent de prendre au premier degré cette appellation journalistique « terrorisme artistique », le terrorisme étant dans sa froide réalité une chose grave, criminelle et meurtrière. C'est pourquoi il faut tenter de discuter prudemment le parallèle entre activisme artistique et terrorisme, les deux opérant dans l'espace public une percée destinée à le redéfinir.

Activisme/terrorisme

Le terrorisme peut être défini sommairement comme un activisme violent, un trouble volontaire de l'ordre public à visée idéologique. Il prend régulièrement pour cible les gouvernés de manière à atteindre les gouvernants, les institutions ou plus généralement les symboles de l'autorité. C'est assez dire combien il prend essentiellement place dans l'espace public ; c'est peut-être même là son seul lieu propre, son seul horizon. Il se caractérise par une forme d'agression politique ponctuelle, dans la mesure où il n'est pas proprement la démonstration de force d'une armée constituée par une nation mais une action de guerre clandestine⁵, bafouant à la fois les critères définissant le droit de faire la guerre (*ius ad bellum*) et les règles de la pratique guerrière (*ius in bello*)⁶. En proportion, le terrorisme échappe aux responsabilités nationales devant les faits de guerre, de même qu'il est plus qu'un crime isolé perpétré par un individu n'appartenant à aucune organisation. Par conséquent, en tant qu'elle est structurée et souvent hiérarchi-

1. Dépêche AFP du 15 juillet 1995 par Patrick Aviolat, voir *Gianni Motti, op. cit.*, p. 195.

2. L'écriteau est reproduit en quatrième de couverture du catalogue *Gianni Motti, op. cit.*

3. Roland BARTHES, « L'effet de réel », dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 175 et suiv.

4. Marc-Olivier WAHLER, « Gianni Motti : au delà du réel », dans *Art Press*, n° 268, 2001, p. 45.

5. Daniel DAYAN, « Terrorisme, performance, représentation : notes sur un genre discursif contemporain », dans D. DAYAN (dir.), *La Terreur spectacle*, Bruxelles, De Boeck/Paris, INA, 2006, p. 14.

6. Ce couple de notions, censé avoir été défini pour la première fois par Grotius dans son traité *De iure belli ac pacis* (1625), n'apparaît réellement qu'après la Seconde Guerre mondiale. Voir Peter HAGGENMACHER, *Grotius et la Doctrine de la guerre juste*, Paris, PUF, 1983.

sée, l'action terroriste n'a pas besoin d'être perpétrée par toute une collectivité pour signifier collectivement ; il faut en cela la distinguer du meurtre de masse, dont la responsabilité est individuelle. De plus cette signification englobe tous les dommages matériels et humains causés par l'attentat, ou quelque autre forme d'exaction.

Si l'on met de côté la dimension collective, G. Motti se réclame à l'image d'un terroriste des dégâts matériels issus de catastrophes. Dans sa revendication du tremblement de terre, G. Motti se rend explicitement responsable des 92 millions de dollars de pertes matérielles ainsi que du décès de deux personnes survenu à cause de la secousse. Il s'agit là peut-être d'une réflexion sur le pouvoir de l'artiste dont l'œuvre est maintenant plus virtuose dans la destruction des lieux et des objets que jadis dans la fabrication et l'édification. Ce pouvoir, il lui faut cependant le partager, aux deux sens du terme (communiquer et co-diriger). Autrement dit, il faut d'abord faire savoir au public qu'un individu est capable de provoquer seul de tels prodiges. Par suite, ce pouvoir n'est rien sans le soutien de la presse pour le médiatiser. Cela revient à dire que les médias ont le pouvoir d'exhiber le pouvoir, et à peu de frais, ils l'exercent tout aussi bien que l'artiste, ils en sont en quelque sorte les dépositaires complices.

Structurellement, il n'est pas insensé de faire le rapprochement entre cette manifestation de la puissance médiatique suite à un événement et le terrorisme. Dans la mesure où l'action terroriste gagne en ampleur à mesure qu'elle est soudaine et inattendue, la volonté de se faire connaître à tous comme l'instigateur d'une violence qui n'épargne personne et tombe comme la foudre, vient redéfinir l'espace public tout entier en révélant son instabilité et en reliant l'événement réel à tout un imaginaire sinistre d'événements pouvant advenir tout aussi bien dans le futur. La parole du terroriste dans la revendication a cela de remarquable qu'elle assimile par un raccourci simpliste des opérations préméditées à un bon vouloir. C'est le contraire d'un performatif (des faits suivis de la parole au lieu de la parole qui est instantanément un fait) exhibant en creux un autre performatif, lié à une menace : « par ma parole advient le désastre, nul n'est plus à l'abri ».

La parole de l'artiste, répondant à celle du terroriste nous place face à l'absurdité d'une telle efficacité du discours. Ce qui est absurde dans le fait que G. Motti revendique un tremblement de terre, ce n'est pas que ce soit impossible, c'est que le fait que ce soit impossible est occulté au moins pour un court instant par la souveraineté de discours. Cette souveraineté est précisément ce que cherche le terroriste dans sa revendication.

Ainsi la démarche artistique, de par sa structure auctoriale, est moins du ressort du terrorisme que le terrorisme n'est d'un certain point de vue du ressort artistique ; autrement dit l'analogie entre art et terrorisme si elle repose effectivement sur des postures d'artistes imitant des perturbateurs de l'ordre social, peut aussi s'envisager linguistiquement depuis le terrorisme même. La revendication terroriste semble en effet correspondre à la recherche d'un statut d'auteur associé à un événement, mais ce d'une manière restreinte. Elle ne délivre pas exactement une information de type « c'est moi qui l'ai fait » – qui est une signature – elle vise plutôt à mettre en phase la signification d'une action avec une intentionnalité : « je l'ai souhaité et c'est arrivé », laissant par là apparaître que la violence n'est pas gratuite mais la conséquence d'un état de fait inacceptable. En rappelant la motivation d'un attentat, le terroriste replace les événements dans une logique causale, réactive, par laquelle il se décharge pour ainsi dire de sa dimension criminelle, tout en trouvant légitime la violence qu'il a déployée dans l'action¹. Il semble dire « vous m'avez poussé à », comme si devant son devoir idéologiquement fixé, il n'avait plus d'autre choix que celui d'agir. Le terroriste serait donc en ce sens toujours d'abord un résistant. Mais si toute cette dramatisation du discours se laisse déduire à partir d'actes de langage, c'est-à-dire d'énoncés qui sont également des actions, force est de constater que l'efficace de ce discours tient à son caractère spectaculairement laconique. Le terroriste dit mais dit peu.

1. Georges MINOIS, *Le Couteau et le poison : l'assassinat politique en Europe (1400-1800)*, Paris, Fayard, 1997, p. 405 : « L'attentat terroriste marque la société des droits, où les individus convaincus de la légitimité de leurs revendications se prétendent justifiés à frapper les représentants d'un ordre qu'ils disent inique. »

Aussi, alors que la violence et la disproportion des dégradations d'un attentat nous rendent incapables pour un moment de le qualifier, de le concevoir, le message terroriste lui octroie une raison d'être dans une extrême économie de moyens, ce qui suscite un effroi du monde civilisé l'amenant à nommer ces activités non pas selon leur modalité mais selon leur impact psychologique¹ : la terreur. Barthes remarque ainsi que la violence s'accroît à mesure que le discours qui l'accompagne (l'idéosphère) est ténue. Il observe que « l'idéosphère terroriste est très peu explicitée : on ne sait pas bien sur quelle idéosphère l'acte de violence s'articule². »

Il en va de même pour l'activisme artistique, aussi appelé parfois « artivisme³ » : les motivations de l'action ne sont pas toujours bien claires. Chez Motti, qui prétend pourtant « secouer les consciences⁴ » elles sont même tout à fait gratuites, ne renvoyant à aucune idéologie ou engagement cohérent. En ce sens, il n'y a vraiment que notre conscience de l'art qui est inquiétée. Le thème du terrorisme vient ainsi fixer le registre de signification performatif dans lequel la revendication s'inscrit mais aussi qualifie la manière limite par laquelle certaines démarches artistiques abandonnent l'autonomie close de l'œuvre d'art pour forcer le dialogue entre l'art et le réel à partir des années 1960-70. L'artiste n'intervient plus seulement dans l'enceinte protégée de la galerie, mais dans l'espace public, que désormais rien ne protège non plus.

Peinture et dépeinture de l'espace public

S'il y a un terrorisme artistique, un ensemble de pratiques évadées du musée ou de la galerie, c'est sans doute sur le mode de la récupération, allant

de la parodie au mimétisme menaçant. À une extrémité du spectre de ses manifestations se trouve l'acte de langage terroriste proféré par Motti, à l'autre l'exaction.

Depuis 1972, où l'américain Chris Burden⁵ a pris en otage une présentatrice de télévision dans le studio de la chaîne Channel 3 dans le but de faire diffuser en direct un film d'artiste (*TV Hijack*), puis tiré à balles réelles l'année d'après sur un avion de ligne avec un revolver (747), on observe qu'une partie de l'art contemporain s'est mise en phase avec une forme de prise à partie de l'espace public recourant à la violence. Le réel est ainsi à la fois une cible et une *praxis*, qui s'impose aux artistes pour contrer la *société* dans sa dimension aliénante, le *marché* dans son hypocrisie et les *politiques* dans leur délire sécuritaire et répressif. L'activité artistique trouve alors comme le terrorisme sa raison d'être dans la contestation, mais pas nécessairement dans une politisation de l'action. Plutôt que de détruire, il s'agit de faire tomber les masques. Ainsi, quand on qualifie G. Motti de « hacker » d'événements politiques, sociaux ou autre, celui-ci répond :

Si je suis un hacker, alors la plupart des hommes politiques le sont également. Eux aussi transforment la réalité, détournent des fonds. La nature l'est aussi d'une certaine manière, avec ses catastrophes (tremblements de terre, ouragans). Finalement, il ne me reste plus que les interstices⁶.

Non étrangère à une forme de jeu, la démarche activiste cultive une liberté des formes et des moyens qui la place au seuil de la légalité, et lui fait préférer l'action directe, sur le modèle des pirates⁷, gangsters, et autres terroristes. Ainsi c'est davantage pour revisiter l'imagerie du terrorisme, pour y ressembler, que G. Motti se présente vêtu d'une cagoule noire pour revendiquer l'attentat spatial de Challenger, tenant dans ses mains à titre de preuve de son méfait la couverture du journal

1. Comme l'indique Raymond ARON : « Une action est dénommée terroriste lorsque ses effets psychologiques sont hors de proportion avec ses résultats purement physiques. » *Guerre et Paix entre les nations*, Paris, Calman-Levy, 1962, p. 176.

2. Roland BARTHES, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, T. Clerc (éd.), Paris, Seuil, 2002, p. 128. Je remercie Guillaume Bellon de m'avoir indiqué cette référence.

3. Cf. Stéphanie LEMOINE et Samira OUARDI, *Artivisme : Art, action politique, et résistance culturelle*, Paris, Altern, 2011.

4. Voir *supra*, note 1, p. 47.

5. Voir le catalogue *Chris Burden*, P. Schimmel et F. Hoffman (éd.), Newcastle, Locus+, 2007.

6. Jérôme SANS, « Nada por la fuerza, todo con la mente », dans J. SANS (dir.), *Hardcore, vers un nouvel activisme*, Paris, Cercle d'Art, 2003, p. 144.

7. Cf. Claire JACQUET, « Gianni Motti et Maurizio Cattelan, le pirate et le corsaire », *Art press* 2, n° 3, 2006-2007, p. 78-92.

italien *La Repubblica*, datant du 31 janvier 1986, soit trois jours après la catastrophe. Lorsqu'il revendique le tremblement de terre de Californie en 1992, dans le journal *Le Matin* du 4 juillet, il n'apparaît plus qu'avec un rectangle noir à la place des yeux. Cette précaution, somme toute utile quand il s'agit comme lui de s'attaquer à l'Amérique par deux fois, est tout à fait dérisoire étant donné que G. Motti ne cherche pas du tout à garder l'anonymat ; il se joue de l'imagerie guerrière de combattants sans visage, œuvrant pour une cause transcendante derrière la mesquinerie de leur action.

Un autre exemple du rapport mimétique entre artiste et terroriste est l'enlèvement de la *pin up* Lavazza par l'artiste de rue Zevs, en 2004. La *pin up* Lavazza est une affiche de deux mètres sur trois consistant en une publicité pour la célèbre marque de café. Elle se trouvait sur Alexanderplatz à Berlin, avant d'être véritablement kidnappée par l'artiste. Armé d'un scalpel et le visage dissimulé sous un collant, il découpe le contour du modèle posant pour la campagne et la tient bâillonnée dans la galerie Patricia Dorfman. La pièce porte le titre *Imposture légitime*. Naturellement, comme pour tout enlèvement, Zevs demande à la firme une rançon pour délivrer la belle : 500 000 € sont ainsi réclamés, ce qui correspond au montant estimé de la campagne publicitaire. En cas de refus d'obtempérer, l'artiste se verra contraint à la torture en envoyant un doigt découpé de la *pin up* dans une enveloppe, référence appuyée aux pratiques de la mafia au cinéma. Là encore, à travers ce banditisme fantoche, et non dénué d'humour, la question est celle du mode de saisie possible de l'espace public. Il s'opère comme un renversement de la prise d'otage de l'espace de la communauté par le message publicitaire. Sur l'Alexanderplatz, c'est la publicité qui est littéralement prise en otage. Au-dessus de la silhouette découpée, l'artiste inscrit à la bombe « *visual kidnapping pay now* ». Ce message lisible à même l'affiche, non pas dans la langue de Shakespeare mais dans celle du commerce international, vise tout autant la firme que ses clients potentiels, lesquels sont confrontés à un impératif ironiquement consumériste. L'injonction de consommer sonne alors comme l'impossibilité d'échapper à un système dont la puissance repose sur nos réflexes d'achat. Pour Jean Baudrillard,

c'est le système lui-même, entretenant le mythe de son infaillibilité, qui génère ces conduites, lesquelles ramènent l'activisme artistique et le terrorisme sur le même plan, parce qu'ils ont tous les deux – mais à des intensités différentes – un effet de déstabilisation. En somme une telle percée de l'art dans la vie produit une radicalisation des pratiques plutôt que leur dilution. J. Baudrillard observe :

L'utopie situationniste d'une équivalence de l'art et de la vie était terroriste en substance : terroriste est le point extrême où la radicalité de la performance ou de l'idée, est passée dans les choses elles-mêmes, dans l'écriture automatique de la réalité, selon un transfert poétique de situation¹.

Il semble légitime d'appliquer cette idée de « transfert poétique de situation » à des actions intempestives que la référence à l'imagerie criminelle véhiculée notamment par la télévision remplace dans un monde commun. Zevs n'en est pas à son coup d'essai. Il s'est auparavant rendu célèbre à Paris en 2001 pour les « contrats » exécutés à la bombe de peinture rouge sang sur les supports publicitaires de la ville. On pouvait y voir des mannequins posant pour des grandes marques de luxe dans des positions diversement alanguies comme les victimes d'un assassinat pictural à bout portant (la série des *Visual Attacks*). À force d'anonymat, Zevs finit par produire des interventions qui tiennent presque entièrement de la signature. Ainsi en va-t-il de ses *Liquidated logos*, entamés en 2000, et consistant simplement en l'ajout de peinture dégoulinante semblant émaner directement du logo d'une grande enseigne. Le « m » jaune en relief de la chaîne de restauration rapide McDonald's semble alors dégouliner sur les murs de la graisse contenue dans ses plats, tandis que le même procédé appliqué sur le logo de la marque Chanel évoque les produits chimiques utilisés pour la teinture du cuir et des textiles. Dans le moment même où il active une dénonciation de l'omniprésence des intérêts marchands dans notre cadre de vie, le geste, répété à l'envi, identifie son

1. Jean BAUDRILLARD, *Power Inferno, hypothèses sur le terrorisme*, Paris, Galilée, 2002, p. 20.

auteur comme une sorte d'anti-marque. À cet égard le *street art* est représentatif de ce nouvel espace public « moins structuré par une logique de rassemblement et de recherche de consensus d'une communauté nationale que par celle d'une circulation chaotique d'énoncés à la recherche de publics potentiels susceptible de s'y reconnaître¹ ». Comme révélé par la négativité agressive dans le geste de peintre qui est celui du street artiste Zevs, l'espace urbain saturé de messages publicitaires se donne métaphoriquement pour ce qu'il est, une surcharge de matière, un débordement, un recouvrement excessif des surfaces pouvant être lui-même considéré comme visuellement agressif.

Conclusion

« L'acte créateur du genevois secoue les hommes comme l'art les consciences », rapporte la dépêche AFP du tremblement de terre qui a eu lieu en Rhône-Alpes. C'est au fond tout ce dont il est question : non pas tordre le réel mais tordre les esprits. Se dire artiste « tellurique » n'a rien d'une démarche de *Land Art*, mais peut-être à la limite d'art conceptuel, n'ayant de réel impact esthétique que dans l'esprit, tout en prétendant en avoir dans l'espace public, l'environnement, l'univers, la spiritualité, etc. Dans le spectre des œuvres passibles de « terrorisme », il convient de rappeler ce que les artistes convoqués dans cette étude lui doivent effectivement : Motti mime le terrorisme dans son utilisation des actes de langage, Burden l'évoque à travers des exactions violentes, et Zevs conjugue les deux sur le mode de la parodie, de l'imposture.

On le voit, par les revendications absurdes de G. Motti, il s'agit moins de mesurer la manipulation du réel lui-même que du public auquel il est offert par le biais narrativisant des médias. De même que les médias construisent l'actualité, G. Motti agit plus sur les mécanismes de la construction que sur le réel lui-même. Il s'ensuit que tout le travail de sélection puis de traitement narratif de l'information fait de l'actualité une

sorte d'objet, d'artefact, dont la matière, on le comprend, est presque entièrement linguistique. C'est dans cette perspective que Jacques Derrida parle d'« artefactualité² », mot-valise construit à partir d'« artefact » et d'« actualité ». À ce titre, le travail de G. Motti, dans l'efficacité de son action de revendication, constitue une dé-fictionnalisation de l'espace public, appelé à dénoncer qui le façonne vraiment. Le plus ironique est que l'artiste se soucie peu de la constitution de ses œuvres du point de vue institutionnel ; il laisse à d'autres le soin de collecter les enregistrements et images susceptibles de documenter ses interventions. Ainsi les exactions de G. Motti ne nous parviennent que comme des échos lointains dont la présentation en galerie, sous la forme de coupures de presses et d'images anciennes, ressemblent à des contrefaçons d'accrochage. Peut-être faut-il en déduire que l'espace public constitue – comme pour les *street artists* – sa seule galerie légitime, d'abord extérieure au fonctionnement du marché de l'art.

Bien sûr, toutes les œuvres de G. Motti ne reposent pas sur la revendication ; en revanche, toutes s'opposent au principe de fiction, lequel peut être défini comme la mise en place d'un récit vraisemblable, c'est-à-dire le report d'une action ou d'un ensemble cousu d'actions dans le cadre d'une diégèse se posant comme parallèle au réel et ne venant le contredire en rien. Dans l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, on peut lire à l'entrée « fiction » rédigée par Marmontel : « Dès qu'on a secoué le joug de la vraisemblance et qu'on s'est affranchi de la règle des proportions, l'exagéré ne coûte plus rien. » Agissant dans l'espace public, c'est-à-dire sur la manière dont les médias d'information en constituent linguistiquement la réalité, Motti justement ne s'interdit pas des actions tout à fait invraisemblables.

C'est par la reconnaissance de ses interventions artistiques par un public déterminé que la démarche de G. Motti bénéficie des conséquences psychologiques liées au performatif. La contrepartie de la revendication est en tout premier lieu la

1. Pierre CHAMBAT, « Espace public, espace privé : le rôle de la médiation technique », dans Isabelle PAILLART et Pierre CHAMBAT (dir.), *L'Espace public et l'emprise de la communication*, Grenoble, Ellug, 1995, p. 98.

2. Jacques DERRIDA, *Échographies de la télévision, Entretiens filmés*, Paris, Galilée/Institut National de l'Audiovisuel, 1996, p. 11.

reconnaissance pour le cas de G. Motti dans la mesure où clamer faire de l'art à la manière d'un esprit frappeur entraîne l'attente d'être pris pour tel. Il a peut-être là encore remporté son pari : selon Marc-Olivier Wahler¹, il se trouve des historiens pour reconnaître que le tremblement de terre de Californie *est* une œuvre de Gianni Motti. Ce qu'ils lui concèdent alors est que la brèche de 74 km de long toujours visible dans la région, formée à la suite du tremblement de terre, est la plus grande œuvre d'art jamais « réalisée ».

Benjamin RIADO

1. Marc-Olivier WAHLER, *art. cit.*, p. 45.

ERRANCE DANS LES RUELLES GRAPHITIQUES DE MATSUMOTO TAIYŌ

L'image et le regard débordés

Lorsque graphique et graphite sont confondus, cela n'évoque pas simplement l'origine du matériau de création, autrement dit sa nature, mais le contact, la rencontre entre la pointe aiguisée – mais relativement souple – du crayon et son doux support, pour sa part relativement rêche en fonction du papier comme de cette pointe. Pour ainsi dire, nous sommes amenés à penser le lieu et le moment de création mais aussi, par extension, le lieu *produit* par cette création. Lorsque l'histoire du *faire* se conjugue avec l'histoire en train de se faire, voilà de l'histoire toute faite ! Ces ruelles où se balade l'homme et ces bandes comme ces gouttières où l'œil se perd dans les pages et dans lesquelles se déversent les flux imaginaires, ne convoquent-elles pas les mêmes attitudes (si ce n'est les mêmes aptitudes) esthétiques, à savoir celles du plaisir du jeu d'une part et de l'errance d'autre part, cette capacité, si ce n'est cette qualité à savoir se perdre ? Ainsi, ces gaufriers, par quelle magie deviennent-ils jouissance visuelle ? Avec la bande dessinée, le graffiti, « peinture de mur », s'érige en paroi multiple et dans, ou plutôt *par* le livre en véritable ville, complexe ou encore mégastucture. Pour ainsi dire en système¹.

Chez Matsumoto², le plaisir de « lecture » ne se retrouve pas que dans le jeu avec les espaces picturaux³ – déjà forme d'égarement, mais aussi dans

la perte joyeuse des repères logiques et diégétiques au milieu d'une foule de figures paraissant (et paraissant) à l'image, toutes plus intrigantes les unes que les autres, leur apparition intempestive renforçant une fois encore l'impossibilité d'une lecture au sens strict du terme. L'exercice de lecture devient bien un jeu de « lecture » : on ne s'abîme pas en vain dans les labyrinthes et le bestiaire de Matsumoto, on se fraye un passage, et ainsi, parcourir le livre devient une expérience poétique singulière qui ne relève donc plus du simple parcours. Le jeu entamé avec le médium se perpétue ainsi avec force dans le contenu même des pages d'une façon tout à fait singulière.

L'auteur, à volonté, fait pulluler les planches de ses ouvrages d'éléments impromptus et perturbateurs comme autant de parasites, qu'ils soient de nature iconologique ou compositionnelle. En effet, la façon dont les cases et leurs espaces respectifs sont ponctuellement habités de choses et d'êtres semblant venir d'un « ailleurs » scénaristique, voire parfois d'un « ailleurs » formel, détonne. En effet, les lieux se voient envahis par des figures étrangères au contexte présumé de l'œuvre et à la cohésion de l'univers déployé. Bien qu'hors de la narration ils prennent pourtant place à l'image : des animaux et chimères fantastiques, espèces hybrides (parfois inidentifiables) ou encore des personnages de fiction populaire ou de folklore peuplent, « zonent » et squattèrent ponctuellement les espaces disponibles de l'image. De ce fait, les moindres recoins et surfaces représentés peuvent être prétextes à une incessante « pollution » visuelle mais aussi discursive (onomatopées, bulles et discours) pour ne pas dire sonore. Inscriptions, affiches, tags, enseignes, décors surajoutés, faune, flore et autres « figurants » impromptus envahissent et peuplent les environs, produisent un paysage visuel autant que sonore, induisant de cette façon d'incessants décalages. Bien que passagers au sein de la page et de l'his-

1. Cette métaphore peut se voir réalisée concrètement avec le livre à *pop-up*, ou mieux nommé le *livre-système*.

2. Bien que la rupture ne soit pas nette, on peut diviser l'œuvre de Matsumoto en deux. D'une part des ouvrages au développement narratif plus classique et linéaire comme *Ping Pong*, *Gogo Monster*, *Le samouraï bambou* et *Sunny* et d'autre part des œuvres traitées de façon plus expérimentale comme *L'homme fleur*, *Amer béton*, *Printemps bleu* ou *Number 5*. Nous parlerons principalement dans ces lignes de ces dernières.

3. Comme cela est développé dans notre premier article dédié à Matsumoto, à paraître en 2012 dans le collectif dirigé par Boris Eizykman intitulé *Esthétique de la Bande dessinée* aux éditions de La Lettre Volée.

toire, ces êtres produisent une présence forte à l'image, la case qu'ils envahissent étant un espace singulier où habiter, une niche récréative, refuge visuel pour l'œil entre deux sauts temporels. Cela nous rappelle que la vignette n'est pas un fragment de temps et d'espace, mais bien plutôt elle produit son propre continuum spatio-temporel et apporte une résonance au sein d'un ensemble d'images organisé en page ou double page.

Chez Matsumoto les espaces sont donc des milieux plus que des lieux à proprement parler, ils ne sauraient *tenir en place* à l'image et s'en tenir à leur simple fonction de décor, de fond. Là où les personnages cherchent toujours leur rôle, la ville, elle, devient sujet central, à la fois contexte et « personnage » principal. En quelque sorte chaque lieu est comme une place au sens urbain – place de l'hôtel de ville, place du marché – où tout peut se faire et se défaire si rapidement et où tout un chacun passe forcément par là, véritable « plaque tournante », boulevard des mélanges et des sensations.

C'est ainsi que ces lieux devenus milieux, nous les voyons eux-mêmes devenir des sortes de figures à part entière au cœur de l'image, perturbant la « lecture ». Ils cessent d'être des décors ou du « remplissage », des référentiels passifs. Les lieux sont foncièrement des espaces, voire des moyens d'expression et non plus des endroits ; d'ailleurs, droits ils le sont rarement, ils penchent, se tordent, se meuvent et se dramatisent autant que les personnages. Tous les éléments de l'image s'activent visuellement au même niveau sémiotique, subissent le même traitement et participent d'un espace visuel spécifique et d'une même mouvance. Aucun élément n'est laissé passif, l'ensemble est dynamique, visuellement mouvant tel qu'au final les espaces sont l'objet de nombreuses excroissances ou autres déchaînements expressifs du dessin. De plus, l'artiste joue de distorsions, de décalages et de chevauchements spatiaux comme temporels.

Au final, c'est comme s'il était fantasmé à l'image une perte de maîtrise du créateur tel l'enfant désirant voir ses jouets prendre vie d'eux-mêmes. Ici, la création semble s'autonomiser, les espaces engendrent de nouveaux espaces où des êtres se manifestent de manière inattendue. Tout cela témoigne d'un univers irrationnel et absurde,

un monde purement graphique produisant des espaces pertinemment visuels dans la mesure où ils engendrent leur propre condition.



Fig. 1 : MATSUMOTO Taiyō, *Hana Otoko*, Tokyo, Shogakukan, 1998, tome 2, p. 90, cases 1 et 2.

Non seulement l'espace de l'œuvre est rappelé comme tel, mais les protagonistes censés polariser les principales actions et l'attention du lecteur viennent eux-mêmes au sein de l'histoire à s'interroger et à s'étonner de ces incohérences, anachronismes et monstres qui « passent par-là » sans but ni motif, défilant de façon carnavalesque case après case pour s'évanouir aussi rapidement qu'ils sont arrivés à la case suivante (fig. 1). La case est comme une rue dans un dédale, un lieu de passage et à la fois un jeu de cache-cache où apparition rime avec disparition. Ne dit-on pas « le personnage apparaît » à tel moment de l'histoire comme si sa présence « hors-champ » et son existence non seulement étaient absolument ignorées mais aussi comme si elles pouvaient être gommées voire effacées à volonté selon les besoins de la diégèse (et ici, selon le désir du personnage) ? De la même façon, on pourra voir les protagonistes eux-mêmes se questionner sur leur place dans l'histoire ou encore témoigner de l'absence chronique de héros à l'histoire¹.

Ces étrangetés fonctionnent ainsi comme autant d'apparitions tant est qu'on ne les aperçoit

1. Le chapitre 16 de *Ping Pong* s'intitule d'ailleurs « Le héros est absent ».

souvent qu'une seule fois (dans une seule case ou une seule page ou double page). Comme évoqué précédemment, chaque case devient un espace singulier ou des éléments singuliers font une intervention elle-même singulière. Ainsi, une même enseigne d'une case à l'autre passe de « tabaco » à « cigarette » puis à « ta ba ko » en hiragana. Ces jeux avec la langue, déclarations, édifices *dé-figurés*, gribouillis ou autres graffitis sont autant de « *private-jokes* » s'ajoutant à ceux déjà évoqués. La subtilité des références constituant l'univers développé dans *L'homme fleur* a d'ailleurs eu comme conséquence l'absence d'édition à l'étranger de cette œuvre majeure de Matsumoto. Il est en effet difficile pour le lecteur, étranger au Japon populaire, de reconstituer l'univers personnel de l'artiste, l'environnement qui l'inspire directement et auquel l'œuvre appartient, au final, comme un de ses objets¹. Nous y reviendrons.

Se perdre à l'image

De façon abyssale, les images sont ainsi envahies par d'autres images telles qu'une partie de l'image devient toujours le support d'une autre image pour autant que l'espace puisse retrancher infiniment de nouveaux espaces graphiques et ainsi en engendrer. Toutes les surfaces, les murs représentés sont des « supports » et niveaux supplémentaires d'expression pour l'auteur, où il peut se dévouer, se décharger et exprimer avec plus de justesse son empire graphitique. Avec cette profusion de graffitis dans *Amer béton*² il envahit des espaces neutres, jette des signes en désordre. Sur un même pan de mur les messages se mélangent, cohabitent, faisant eux-aussi mosaïque à l'instar de la page de bande dessinée elle-même. Ces signes pullulent de tous les bords, dans tous les coins, dans tous les espaces non occupés. Ces entités

graphiques souvent simplifiées semblent imprévues dans le projet de l'auteur. Par ailleurs, si les espaces ainsi habités gagnent en contenu par ces « participants », ils perdent de leur signification à l'égard de l'histoire une fois celle-ci affublée de tels détournements absurdes et redondants (fig. 2). Matsumoto donne ainsi de la signification à des espaces en quelque sorte *trop lourds* d'insignificances et à revers considère avec une certaine insignificances le fil de l'histoire, les événements majeurs, délaissant l'intrigue principale (s'il en est une), qui apparaît alors comme absurde dans son ensemble et parfois vaine. Il y a des choses qui restent donc pures insignificances, qui habitent littéralement les cases et simplement occupent l'espace, comme pour mieux détourner l'attention du lecteur. Par ailleurs, l'artiste n'hésite pas à régulièrement pointer par d'épaisses flèches noires les éléments qu'il veut faire ressortir, comme en résistance au flux principal de « lecture » qui a tendance à les oublier. Cette pure signalétique qu'il utilisera par ailleurs pour désigner des directions et mouvements sont non seulement des indices à l'image mais aussi fonctionnent comme indices pour l'œil. Cela contribue, par l'intrusion d'éléments non diégétiques et non représentatifs, à la prolifération de signes qui s'ajouteront aux onomatopées et aux bulles.



Fig. 2 : MATSUMOTO Taiyō, *Hana Otoko*, Tokyo, Shogakukan, 1998, tome 2, p. 55, case 1.

L'artiste multiplie ainsi les codes, en invente de nouveaux et se rend présent à l'image. En effet, la redondance d'éléments de ce type tisse en quelque sorte au fil des images la mythologie personnelle de l'artiste, et cela, sous une nouvelle forme expressive, un nouveau infra-sens apposé à son œuvre. C'est d'ailleurs cette même mythologie, comme une forme d'archaïsme, de matière première ou encore de base ou de magma élémentaire qui revient à chaque œuvre. De cette façon

1. De même, la traduction est impuissante à rendre l'étendue des jeux de mots, de signes ou autres métaphores impliqués jusque dans le titre des œuvres en version originale. Cela souligne la difficulté à retrouver l'équivalent du jeu (de mot) par d'autres mots et d'autres moyens, les images comme les métaphores ne pouvant s'échanger avec d'autres, supposément équivalentes.

2. MATSUMOTO Taiyō, *Amer béton*, Takahashi H. (trad.), Paris, Tonkam, 2007.

se trouve rejouée la même problématique qui verra émerger de nouvelles réponses dans la succession des œuvres, comme si l'auteur décontextualisait indéfiniment pour produire de nouvelles variations. Ce dernier se montre ainsi comme travaillé par une même névrose incessamment, une même question existentielle qu'il rumine durant toute son œuvre sans jamais trouver la forme adéquate à son expression, car pour lui « le bonheur n'a pas de forme¹ ».

Ce « jeu de piste » interminable prend racine dans ce principe de traitement graphique singulier de tout l'espace de l'image, contrastant avec les solutions pratiques habituelles usitées dans le *manga*, telles que les photos retravaillées graphiquement pour produire des fonds, les codes graphiques épurés de la tendance cartooniste pop ou les blocs perspectivistes du traçage à la règle le plus timide dans le *manga* féminin. Nous verrons plus loin par exemple l'importance de la dimension esthétique des espaces et des vues « gonflés » chez Matsumoto, sa vision de l'urbanisme japonais ne se voulant pas documentaire. Plutôt, ce dernier montre comment il ressent la ville, des corps fatigués aux paysages sans cesse défigurés, en passant par les bruits divers qui retentissent de toute part. Tous participent à faire de l'espace représentatif un témoignage de la vie au Japon, des préoccupations personnelles de l'auteur comme japonais et comme artiste, abordant ainsi la place et l'incidence de la bande dessinée dans la société.

La bande dessinée comme système d'image aprogrammatique

À l'ère des programmes, qu'ils soient scolaires, professionnels, économiques, politiques, télévisuels ou électroniques, multimédia et numériques, on s'inquiète des productions qui ne sont plus que reconfiguration, voire simple variation d'un même schéma. À ce titre, le *manga* de Matsumoto fait résistance au « tout programmé », à la programmation systématique du livre comme de la bande dessinée par les normes de production, les codes graphiques, règles narratives et canons de la

culture pop². L'auteur déprogramme son histoire, c'est-à-dire non pas qu'il l'anéantit mais il la laisse se développer empiriquement, réappréciant les interruptions, les ratés scénaristiques, les longueurs et manquements. De cette façon, il ne semble parfois y avoir aucun véritable projet d'histoire, de cohérence du monde décrit. Matsumoto semble ajouter, au dernier moment de la réalisation tout ce qui lui passe par la tête qu'il n'avait prévu au brouillon. En laissant une marge « d'improvisation » et de dérive, il trahit l'humain, sa personne, ses préoccupations, passions et amusements, jetant à l'image des figures « ovnis » et distordant les espaces.

L'auteur produit par associations inconscientes une foule indéfinissable, collage de lieux et d'éléments disparates, d'icônes de la sous-culture populaire dans laquelle il baigne, formant là un folklore moderne voire une mythologie panthéiste comme l'a mis en relief son pendant français Nicolas de Crécy dans son ouvrage sur le Japon³ en parlant en termes de dieux de toutes ces figures omniprésentes, objets personnifiés issus de la sous-culture (cinéma, jeux-vidéo, télévision, consommables etc.), autant d'icônes tout droit venues de l'image publicitaire et d'affichage.

Par ailleurs, on ne peut ne pas souligner le décalage incessant et quasi systématique entre l'écrit (dialogues, onomatopées) et l'image (l'action, la scène, la figure) dans l'œuvre de Matsumoto, au point qu'il est parfois difficile de parler véritablement de dialogue ou même d'action. En effet, les discours semblent ne pas se répondre ou encore les personnages paraissent souvent inoccupés, distraits ou bien figés dans l'interrogation ou la contemplation, produisant à la lecture de pures

2. Le *kawaii* par exemple mais surtout tous les styles et thèmes liés aux genres du Manga retranchés par âge, sexe, sexualité, intérêt, condition sociale, visant toujours un public comme « cible » ainsi que les normes graphiques. Les traits de vitesse, par exemple, ne sont pas tracés à la règle chez Matsumoto et n'ont pas tous un même point de fuite dans la case. En incarnant graphiquement le signe graphique dans le représenté, la notion de code graphique cesse d'être abstraite. Réinscrire dans la matière graphique le code habituel participe alors de l'impression visuelle de l'espace défilant.

3. Nicolas DE CRÉCY, *Journal d'un fantôme*, Paris, Futuropolis, 2007, p. 14-15 et 103-104.

1. MATSUMOTO Taiyō, *Printemps bleu*, Matsumoto A. (trad.), Paris, Tonkam, 2000, p. 215.

absurdités quand le discours même n'est pas à lui seul un véritable non-sens. Pour leur part, nombreuses onomatopées ne correspondent à aucun bruit ou événement présent à l'image ni même à un son identifiable comme par exemple le brouhaha atmosphérique de la ville en mouvement dans *Amer béton*. En outre, ces discontinuités et interférences narratives supplémentaires produisent une suspension étrange à l'image, dans un art dit « de lecture » et donc de continuité. L'image n'est ainsi plus subordonnée à la diégèse comme le discours n'est plus subordonné à l'image. Ponctuellement l'un n'illustre plus l'autre, plutôt ils s'interrogent, se pensent l'un l'autre et contribuent à donner une profondeur et une substance poétique à l'œuvre.



Fig. 3 : MATSUMOTO Taiyō, *Amer béton*, Takahashi H. (trad.), Paris, Tonkam, 2007, p. 75, cases 1 et 2.

Comme certaines figures, les discours eux aussi « tombent comme un cheveu sur la soupe » et semblent n'être le plus souvent que des pics d'humour, participant de ces *private-jokes* évoqués plus haut (fig. 3). Ces déclarations parfois tonitruantes et autres messages cachés sous un énième degré produisent toujours plus de jeu, d'interaction, d'association étrange entre les différents éléments de la bande dessinée. De plus, le *manga* n'utilise pas systématiquement de la queue du phylactère, ou de manière très discrète, créant parfois l'ambiguïté de l'appartenance de la parole. On ne sait si cette dernière émane bien d'un des personnages à l'image et non d'un personnage hors-champ, voire

de l'auteur lui-même qui parlerait « au travers » de ses avatars, soufflant la parole à ses personnages tel un ventriloque. La bulle sans queue et donc sans référent ou attache, rebondit, nous perd dans notre tentative de suivre sa trajectoire, produisant une résonance de plus au cœur de la page.

Le discours a ainsi sa place non plus uniquement comme illustration de l'image mais se surajoute comme couche supplémentaire de sens ou de non-sens. Au lieu de compter pour le dessin, de participer de l'économie sonore faisant défaut à l'image, plutôt il perturbe sa compréhension, trouble la signification dans son ensemble et met presque en difficulté notre bon sens face à l'image.

Insignifiants et poésies

En second lieu ce sont des interruptions du rythme de lecture qui sont mises en place comme l'illustre à merveille l'histoire courte dans le café intitulée *Un petit coin de Paradis*¹ où la « caméra » (la découpe de l'image et sa rythmique en plan quasi cinématographique) se penche tour à tour sur une suite de considérations. Comme en flash, ceci vient donner une épaisseur à l'existence banale comme à la linéarité des apparitions des protagonistes en question ; ou plutôt, justement, ils ne sont plus en question, c'est l'espace narratif qui est mis en jeu dans ce tourbillonnement. En effet, le procédé cinématographique d'intercaler deux, voire trois scènes pour ne pas lasser le lecteur dans une narration strictement linéaire qui ne « suivrait » qu'un seul personnage est ici poussé à l'extrême. On assiste à une véritable joute verbale (rappelant les films de Richard Linklater) qui s'extrapole ici à plusieurs conversations, plusieurs tables puis à tout un lieu entier et à ses environs. Les vies des protagonistes se retrouvent comme « mélangées », rendant la scène éclatée, alors qu'elles ne devraient partager qu'une même tranche ou « tunnel narratif ». Ainsi, c'est le mode narratif qui à son tour relève de la mosaïque. Une seule chose se donne à voir, la rencontre, de sorte que chaque case (ou plan) – bien que souvent encore dédiée à une seule répartition – devient le fragment d'une image multiple.

1. MATSUMOTO Taiyō, *Printemps bleu*, op. cit.

En fait, on est toujours ailleurs, la scène est éclatée ou même, il n'y a pas de scène et il n'y a pas d'ordre de narration, c'est un puzzle incohérent livré en simultané pour mieux capter la fièvre de la scène. Aucune vie ne vaut alors plus qu'une autre pour l'histoire, du moins pour ce que veut transmettre l'auteur qui entend le *manga* comme un lieu plus complexe qu'un simple ordre narratif et un moyen de se divertir. Dans ce dernier cas, chaque case doit être productive et participer d'un même « mouvement » bien articulé et harmonieux, fondant le principe de « lecture » case par case tel un *story-board*.

Matsumoto, toujours dans son recueil d'histoires courtes, intercale subrepticement, « le temps » de quelques cases éparpillées, un couple de lycéens amoureux, en marge de l'intrigue. On imagine les deux adolescents pris dans le tourbillon, la fièvre et la suave passion d'un été caniculaire éprouvant, d'un amour intensément éprouvé sans distance ni retenue, alors que tout semble disparaître autour d'eux, les isolant malgré eux. Cet amour semble donc durer depuis une année¹ mais l'été suivant la relation se solde finalement par ce qui paraît² un double-suicide³, refermant la boucle et le cycle saisonnier. L'insignifiance de cette relation à peine esquissée comme celle des commentaires désabusés « lâchés » par les différents personnages ou les libellules, le bruit des cigales, le club extra-scolaire de l'été et le match télévisé produisent un environnement, un milieu

1. Ce couple apparaît lors de deux histoires courtes indépendantes, chacune se déroulant au cœur de l'été (réalisées et publiées en cette même saison, l'une l'été 1991 et l'autre l'été 1992). Ces deux histoires sont entrecoupées d'une histoire de yakuza semblant se dérouler durant l'automne ou l'hiver, au vu des arbres sans feuilles (réalisé et publié à l'automne 1991). Le couple apparaît trois fois dans chacune des deux histoires courtes.

2. Plus bas dans sa chute on peut imaginer que le garçon a sauté en premier, la fille semblant le suivre plus que l'accompagner. Celle-ci semble aussi hésiter, voire peut-être regretter, laissant en effet s'échapper un cri de frayeur.

3. Le double suicide (*Shinjū*) au Japon provient d'une tendance populaire datant de l'ère Edo où les amours impossibles se donnent la mort pour être réunis dans l'autre monde. Toujours d'actualité, ce sont souvent les chefs de famille, qui, après avoir perdu leur emploi contraignent leur femme à mettre fin à ses jours peu avant eux ou en même temps.

poétique et critique de sa propre condition. Il y a de cette façon une décentralisation de l'intrigue qui n'est ainsi plus perçue comme telle. Le jeu entre les existences, leur entremêlement tisse un seul et même espace-temps, du moment et du lieu, de l'ici et du maintenant, des instants éphémères, insignifiants mais vécus avec durée, persistance et attachement, baignant dans un même sentiment nostalgique. L'auteur prend plaisir à entrecroiser des destinées archétypales qu'il rejoue indéfiniment dans ses différentes œuvres mais aussi au sein d'une même œuvre. Il alterne ainsi tout au long de *Amer béton* entre plusieurs couples liés ou non à l'intrigue principale. Ce jeu est amplifié avec la symbolique du chiffre et de l'animal que l'on retrouve à plusieurs échelles. Le un symbolise l'indépendance, la solitude et la mélancolie qu'incarne le rat ou le chien tandis le deux renvoie au couple, au système clos et à la protection que personnifie la relation des chats par exemple. Le trois, lui, dénoterait tour à tour le mal personnifié, le déséquilibre, l'attaque, le danger et la force que représente ainsi les tueurs Papillon, Tigre et Dragon, visibles aussi dans *Number 5*, œuvre au nom évocateur. Matsumoto procure ainsi une vie mythique à ses personnages, à l'aide de quelques coups de dés.

Jeux de société et sociétés de jeu

Dans *Amer béton*, on retrouve de nombreux espaces de jeux comme le parc, le jardin d'enfant, les arcades, le parc d'attractions, le *pachinko*, les bains et la place publique, les cours intérieures, le ring et bien sûr la chambre d'enfant ou encore le terrain vague. Ce sont autant de lieux disponibles pour le jeu mais de différentes natures, certains sont des lieux dédiés au jeu, d'autres des lieux *pris* par le jeu : c'est l'espace même qui est joué ou plutôt rejoué, qui devient enjeu. Ces lieux ne renferment donc pas des objets d'amusement et autres divertissements, bien au contraire ce sont des espaces vacants, temporairement ou ponctuellement inoccupés. Ils sont de cette façon comme remis en jeu, ce dernier naissant du détournement de ces espaces, dans le sens où l'auteur amusé et ses personnages amusants les reconfigurent. Ils les mettent en branle, en font non pas un support de jeu où prendre place mais bien un amusement

comme jeu de support. Il faut donc bien insister sur cette différence entre une société dominée par l'*entertainment* et le jeu au sens profond comme expérience personnelle *ré-creative*, active, venant de soi et entrelacé avec le système sociétal. Il s'agit d'exprimer ou de faire de la vie autre chose que le jeu de la (ou de) société, comme l'exprime justement ce même divertissement sous forme de plateau, miroir assez ironique du monde. Cette conception négative du jeu, qui invariablement et ironiquement joue et rejoue tautologiquement, à la façon de Sisyphe, son propre jeu absurde, fait résonner occupation de l'espace et pouvoir politique.

Si la ville est lieu de création et par extension, création elle-même, le grand danger dans *Amer béton* est de voir cette ville littéralement transformée en parc d'attraction, d'une part lieu idyllique, paradis total et d'autre part lieu tristement programmé du jeu, où celui-ci est parcours prédéterminé et non pas libre découverte (fig. 4). Il est prémâché, pré-produit, partout disponible et « à la demande », il n'est plus expérience singulière, personnelle et imaginative du monde, aventure, dérive, vagabondage précaire comme le vivent « les deux chats de gouttière » dont l'activité esthétique majeure relève de cette capacité à « refaire » ou plutôt à rejouer le monde. Le jeu programmé n'est donc déjà plus le jeu, c'est une idée du jeu n'ayant ici pour but que d'occuper les esprits, toujours plus disponibles et ainsi mis à disposition.

Dans cette œuvre en particulier, le monde se révèle de plus en plus stérilisé, asexué, figé dans un culte de l'enfance, du temps arrêté, folie d'un monde renversé, où l'enfant est au cœur de la société et est entretenu dans le royaume étendu et immuable de l'enfance. Il n'est plus au centre des enjeux humains comme avenir de l'homme. C'est ainsi que pour l'enfant Blanco, dans *Amer béton*, la chambre est plus une prison où ne naît que du refoulement et le parc un lieu plus glauque et ennuyeux que les toits de la ville, les rues marchandes ou les bains publics. Ces endroits sont donc des espaces privilégiés mais menacés, des refuges précaires car sans cesse convoités, investis, restructurés et pourtant ô combien propices à un imaginaire libéré. Finalement, c'est précisément parce que ce ne sont pas des espaces dédiés au divertissement, forcé, puéril et léger, qu'ils sont in-

vestis par les protagonistes comme un terrain de jeu, parce qu'ils ont conscience que la société toute entière peut être plus qu'un terrain d'investissement. Au contraire, elle peut être un terrain de plein épanouissement, mais pas au sens d'exutoire ou de refoulement, de respiration providentielle comme le propose le parc en ville. Dès lors, l'enjeu social redevient un jeu, tel un sport abandonnant la compétition, pour une régression toujours revigorante.



Fig. 4 : MATSUMOTO Taiyō, *Amer béton*, Takahashi H. (trad.), Paris, Tonkam, 2007, p. 131, case I.

Ces espaces de *libre-jeu* sont dans cette même œuvre bientôt remplacés par des salles d'arcades et autres lieux de divertissements, voyant ainsi la ville entière être progressivement troquée contre un parc d'attraction. De cette façon, l'activité organisationnelle du travail, qui consacrait une partie de son énergie à la création de bulles de respiration (comme le divertissement) permettant à son système de ne pas s'essouffler, se voit bientôt funestement ne plus consacrer son énergie qu'à cela, de telle façon que la société s'oublie elle-même alors que le travail est focalisé sur la production du divertissement. Au travers de ce retournement on entrevoit là les deux formes ou « images du monde », tantôt implosive, tantôt explosive formellement présentes à l'image. S'opposent ainsi deux conceptions : celle d'une société qui se recroqueville et recentre son activité sur le

loisir, sur sa propre dépendance au jeu, et celle où le jeu fonde joyeusement la société comme un réel épanouissement.

Il y a donc la volonté de réactiver des espaces publics, de les bousculer dans leur organisation et leur fonction et de raviver leur pluralité en les sortants de leur participation passive au « jeu de société » fondé sur la division. Si l'école elle-même rejette les protagonistes par procuration de *L'homme fleur* et *Amer béton*, c'est que, bien qu'espace social, elle ne saurait correspondre à cette continuité du jeu sociétal qui requiert l'ouverture des sphères. En effet, l'école est cadre fermé et n'incarne aucunement un espoir pour la société et l'avenir. Ces enfants de l'école de la vie, eux, ne connaissent que le monde adulte et ne voient pas la rupture entre le jeu d'enfant et le jeu sociétal, ni sa légitimité.

Ainsi dans *Amer béton*, s'oppose à une ville du passé plutôt vicieuse, adulte et chaude bien que mélancolique, une ville d'avenir froide, enfantine et aseptisée qui n'est plus que l'ombre d'elle-même, transformée en parc d'attraction géant. Le divertissement, l'adolescence, le jeu réglé d'une vie faussement animée où tout espace est occupé ne laisse plus place à l'imagination et à l'indéterminé, excepté dans quelques terrains vagues¹. La ville se



Fig. 5 : MATSUMOTO Taiyō, *Hana Otoko*, Tokyo, Shogakukan, 1998, tome 3, p. 218, case 1.

1. Nous renvoyons à ce sujet au segment *Beyond d'Animatrix*, disponible en Blu-ray chez Warner.

perd dans le superficiel et le simulacre au point d'être totalement redessinée sous ce nouveau règne de l'enfant-roi. Son visage trahit désormais l'abrutissement des masses, oubliant et mettant de côté les gens de la vie « brute », du quotidien et de la rue (yakuza, policiers, joueurs, voyeurs) orphelins de leurs lieux de prédilection. Vision funeste d'un Japon en train de perdre ses quartiers bien vivants, précaires mais chaleureusement animés, qui servaient non pas d'oubli mais de respiration à une société sous tension. Matsumoto nous met ainsi face à la légèreté des jeux adultes et à la gravité des jeux de l'enfant. Il invite ainsi à prendre au sérieux les enfants et l'importance de leur jeu pour autant qu'il vienne d'eux, la logique du divertissement, mise en place par l'adulte, conduisant quant à elle à l'occupation soutenue des masses et à une forme de « dictature de l'enfance » selon Benoît Poelvoorde². Alors, le jeu peut bien être mis au centre de l'univers pour en constituer l'essence même, comme moteur idéologique, mais non pas sous cette forme détournée, asséchée et utilitariste décriée dans l'œuvre.

Les images du monde dans l'œuvre de Matsumoto

Dans cette distorsion des éléments représentés déjà relevée plus tôt, les corps comme les lieux (qui prennent corps) trahissent une expressivité quasiment binaire par l'utilisation de deux types d'exacerbation. En effet, la redondance de la courbure souligne une tendance des formes et des figures à se rétracter ou à se recroqueviller tout comme, dans le sens inverse, à leur expansion, extension ou gonflement (fig. 5 et 6). L'auteur livre ainsi deux manières alternées de représenter l'univers et le monde, autrement dit : la sphère humaine de la vie. Cette dernière est alors la repré-

2. « J'interdirais les parcs attractifs. À la place des parcs attractifs je ferais construire des forêts avec des cabanes que les enfants construiront eux-mêmes, où ils retrouveront leur imaginaire et où ils pourront rêver. Je supprimerais tout ce qui est de l'ordre de la dictature de l'enfance. » Extrait d'une interview intitulée *Les 10 commandements de Benoît Poelvoorde* donnée à l'occasion de la sortie du film *Les Deux Mondes*, diffusé par toutlecine.com et visible sur youtube.com. : <http://www.youtube.com/watch?v=_3SuaVThTuQ>.

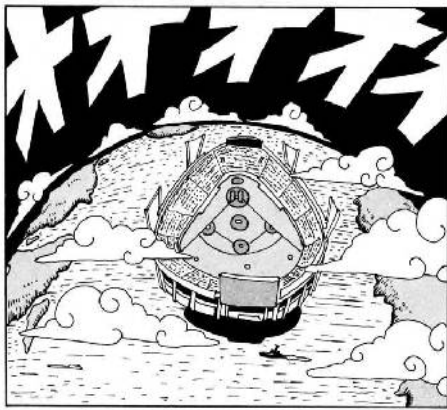


Fig. 6 : MATSUMOTO Taiyō, *Hana Otoko*, Tokyo, Shogakukan, 1998, tome 3, p. 247, case 2.

sensation de l'Homme dans son rapport au monde et de sa façon de le concevoir non pas comme pure extériorité, pensée à distance, mais depuis ce monde même, s'incluant dans cette représentation qui lie phénoménologiquement le monde à l'homme par le vécu. C'est ainsi que tout naturellement, dans l'extrémité de sa courbure, l'espace linéaire tend à se refermer en une boucle. Le monde à l'image tend à se faire sphère et symbole du monde tel qu'il est senti, représenté ou caricaturé à l'esprit, conceptualisé idéologiquement et cela à défaut de pouvoir être saisi en son entier. La ville prend ainsi une forme élastique inachevée qui se révèle et s'esthétise case après case au travers de deux sphères existentielles opposées.

La première est celle du monde comme explosion, se dépliant en éventail, s'extériorisant et s'étirant, la seconde du monde comme implosion, se repliant et s'intériorisant. De cette façon, au-delà des vues de la ville, ce sont deux *visions* incessantes de celle-ci et des édifices humains, de la création humaine qui nous sont livrées. Ainsi, soit les personnages sont encerclés, compris, voire presque aspirés par le monde qui les entoure, le monde s'enfonçant, courbant vers le bas sous leurs pieds, soit le monde gonfle, courbe vers l'extérieur, et alors à ce moment c'est l'homme qui *comprend* le monde. *Comprendre*, ici, est à chaque fois à entendre dans les deux sens du terme : le monde nous fait car nous sommes sur ce monde, il nous porte. À l'inverse ce sera l'homme qui *fait* le monde et le porte, l'auteur jonglant ainsi entre ces deux images ou conceptions opposées, sinon dia-

lectiques, du monde. Par là Matsumoto délivre, telle une métaphore ou une forme symbolique, une image double du monde qui le présente non pas tel qu'il est vu ou doit être vu mais dans son mouvement (et comme jeu d'espace) d'une part et dans l'errance idéologique, éthique et philosophique de l'homme, à la fois comme création et créateur, d'autre part. On le sait depuis l'ouvrage de Panofsky¹, la perspective par exemple est elle-même une forme symbolique du monde, un redressement de la courbure rétinienne renfermant une conception idéologique. L'artiste ne cesse ainsi de faire balancer l'univers de ses bandes dessinées entre deux conceptions opposées – mais complémentaires aux yeux du taoïsme dans lequel baigne la culture japonaise. Les lois naturelles qui semblent régir le monde imagé dans ses planches sont ambiguës et même contradictoires, ainsi, dans certaines représentations, tous les éléments semblent s'attirer chaotiquement, de manière empirique. On retrouve cela dans certaines illustrations de début de chapitre où une agglomération d'éléments disparates forme un tas plus ou moins sphérique et flottant au centre de la page, comme si une force attractive avait aimanté cette foule d'éléments, souvent symboliques, sorte de revue thématique d'un monde qui au fond ne tourne pas rond (fig. 7)².



Fig. 7 : MATSUMOTO Taiyō, *Amer béton*, Takahashi H. (trad.), Paris, Tonkam, 2007, p. 267.

1. ERWIN PANOFSKY, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, G. Ballangé (trad.), Paris, Minuit, 2006.
2. MATSUMOTO Taiyō, *Amer béton*, *op. cit.*, p. 195 et 267.

L'espace approprié ou le problème de la propriété

La ville comme partage humain de l'espace mais surtout comme immense entreprise d'échanges est objet de spéculation et d'investissement. Elle est ainsi en constante modulation, ses espaces se voyant sans cesse redéfinis, retracés. Le rythme des échanges et les mouvements humains toujours plus intensifié dénoncent une ville perpétuellement en travaux dans l'idée d'optimisation et d'entretien. Matsumoto dépeint ainsi Takara en caricaturant le phénomène Tokyoïte, il montre la ville comme une sorte de vaste chantier où sans cesse gronde et résonne le brouhaha des machines de démolition, de reconstruction, de transport ou encore d'usine. Dans un tel endroit, l'Homme, sans repères, n'a plus le temps de s'attacher à son environnement qui ne cesse de changer de visage. La ville devient lieu de perte, elle perd ainsi l'Homme tant celui-ci n'a plus d'endroit où se sentir chez soi, en sécurité ; paradoxalement il ne peut plus *habiter* cette ville comme elle-même ne l'habite plus. L'ironie est telle que ce dernier cesse ainsi d'exister, il ne peut plus être « présent ». Il y a comme un effacement de la cité babylonienne sous son propre poids, emportant tous ses habitants dans sa chute.



Fig. 8 : MATSUMOTO Taiyō, *Frères du Japon*, Studio Tonkam (trad.), Paris, Tonkam, 1999, p. 148, cases 4 à 7.

À l'instar de son mode de parcours de l'image non linéaire et ralenti, le milieu urbain des bandes dessinées de Matsumoto est donc comme une critique rémanente de la lecture rapide et des

grandes villes japonaises où se réduisent comme peau de chagrin les endroits pour se reposer. La rue est en effet devenue un espace « surchauffé » où il devient prohibé de s'arrêter (fig. 8). Cette dernière n'est plus que passage, transition entre deux espaces privés et fermés, elle n'est plus un lieu en elle-même. La ville devient étouffante car il n'y a plus d'extériorité ni d'espace public alors même que squatter momentanément ou même s'arrêter n'est plus possible ; tout est parking, restaurant, magasin, route et étroit trottoir. Lorsqu'il y a surpeuplement comme dans les grandes mégapoles du Japon, il n'y a pas ou très peu d'espace délaissé, ignoré ; le moindre mètre carré est précieux et donc investi car l'on peut parier dessus. Il y a peu de parcs au Japon, la majorité des forêts sont privées : du moindre programme télévisé au petit temple rural, le système est soumis aux sponsors. De la même façon on ne trouvera presque aucun banc dans les villes nippones, de façon à réduire les arrêts et la stagnation dans la rue. Un lieu est dédié pour chaque activité, la rue étant uniquement lieu de transition et de translation entre deux endroits.

Bien que de façon toujours plus effacée et sous-jacente, cela se lit au travers des guerres de territoires que se livrent les gangs, les parias et les organisations du crime. Les yakuzas, ceux qui n'ont *a priori* pas leur place dans la société sont pourtant ceux qui la dirigent totalement dans l'ombre. Ils se battent pour se faire une place dans la ville pendant que les gangs s'affrontent pour mieux survivre, étendre leur territoire ou le défendre. Leur « fief » a toute son importance : là où les valeurs familiales sont affaiblies, chacun peut retrouver une famille en la personne de ses congénères, un travail et une place par la hiérarchie et le territoire, quelque chose auquel appartenir, dans une vie d'errance souvent précaire. Le jeu devient alors celui de trouver sa place, de rentrer dans la case qui lui a été préparée et non de produire son propre espace social, vital et respiratoire. Il y a donc dans le jeu d'espace comme dans l'espace de jeu cette problématique autour de la difficulté à « trouver sa place » dans la ville et dans la société en constants rapports de forces. Il y a cette quête du pouvoir dans le désir de s'approprier la ville, de la faire sienne, corps à son image, contrôlé et possédé.

L'artiste aborde ainsi avec insistance le problème de la propriété et de l'espace : est-on chez soi partout ? Ou bien le « chez-soi » n'existe-t-il pas, dans la mesure où rien ne nous appartient, aucune chose ne pouvant être possédée car tout est éphémère et que nous ne faisons qu'emprunter. Pourtant, la tendance bien moderne n'est-elle pas, à l'air du tourisme à outrance, de se sentir chez soi partout, libre et sans-gêne ? L'œuvre de Matsumoto met en relief le déplacement humain et les déploiements d'espaces, d'argent, d'énergies, de forces, de corps pour mieux mettre en relief les idéologies et les désirs. Dans le jeu des choses qui se *dé-placent* la ville même semble se mouvoir comme entité alors que les anti-héros tantôt s'approprient des territoires qu'ils pensent leurs, tantôt les bousculent mais aussi se déplacent sur les toits hors de vue et de contrôle, en observateurs froids et impuissants. Toujours dans *Amer béton*, un sans-domicile-fixe jette ironiquement : « la vie c'est l'étude de la société ». La ville de Takara se révèle alors finalement comme ce trésor (*takara* signifie trésor en japonais) ou cet héritage collectif, appartenant à tout le monde et à personne. C'est une chose partagée mais inévitablement convoitée de par sa richesse, au risque que celle-ci n'ait plus qu'un seul visage, perdant ainsi ironiquement ce qui faisait sa grande valeur. Enfin, la ville est montrée elle aussi de façon prismatique, sa qualité étant relative à la conception que chacun se fait de celle-ci avec ses valeurs propres : elle est ainsi trop sale aux yeux du clochard et trop propre aux yeux du yakuza.

Cette vision féodale, comme ancrée pour toujours dans la conception japonaise de la société – et bien *enrée* dans le manga –, produit un décalage avec la politique moderne officielle. Une vision du Japon que partage Matsumoto avec d'autres artistes d'un cinéma qu'il affectionne comme celui de Takeshi Kitano, Sabu (Hiroyuki Tanaka) ou encore Toshiaki Toyoda.

De la même façon, Matsumoto lui-même cherche sa place comme véritable auteur de manga, un espace où publier. Si cet espace existait peu ou plus, il a contribué à la création d'une enclave d'expression plus libérée, marginale et alternative au cœur d'une économie de sous-culture visant principalement les produits dérivés et l'*entertainment*. L'auteur libère ainsi un espace en appelant,

au cœur de cette industrie et de son économie, non pas à la libération utopique de l'espace mais à l'expression libre dans un tel espace. C'est donc logiquement ce même problème de l'espace d'expression qui résonne dans les pages de ses œuvres, comme pour rendre plus réflexifs les espaces de notre société, qu'ils soient des lieux d'expression (le livre), lieux de vie (la ville) ou lieux de culture (la lecture).

La condition de la bande dessinée japonaise à la fois art et extension d'un milieu

Si la réflexion proposée ici s'inscrit bien dans la continuité d'un premier travail axé sur le jeu à l'image, c'est parce qu'elle met en relief les autres modalités et niveaux de jeu possibles dans un médium tel que la bande dessinée. Si on peut faire de la musique un spectacle, Matsumoto fait donc de la bande dessinée un véritable jeu mais nous interroge par ailleurs de façon récurrente, tout au long de son œuvre, sur le problème de la représentation d'un tel espace, de son organisation, de ses objets et de son expérience. Cela nous semble intéressant à double titre : à la fois à l'égard du caractère spécifique de cette représentation singulière d'un milieu, prenant la forme d'un objet : la Bande dessinée, cette dernière étant abordée, « lue » au sein de ce même milieu urbain extérieur. En second lieu, à l'égard de l'engagement de l'auteur dans une démarche de sabotage des codes relatifs au genre comme au médium, de telle façon que le contenu de l'œuvre renvoie aux conditions d'existence de cette dernière. Il s'agit en effet d'un art de l'image majoritairement abordé au cœur de l'espace public de par son format portable. Un art qui nous amène donc à nous interroger, plus largement, sur les conditions générales de visibilité de l'image, relatives aux médias portatifs, pour autant que ces derniers pénètrent de plus en plus l'espace public.

Par ailleurs, il est fait appel au problème de la représentation d'un tel espace et du rapport entretenu avec celui-ci dans ces mêmes images. Ainsi, comment ne pas remarquer par exemple les protagonistes d'*Amer béton* en train de lire « sur le pouce » au détour de nombreuses pages et de nombreux coins de rue¹ (fig. 9) ? On retrouve ain-

1. MATSUMOTO Taiyō, *Amer béton*, *op. cit.*, p. 286 et 287.

si la rue dans les images et les images dans la rue pour ainsi dire, de sorte que le lien métaphorique de cette suite rhétorique pourrait se construire de la façon suivante : une image dans la rue, les rues de l'image (ou les ruelles de la bande dessinée), une image de la rue. On a pu apercevoir comment ces considérations s'imbriquent, se réfléchissent et se répondent de sorte que d'une part l'œuvre est abordée sous le mode non plus du parcours mais de l'errance dans des espaces graphiques incertains ou occupés, et d'autre part la rue est envahie par ces images qui nous accompagnent. Bien qu'elles ne soient pas attestées collectivement la plupart du temps, elles agissent sur le collectif



Fig. 9 : MATSUMOTO Taiyō, *Amer béton*, Takahashi H. (trad.), Paris, Tonkam, 2007, p. 141.

dans sa façon de considérer l'espace public. Et cela, précisément, de par l'« image » du monde donnée, cette forme symbolique prêtée à la sphère sociale au sein de la représentation que l'artiste nous donne à voir par des systèmes graphiques mais aussi compositionnels.

Il s'agissait donc de montrer les stratégies dont use Matsumoto quant au ralentissement de la « lecture » de bande dessinée, que cela soit par la « pollution visuelle » de la représentation ou par le jeu d'espaces comme espace de jeux du « lecteur » autant que de l'auteur. La bande dessinée sort ainsi d'une logique de « lecture » didactique, comme programme, et au final, à travers l'absence de réel scénario et avec le concours du regardeur, le ralentissement du temps devient une reprise en main du social dans sa dimension *aprogrammatique*.

On comprend combien la bande dessinée est partie intégrante de l'univers urbain japonais, se révélant comme une forme de la vie urbaine et comme élément issu de ce milieu et de ses objets. Au final, l'auteur réalise ainsi de l'intérieur, au sein de la culture populaire de masse – et non comme projet politique entrepris hors de la sphère sociale et quotidienne de la production et de la consommation d'images – le tour de force de renvoyer la bande dessinée à sa propre condition pour mieux en produire une double critique, à la fois comme art et comme extension d'un milieu.

Cyril LEPOT

Comité scientifique

Karin Badt (Université de New York)
Patrick Barrès (Université Toulouse II)
Omar Calabrese (Université de Bologne)
Dominique Chateau (Université Paris I)
Tom Conley (Université de Harvard)
Marc Jimenez (Université Paris I)
Pere Salabert (Université de Barcelone)
Olivier Schefer (Université Paris I)
Ronald Schusterman (Université Bordeaux III)
Karl Sierek (Université de Iéna)

Comité de lecture et de rédaction

Vangelis Athanassopoulos
Gary Dejean
Cécile Mahiou
Benjamin Riado
Bruno Trentini

Coordinateurs du numéro

Vangelis Athanassopoulos – Cécile Mahiou

Illustration de couverture

Polyester Gaulois, 2011, Benjamin SABATIER, exposition « À bientôt j'espère », *courtesy* Le Pavé Dans La Mare – Centre d'Art Contemporain (crédit photo : Christophe MONTERLOS)

Siège social

40, rue de la montagne Sainte-Geneviève
75005 Paris

Site internet

<<http://www.revue-proteus.com/>>

Pour tout contact

contact@revue-proteus.com

Numéro 3 – avril 2012

Proteus 2012 © tous droits réservés
ISSN 2110-557X