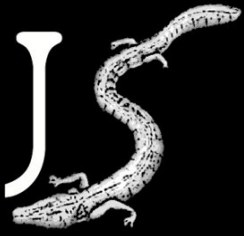


# PROTEUS

Cahiers des théories de l'art



## DE LA MENACE EN ART

NUMÉRO ONZE  
NOVEMBRE 2016

[WWW.REVUE-PROTEUS.COM](http://WWW.REVUE-PROTEUS.COM)

## Édito

Dans le prolongement de l'esthétique hégélienne, détruire une œuvre d'art participe de la destruction d'une culture. Cette position peut expliquer le choc éprouvé à la suite des destructions des Bouddhas de Bamiyan et de la cité de Palmyre. En ce sens, une atteinte à une œuvre d'art relève d'un acte de barbarie, au sens que Levi-Strauss prête à ce terme. Peut-on pour autant dire que la dégradation au Château de Versailles de *Dirty Corner* d'Anish Kapoor relève d'une négation de toute altérité culturelle ? Quelle culture est atteinte dans ce vandalisme ?

Il semblerait que la multiplication des sphères culturelles et des croisements culturels entraîne des confrontations fragilisant le critère de la barbarie : il ne s'agit plus forcément d'une distinction marquée par une frontière, comme celle entre Grecs et non-Grecs, mais d'une distinction sans frontière véritable entre les habitués de Versailles et ceux de l'art contemporain. Qu'en est-il alors des œuvres d'art qui, relevant d'une sous-culture spécifique comme celle du monde de l'art contemporain, s'immiscent dans des cultures autres avec un dessein, parfois à peine caché, de déranger ? Il est trop délicat de se demander au cas par cas si choquer est éthique ou, au contraire, anti-éthique, trop délicat de savoir si la révolte menée par les artistes se justifie plus que celle menée contre les artistes. On évite alors le nœud du problème en brandissant les libertés d'expression et de création.

C'est ainsi que le 7 juillet 2016 a été promulgué en France une loi relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine dont l'article 1 ne compte que cinq mots : « la création artistique est libre ». Cette liberté rejoue sous cape le thème de l'autonomie de l'art, comme si l'art évoluait dans une bulle de savon qui jamais n'explose. L'autonomie serait comme un bouclier magique qui protégerait alors l'art de tout ce qui menace l'idéologie dans laquelle il s'inscrit. Il faudrait déjà se demander si le bouclier de l'autonomie et de la liberté ne serait pas en fait menaçant pour l'art en ce qu'il minimiserait son action. Peut-être aussi s'installe en réaction à ce passe-droit une menace qui pèse spécifiquement sur l'art – juste contrepoint des œuvres programmant leur propre destruction par les contestataires. Les dispositifs mis en jeu par l'art contemporain sont ainsi à interroger dans leur questionnement de l'ontologie de l'œuvre et de sa destruction : celui qui apprécie *Tree* de Paul McCarthy comme celui qui méprise cette œuvre peuvent se réjouir des actes de vandalisme. Dans les deux cas, on peut s'écrier « l'œuvre a eu ce qu'elle méritait ». On est bien loin des Bouddhas de Bamiyan.

Ce déplacement semble symptomatique de l'art qui nous intéresse ici, d'un art qui se saisit de la menace comme d'un matériau pour créer : plus qu'une contrainte, la menace peut devenir un processus poïétique.

Camille PRUNET et Bruno TRENTINI

## Sommaire

### De la menace en art

Notes sur le terrorisme, avant-garde et patrimoine Miguel EGAÑA (UNIVERSITÉ PARIS I, ACTE).....	4
L'art mis à nu par ses célibataires – le danger de l'interaction et le parapluie de la représentation Maud POURADIER (UNIVERSITÉ DE CAEN NORMANDIE, IDENTITÉ ET SUBJECTIVITÉ).....	12
<i>Attention religion !</i> – Retour sur une exposition controversée. Anticléricalisme, vandalisme et répression Ada ACKERMAN (CNRS, THALIM).....	18
Affects et imaginaire collectif dans la représentation de la blessure – Le corps mis en scène de Piotr Pavlenski Céline RIGHI (LONDON SCHOOLS OF ECONOMICS, LSE).....	37
La menace comme source d'inspiration – LE CAS DE JR Marjorie RANIERI (UNIVERSITÉ DE MONS, LEMME).....	46
L'art menacé d'oubli – Brèves descriptions des relations entre des œuvres mémorieuses et un public oublié Paul BERNARD-NOURAUD (EHESS, CRAL).....	57

### Hors-thème

L'altérité en (é)moi – de Gina Pane à Mona Hatoum Mylène BILOT (CHERCHEUSE INDÉPENDANTE).....	66
Formes des cabinets de curiosités dans les productions contemporaines Aurélié MICHEL (UNIVERSITÉ DE LORRAINE, CREM).....	73

## Notes sur terrorisme, avant-garde et patrimoine

### Les Barbus

Au tout début du XIX<sup>e</sup> siècle, un groupe d'artiste néo-classique surnommé les « Barbus », élèves de l'atelier de Jean-Louis David, proclamait, par l'intermédiaire de leur chef de file, Maurice Quai, leur volonté de brûler le tout récent musée du Louvre ; fanatiques de l'Antiquité grecque, dont ils arboraient la tenue en plein Paris, ses adeptes d'un retour aux « temps primitifs » de l'art, ne voyaient dans la toute récente institution qu'un agent de corruption du goût<sup>1</sup>.

Ces « jeunes gens en colère », prototypes de tant de futures sectes avant-gardistes, et que l'historiographie situe à « l'aube du bohémianisme<sup>2</sup> », rejoignaient dans leur détestation sinon dans leur comportement le très conservateur Quatremère de Quincy, le Winckelmann français, lui-même violent contempteur de ce même musée.

Ce dernier, notamment dans ses *Lettres à Miranda*<sup>3</sup>, avait fustigé la toute récente doctrine du « rapatriement révolutionnaire » qui justifiait la concentration à Paris, capitale de la Liberté, des plus belles œuvres d'art « déplacées » (en fait pillées) de leur territoire d'origine (l'Italie notamment) et réunies donc dans le nouveau temple de l'art universel. Dans une démarche qui annonçait celle de Walter Benjamin, il condamnait ainsi cette déterritorialisation qui privait les œuvres et surtout leurs spectateurs *in situ* de l'*aura* attachée à leur ancrage local.

Les « Barbus », ces néo-grecs, qui avaient pris (trop ?) au sérieux l'esthétique néo-classique prônée par leur maître, laquelle avait servi, au sens littéral et figuré, d'« habillage » à la Révolution française, dont les acteurs s'étaient rêvés Athéniens ou Romains, étaient donc, selon le vocabulaire actuel, des fondamentalistes, des fanatiques du « Retour à ». Dans une perspective plus rétroactive qu'avant-gardiste, ils visaient et vivaient donc, comme tous les intégristes, une abolition, imaginaire ou réelle, de l'histoire. Cette perspective résolument uchroniste, révisionniste (le révisionnisme est l'uchronie passée de la fiction à la réalité) impliquait logiquement la destruction des traces laissées par le temps et les hommes, celles que précisément prétendait préserver, à des fins d'édification esthétique et pédagogique, la nouvelle institution.

Le seul élément qui était « moderne » en eux, c'était leur « religion ». En effet, comme les futurs tenants de l'« art pour l'art » qui leur succéderaient bientôt, c'était au culte de celui-ci qu'ils s'étaient voués. Cette « autonomisation » du champ de l'art, qu'ils illustraient donc sur un mode superlatif, était toute récente (de même que la constitution de l'esthétique en discipline séparée<sup>4</sup>) et, tout aussi contemporaine, la mise en place du musée en constituait la manifestation la plus flagrante, sa traduction, politique et architecturale, dans le réel.

Leur haine du Louvre témoignait donc bien (comme le parti-pris de Quatremère) d'une querelle d'églises, d'une guerre théologique à l'intérieur d'un même culte ; celle qui opposait les partisans de la version primitive, originelle, authentique, de la religion de l'art (l'art grec, insurpassable), dressés contre les déviants, les décadents, les imposteurs (qui soutenaient ce qui s'était nommé « art » depuis la fin de la culture antique).

1. Cité par Dario GAMBONI, *La Destruction de l'art*, Dijon, Les Presses du réel, 2015, p. 367.

2. G. LEVITINE, *The dawn of Bohemianism : The Barbu Rebellion and Primitivism in Neo-Classical France*, Pennsylvania State University Press, 1978, cité par Dario Gamboni, *op. cit.*

3. Antoine Chrysostome QUATREMÈRE, dit Quatremère de QUINCY, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (1796). Introduction et notes par Édouard POMMIER, Paris, Macula, 1989.

4. *L'Æsthetica* du philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgarten a été publiée en 1750.

## Les Barbus (2)

Exactement deux siècles après, le 9 mars 2001, d'autres « barbus », sectaires d'une autre religion, les Taliban, qui venaient de prendre le pouvoir en Afghanistan, allèrent plus loin et mirent en pratique leur programme iconoclaste : ils détruisirent à la dynamite et aux canons les deux grands bouddhas de Bamyân (v<sup>e</sup> siècle, 53m et 38m de haut, les plus grands d'Asie), situés dans la province de l'Hazarajat, au centre de l'Afghanistan et autrefois siège du royaume du Gandhara.

Ces deux figures monumentales, directement sculptées dans la roche d'une immense falaise, auraient peut-être pu plaire à nos premiers « Barbus » : en effet, elles relevaient de cet art post-Alexandrin, dit « gréco-bouddhiste » qui témoigne historiquement de la diffusion des modèles esthétiques helléniques bien au-delà de leurs territoires d'origine, en lointaine terre d'Asie centrale.

Pour les Taliban, héritiers d'une longue tradition iconoclaste (les Bouddhas avaient déjà été bien endommagés par leurs prédécesseurs musulmans qui avaient partiellement détruits les visages des statues<sup>1</sup>), il s'agissait ici aussi d'un tribut payé à l'uchronie, au révisionnisme appliqué : détruire les traces d'un passé « mécréant », qui avait vu le continent asiatique se transformer en territoire bouddhiste.

Ainsi, même s'ils n'étaient sans doute pas des lecteurs assidus de Walter Benjamin<sup>2</sup>, ces Barbus<sup>3</sup>, dans leur volonté destructrice, s'en était pris, tout d'abord, à la *valeur culturelle* des statues, les définissant, dans une interprétation qu'on peut juger

1. Plutôt respectés des divers envahisseurs (y compris Gengis Khan dont les troupes mongoles sont considérées comme les ancêtres – mythiques ou réels – de la population Hazara qui habite la région de Bamyân), ils furent attaqués au canon sur les ordres du dernier grand Moghol Aurangzeb, musulman fanatique et intolérant, qui détruisit également de nombreux temples hindous (notamment à Bénarès) durant son règne.

2. On trouve la distinction entre « valeur culturelle » et « valeur d'exposition » dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique » [1939, dernière version], dans Walter Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 1991, p. 282.

3. Au sens propre : comme les actuels dirigeants de l'EI, ils imposèrent le port obligatoire de la barbe pour les hommes et nombre d'individus « imberbes » furent sévèrement châtiés pour ce crime contre la religion.

délirante, puisque les Bouddhas, depuis des siècles<sup>4</sup>, n'étaient plus le support d'aucun culte, comme des objets de dévotion :

Sur la base des consultations entre chefs religieux de l'Émirat islamique d'Afghanistan [...] Toutes les statues et tombeaux non islamiques situés dans les différentes régions de l'Émirat islamique d'Afghanistan doivent être détruites. Ces statues ont été et demeurent des lieux de pèlerinage d'infidèles, lesquels continuent de vénérer et de respecter ces lieux de culte [...] Comme la cour suprême [...] l'a ordonné, toutes les statues doivent être détruites, afin que personne ne puisse les vénérer ni les respecter dans le futur<sup>5</sup>.

Mais, bien sûr, en détruisant réellement les Bouddhas, les Taliban faisaient coup double : tout en respectant leur orthodoxie et en « purifiant » leur territoire, ils savaient bien qu'ils mettaient en pièce également leur *valeur d'exposition*, celle que l'Occident, l'ennemi qu'ils visaient également à travers ce geste, considérait comme une valeur essentielle.

En effet, même s'ils n'appartenaient pas alors, au sens strict, juridique, du terme, à la liste établie par l'Unesco<sup>6</sup>, les Bouddhas, depuis longtemps,

4. Cf. le témoignage lyrique de Joseph Kessel, visitant le site en 1956, sur ce passé dévotionnel : « Imaginez, disait Ahmad Ali Khozad, imaginez les fêtes religieuses dans cette haute époque, dans ce décor fabuleux... Les bonzes au crâne rasé dans leurs flottantes robes d'ocre et de safran... Les processions, les bannières, les musiques, les fleurs, les danses, la liturgie. Et les statues dans leur plein éclat. Avec leurs formes intactes et leurs couleurs polychromes et leur parure d'or [...] C'est ainsi que Huang Tsang, le pèlerin chinois du VII<sup>e</sup> siècle, a vu Bamyân et l'a noté dans ses tablettes. », Joseph KESSEL, *Le Jeu du roi ; Afghanistan, 1956*, Paris, éditions Tallandier, 2010, p. 127.

5. Décret du 26 février 2001 de l'Émirat islamique d'Afghanistan, cité dans *Afghanistan ; la mémoire assassinée*, (actes d'un colloque tenu à l'Unesco en mars 2001), Paris, Les Mille et une nuits, 2001.

6. « Le patrimoine mondial, ou patrimoine de l'humanité, est une liste établie par le Comité du patrimoine mondial de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO). Le but du programme est de cataloguer, nommer, et conserver les biens dits culturels ou naturels d'importance pour l'héritage commun de l'humanité. Le programme fut fondé avec la Convention Concernant la Protection de l'Héritage Culturel et Naturel Mondial, adoptée à la conférence générale de l'UNESCO le 16 novembre 1972. » <<http://www.culturecommunication.gouv.fr/>>

relevaient bien de ce Patrimoine de l'humanité, de ce Musée sans frontières et sans murs, qui a pris au xx<sup>e</sup> siècle la relève du musée universel rêvé et réalisé par la Révolution puis par Napoléon, et que le Louvre, de façon sans doute abusive mais conséquente avec les idéaux universalistes révolutionnaires, avait donc incarné pendant une quinzaine d'année.

En témoigne la réaction de Koïchiro Matsuura, alors directeur général de l'Unesco :

Un crime contre la culture vient d'être commis. En détruisant les bouddhas géants [...], les taliban ont commis l'irréparable. Ils ont détruit une partie de la mémoire afghane, mais aussi [...] un patrimoine qui appartenait à toute l'humanité<sup>1</sup>.

Ce qu'il y a d'intéressant dans ce réquisitoire indigné, c'est l'affirmation de la double appartenance : les bouddhas, aussi ancrés fussent-ils et dans un territoire (au sens littéral : ils étaient indéplaçables) et dans l'histoire de ce territoire, faisaient aussi partie de cet espace abstrait, imaginaire (au sens du « musée imaginaire » de Malraux) dont les habitants (théoriques ou réels) sont constitués par l'Humanité. Le crime des Taliban pouvait ainsi être redéfini comme un acte de vandalisme universel, un véritable crime contre l'humanité :

C'est un acte sans précédent qui vient d'avoir lieu. Pour la première fois, une autorité centrale – non reconnue, il est vrai – c'est arrogé le droit de détruire un bien de notre patrimoine à tous. Pour la première fois, l'Unesco, chargée par son acte constitutif de préserver le patrimoine universel, est confrontée à une telle situation<sup>2</sup>.

Paradoxalement, cet argumentaire ne faisait que renforcer non seulement la détermination des Taliban (comme de nos jours, celle de l'EI) mais en quelque sorte, il confirmait leur interprétation, anti-occidentale, anti-universaliste, du monde, et justifiait, après-coup, la nécessité de leur acte mal-faisant. Non seulement, les bouddhas étaient des

« idoles », païennes, asiatiques, locales, qu'il fallait donc détruire mais ces objets étaient aussi, en tant qu'œuvres d'art, des « objets occidentaux », des sortes d'ennemis extérieurs infiltrés, relevant d'une sorte d'extraterritorialité ; l'atteinte à ceux-ci permettait ainsi, à distance, de frapper l'Occident honni.

**Qu'importent les victimes,  
si le geste est beau !**

**Qu'importe la mort de vagues humanités,  
si par elle s'affirme l'individu<sup>3</sup> !**

L'acte irréversible des Taliban, perpétré donc à la fois *in situ* et *ex situ*, constituait, jusque dans son aspect formel – proximité troublante entre les deux « tours » et les deux « géants » de pierre, deux monuments gémeaux dressés comme un défi au temps et tous deux réduits en poussière – on ne l'a compris qu'après-coup, une préfiguration immédiate de l'attentat du 11 septembre, qui eut lieu six mois après.

Question : si les destructions talibanes, pouvaient donc être considérées comme un acte attentatoire au patrimoine (du point de vue de l'Unesco), parce que ces derniers étaient intégrés dans le champ de l'art, pouvait-on à son tour intégrer le 11 septembre dans le champ de l'esthétique, pouvait-on l'*artialiser* ?

Le 18 septembre 2001, le *Frankfurter Allgemeine Zeitung* rapportait les propos tenus deux jours plus tôt lors d'une conférence de presse par le compositeur Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Il aurait déclaré voir dans les attaques du 11-Septembre « la plus grande œuvre d'art jamais réalisée<sup>4</sup> ».

On ne saura jamais si ces propos ont été réellement tenus, et sous cette forme même<sup>5</sup>. Cela a peu d'importance ; ils sont parfaitement crédibles

Regions/Drac-Centre-Val-de-Loire/Nos-secteurs-d-activité/Espaces-protégés/Le-patrimoine-mondial-de-l-Unesco>, consulté le 24 octobre 2016.

1. *Afghanistan ; la mémoire assassinée, op.cit.*, p. 13.

2. *Ibid.*

3. Phrase célèbre prononcée par l'écrivain anarchiste Laurent Tailhade, au soir de l'attentat de Vaillant, en 1883.

4. Source : <[http://www.lemonde.fr/culture/article/2015/09/10/le-11-septembre-un-casse-tete-pour-les-createurs\\_4751513\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2015/09/10/le-11-septembre-un-casse-tete-pour-les-createurs_4751513_3246.html)>, consulté le 24 octobre 2016.

5. Stockhausen a très vite déclaré que ses propos avaient été déformés.

pour tout familier de la modernité ou de l'« esthétique radicale ». C'est dans ces termes que naguère Hermann Broch, dans un contexte historique particulièrement lourd (1933), présentait :

[...] celui qui travaille pour le bel effet, celui qui cherche seulement cette satisfaction affective, ce relâchement momentané de son oppression que lui procure la beauté, en un mot *l'esthète radical* (c'est moi qui souligne), [il] aura le droit d'utiliser et utilisera tout moyen sans aucune retenue pour parvenir à cette beauté. C'est le kitsch gigantesque que Néron mit en scène dans ses jardins en faisant un feu d'artifice des corps en flammes des Chrétiens, tandis que lui-même jouait de la lyre devant ce spectacle<sup>1</sup>.

Hermann Broch, obsédé par la question du mal, voyait donc dans cette mise entre parenthèses de l'éthique au profit de l'esthétique une manifestation du *kitsch*, déviation maléfique du *Kunstwollen* humain : on peut aussi y voir un cas particulier de l'« esthétique de la catastrophe », déjà présente bien avant la modernité, dans l'esthétique (ou plutôt l'anti-esthétique : elle est un scandale pour les sens) dite du *Sublime*, que le Pseudo-Longin, son créateur, exemplifie dans des manifestations comme les tempêtes ou les éruptions volcaniques.

Ce type de délectation artistique pose, comme l'universalisme artistique de l'Unesco, la question du *sujet* ; sur une échelle éthique, cet « esthète radical » se donne comme l'exact opposé du premier (le citoyen idéal du monde) : loin de viser à une quelconque « communauté » (selon le modèle kantien du jugement), réelle, théorique, à venir, etc., *l'esthète radical*, en position transcendante<sup>2</sup>,

1. Hermann BROCH, « Le Mal dans les valeurs de l'art », un des premiers textes qui prit au sérieux le phénomène *kitsch* (comme le rappelle Hannah Arendt dans sa préface), dans *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, 1966, p. 364.

2. Le « Sublime », connote étymologiquement la hauteur : « Sublime » transcrit le latin *sublime*, neutre substantivé de *sublimis*, qui lui-même traduit le grec *to hypsos*. La formation du mot latin s'explique mal, mais le sens est tout à fait clair : *sublimis* (de *sublimare*, élever) signifie : haut dans les airs, et par suite, au sens physique comme au sens moral, haut, élevé, grand. » (Philippe LACQUE-LABARTHE, « SUBLIME, philosophie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/sublime-philosophie/>>, consulté le 24 octobre 2016.)

s'exclut de l'humanité, se situe « par-delà le bien et le mal » ; il pousse à ses limites l'amour de l'art, l'amour de la *forme* pure, s'imposant, selon le schéma classique, à une *matière première* esclave : l'humanité, ici, réduite au statut de simple « matériau ».

### « Die Kunst ist töd »

Plus près de nous, Jean Tinguely, dans son célèbre *Hommage à New York* (17 mars 1960), assemblage mécanique de ferraille, de roues de vélos et d'objets de toute sorte qui s'autodétruisit bruyamment en 28 minutes dans le jardin du Moma, avait en quelque sorte déjà produit, « avant-coup », une forme d'artificialisation, une « traduction esthétique » (moderne cette fois) exemplaire de l'attentat new-yorkais.

Mais Tinguely n'était pas seulement cet auto-destructeur joyeux, ce nihiliste farceur, adepte du suicide festif de ses œuvres, il fut, lui aussi, un « ennemi du Musée ».

Selon le témoignage de Pontus Hultén, son ami, qui fut le premier conservateur du Centre Georges Pompidou, ce dernier, dans sa jeunesse,

était obsédé par l'idée de lancer une grenade sur *La Joconde*. Il avait même élaboré un plan détaillé de l'attentat. Le châtiment virtuel-emprisonnement et condamnation à une inaction quasi-totale- le faisait hésiter<sup>4</sup>.

Quelle différence entre le crime contre le patrimoine de l'humanité des Talibans et le crime contre le patrimoine de l'humanité (ici représenté une nouvelle fois par le Louvre, décidément visé) de Tinguely ? Dans les intentions et les conséquences, assez peu, sauf ce détail : l'attentat de Tinguely est resté virtuel ; voici la suite de la citation :

Il s'aperçut alors que Marcel Duchamp avait déjà exécuté cet attentat en affublant *La Joconde* de moustaches et d'une barbiche, geste plus spirituel

3. Georg Grosz et John Heartfield, Première foire internationale Dada, 1920.

4. Cité dans Dario GAMBONI, *op. cit.*, p. 393.

que celui qu'il projetait. L'attentat devenu sans objet, Tinguely put se consacrer à des tâches plus utiles<sup>1</sup>.

On le voit, il aura été plus facile de calmer les pulsions du jeune Suisse que celles des intégristes afghans.

Le cas Tinguely, dans ses deux versants – d'un côté, haine du musée et de l'autre, *artialisation* de la destruction et *autodestruction* de l'œuvre – est exemplaire des relations étroites, jusqu'à la confusion, qu'entretiennent l'avant-garde et ce qu'on peut appeler globalement la *négativité*.

Dans ce cadre, on distinguera deux types de négativité : *exogène* et *endogène*.

a) La *négativité exogène* concerne donc son « autre », la tradition, le patrimoine, les formes d'art jugées obsolètes, etc., tout ce j'ai rangé sous le vocable (infamant dans cette perspective) de « Musée ». On l'a vu avec les premiers Barbus, à peine cette institution et la philosophie qui l'accompagne (celle qui vise, comme l'exprimait l'humaniste Schiller, *L'Éducation artistique de l'homme*<sup>2</sup>) furent-elles créées qu'elles étaient remises en question ; dans l'histoire de cette longue détestation, dont Tinguely (et Duchamp donc) n'auront été que des jalons parmi d'autres, on retiendra le fameux *Manifeste futuriste*, figure canonique et insurpassable du genre :

Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques [...]. L'Italie a été trop longtemps le grand marché des brocanteurs. Nous voulons la débarrasser des musées innombrables qui la couvrent d'innombrables cimetières<sup>3</sup>.

Quand on est intégralement et résolument « futuriste », c'est-à-dire tourné vers l'avenir, l'inédit, le non encore réalisé, quoi de plus normal que de se débarrasser du fardeau du passé. Dans cette perspective, dite de la « table rase », on notera cepen-

dant que ce ne furent pas les artistes (y compris les Futuristes, qui finirent, eux aussi, gentiment au Musée) qui appliquèrent le plus efficacement ce programme, mais les architectes et leurs complices (ou l'inverse), promoteurs ou urbanistes. Dans ce sens, le baron Hausmann, par exemple, qui ne détruisit pas le Louvre mais une grande partie du vieux Paris, aura été une sorte d'« avant-gardiste » des plus radicaux<sup>4</sup>.

b) La *négativité endogène* concerne l'avant-garde elle-même ; on peut la partager entre *négativité restreinte* et *négativité absolue* ;

- la *négativité restreinte* concerne le processus même de l'avant-garde, à savoir son « obsolescence programmée » : par définition, chaque avant-garde périmée et « détruite » esthétiquement ces prédécesseurs à travers l'enchaînement des « ismes » qui ringardisent les propositions précédentes : ce mouvement peut être aisément rattaché à la négativité exogène : en clair, toute proposition périmée par la nouveauté peut se trouver rejetée automatiquement dans l'enfer des formes passées, intégrant alors le « Musée », ce qui achève complètement le processus.

- La *négativité absolue* concerne cette fois le projet avant-gardiste et sa relation à l'art. Dans ce cadre, qui voit une absorption intégrale de l'avant-garde par la négativité, l'idéal avant-gardiste consiste en sa propre abolition et celle même de l'art.

Deux modèles (même s'ils sont souvent confondus) peuvent être distingués : un modèle historiciste, qu'on qualifiera d'hégélien-marxiste,

4. Son (virtuel) successeur moderniste, Le Corbusier, qui voulait sans doute continuer et amplifier son entreprise, eut moins de chance (heureusement pour les Parisiens !) : il ne put mettre en pratique son « Plan Voisin », qui prévoyait de raser la rive Droite de Paris (« on rase tout à l'exception des églises et des portes St Denis et St Martin ») pour bâtir dix-huit gratteciel de 60 étages pouvant accueillir jusqu'à 700 000 personnes. (Ce projet délirant inspira cependant en partie le président Georges Pompidou, défenseur de l'art moderne et de la modernité, dans ses aménagements de la capitale, comme en témoigne la destruction des pavillons des Halles de Baltard, qu'il ne considérait donc pas comme un « patrimoine » digne d'être préservé), source : <<http://paris-projet-vandalisme.blogspot.fr/2013/06/le-paris-de-le-corbusier.html>>, consulté le 24 octobre 2016.

1. *Ibid.*

2. Voir Friedrich Von SCHILLER, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795).

3. Filippo TOMMASO MARINETTI, *Manifeste du futurisme*, cité dans Charles HARRISON et Paul WOOD, *Art en théorie*, Paris, Hazan, 1997, p. 182.



un modèle vitaliste, plutôt nietzschéen, du nom des penseurs dont se réclament, explicitement ou non, ces deux tendances :

- dans le premier cas, l'avant-garde a pour fonction « historique » de s'autodétruire dans la société nouvelle qu'elle a préfigurée ; l'art, quelles qu'en soient les formes, est pensé ici comme quelque chose *du passé* : l'irréversible marche de l'histoire en périmé la notion même, au profit d'une société dans laquelle s'abolira la différence entre art et non-art, entre artistes et non-artistes et qui verra l'art se confondre avec la nouvelle vie. Comme l'exprime exemplairement Guy Debord, témoin du « dépérissement des formes artistiques<sup>1</sup> » (en clair, les avant-gardes de son temps) : « Nous nous plaçons de l'autre côté de la culture. Non avant elle, mais *après*. Nous disons qu'il faut la réaliser, en la dépassant en tant que sphère séparée<sup>2</sup>. » Ou bien : « Les temps de l'art sont révolus. Il s'agit maintenant de réaliser l'art. [...] On ne peut réaliser l'art qu'en le supprimant<sup>3</sup>. », et pour finir, cette synthèse définitive (très hégélienne) qui conjugue le négatif (suppression), le positif (réalisation) et l'historicisme (dépassement) :

La position critique élaborée par les situationnistes a montré que la suppression et la réalisation de l'art sont les aspects inséparables d'un même dépassement de l'art<sup>4</sup>.

- dans le second cas, ce qui est opposé à l'art, et ce qui doit advenir à sa place, c'est la « vie ». Ce remplacement produit des poncifs bien connus du type : « il a aboli la distinction entre la vie et l'art », « l'art c'est la vie », « l'art c'est ce qui rend la plus vie plus intéressante que l'art », « Tout le monde est un artiste », etc. La dissolution de l'art dans la « vie » (individuelle, collective, sociale, quotidienne, etc., selon les options), n'est plus ici de l'ordre de l'utopie et de la marche de l'histoire mais se veut immédiate, ici, maintenant. Ainsi

Raoul Vaneigem, l'*autre* situationniste<sup>5</sup>, dans un ouvrage qui se veut un « traité de savoir-vivre », exalte-t-il, contre les formes aliénées de l'art, la « vie passionnante », porteuse d'une bouillonnante créativité :

On parle de créativité à propos de l'œuvre d'art. Qu'est-ce que cela représente à côté de l'énergie créative qui agite un homme mille fois par jour, bouillonnement de désirs insatisfaits, rêveries qui se cherchent à travers le réel, sensations confuses et pourtant lumineusement précises, idées et gestes porteuses de bouleversements sans nom ![...] Que chacun pense, plus précisément, à l'incroyable diversité de ses rêves, paysages autrement colorés que les plus belles toiles de Van Gogh<sup>6</sup>.

Ce qui implique, fatalement, une redistribution des catégories impliquant, entre autres, la disparition des œuvres et du musée :

La création importe moins que le processus qui engendre l'œuvre, que l'acte de créer. L'état de créativité fait l'artiste, et non pas le musée. [...] C'est pourquoi, il n'y a plus d'œuvre d'art, au sens classique du terme. Il ne peut plus y avoir d'œuvres d'art, et c'est très bien ainsi. La poésie est ailleurs, dans les faits, dans l'événement que l'on crée. La poésie des faits réintègre aujourd'hui le centre de tous les intérêts, la vie quotidienne qu'à vrai dire elle n'a jamais quittée<sup>7</sup>.

## Hannah et son œuvre

Quelles que soient les options de l'avant-gardisme radical, « positives » (valorisation du processus, de la créativité, etc.), « négatives » (éloge de la destruction, du non-art, etc.), elles conduisent donc au même résultat : la haine de l'œuvre *en tant qu'œuvre* (= objet), la haine du « Musée » en tant que territoire de ces objets.

À ce rejet, on opposera la pensée d'Hannah

1. GUY DEBORD, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2006, p. 987

2. *Ibid.*, p. 1045.

3. *Ibid.*, p. 1062.

4. *Ibid.*, p. 848.

5. Salué comme nietzschéen par Debord lui-même : « Je suis particulièrement ravi par la réussite du *ton*. Il y a du Nietzsche, du Fourier, l'héritage de la philosophie, au meilleur sens. », GUY DEBORD, *op. cit.*, p. 681.

6. RAOUL VANEIGEM, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1992, p. 246-247.

7. *Ibid.*, p. 260-261.

Arendt exaltant à l'inverse ce qu'elle appelle (reprenant un terme marxiste mais en renversant l'usage négatif et critique) la *réification*.

Ce processus, qu'elle oppose, d'un côté, au *travail* (activité liée au simple cycle de la vie et qui doit sans cesse être recommencée) et à l'*action* (activité qui ne produit pas d'objet extérieur à elle-même, comme l'activité politique), caractérise l'*homo faber* en tant qu'il inscrit ses productions dans le réel et la durée ; ainsi, l'œuvre d'art, expression de la pensée, se différencie de celle-ci du fait de son nouveau statut ontologique :

Dans le cas des œuvres d'art, la réification est plus qu'une transformation, c'est une transfiguration, une véritable métamorphose dans laquelle, dirait-on, le cours de la nature qui veut réduire en cendres tout ce qui brûle, est soudain renversé<sup>1</sup>...

La *réification*, en tant que processus de fabrication généralisée, produit ce qu'Hannah Arendt nomme, d'un terme particulièrement significatif, le *Monde*. Le *Monde* est la véritable patrie de l'homme, du genre humain ; ce n'est pas ou plus la nature, c'est une construction intermédiaire qu'il a édifiée entre lui et le donné naturel, dégageant ainsi une vie propre (*bios*) de la vie en général (*zôè*), ce cycle du vivant dans lequel il est fatalement pris en tant qu'être biologique.

Ce *Monde*, deuxième « nature » fabriquée :

- est donc constitué d'objets, au sens général et particulier du terme, que Hannah Arendt regroupe sous le nom générique d'*œuvre* ;

- et ce qui caractérise ces objets, en-dehors du fait qu'ils sont *artificiels*, c'est ce qu'elle appelle leur *durabilité*, cette durabilité, qui, même si elle est relative, produit une certaine forme d'éternité qui s'oppose précisément à la mortalité individuelle de chacun des sujets humains :

À ce point de vue, les objets ont pour fonction de stabiliser la vie humaine [...] et leur objectivité tient au fait que les hommes, en dépit de leur nature

changeante, peuvent recouvrer leur identité dans leurs rapports avec la même chaise, la même table. En d'autres termes, à la subjectivité des hommes s'oppose l'objectivité du monde fait de main d'homme bien plus que la sublime indifférence d'une nature vierge dont l'écrasante force élémentaire, au contraire, les oblige à tourner sans répit dans le cercle de leur biologie parfaitement ajustée au vaste cycle de l'économie de la nature<sup>3</sup>

Ce qui est déterminant ici, ce n'est pas seulement l'opposition entre deux « natures » ou nature et culture, mais bien une sorte de lutte de deux temporalités, l'une qui subit la mortalité, l'autre qui tente d'y échapper :

L'œuvre fournit un monde « artificiel » d'objets, nettement différents de tout milieu naturel. C'est à l'intérieur de ses frontières que se loge chacune des vies individuelles, alors que ce monde lui-même est destiné à leur survivre et à les transcender toutes<sup>4</sup>.

Dans cette perspective, qu'en est-il de l'œuvre d'art ?

Pour Hannah Arendt, le point important, c'est précisément son ancrage dans le *Monde*. Contrairement à la plupart des esthéticiens ou même des artistes « critiques » (comme Duchamp ou les tenants de l'art conceptuel), elle n'envisage pas l'œuvre d'art du *point de vue de l'art* mais précisément du *point de vue de l'œuvre* ; celle-ci n'est donc pas considérée comme un objet qui posséderait une essence spécifique, différente des autres artefacts ou des choses (comme l'exposait son ancien maître Heidegger<sup>5</sup>) :

La réification qui a lieu dans l'écriture, la peinture, le modelage ou la composition est évidemment liée à la pensée qui l'a précédée mais ce qui fait de la pensée une réalité, ce qui fabrique des objets de pensée, c'est le même ouvrage qui, grâce à l'instrument primordial des mains humaines, construit les autres objets durables de l'artifice humain<sup>6</sup>.

1. Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne* [1958], Paris, Calmann-Lévy, coll. Pocket, 1983, p. 225.

2. Cette opposition *bios/zôè*, qui vient d'Aristote, a été largement utilisée par Giorgio Agamben dans sa série des *Homo Sacer*, qui fait de *zôè*, traduit par la *vie nue*, un des concepts fondamentaux de sa pensée.

3. *Ibid.*, p. 188.

4. *Ibid.*, p. 41.

5. Dans « L'Origine de l'œuvre d'art » [1936, 1949], dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, coll. Tel, Gallimard, 1986.

6. Hannah ARENDT, *op. cit.*, p. 224.

L'œuvre d'art apparaît ainsi comme la quintessence même de l'*œuvre*, du caractère réel de la fabrication, en elle s'exemplifient la définition et la signification qu'Hannah Arendt attache à la notion même d'objet et de monde :

En raison de leur éminente permanence, les œuvres d'art sont de tous les objets tangibles les plus intensément du monde [...] dans cette permanence, la stabilité même de l'artifice humain qui, habité et utilisé par des mortels, ne saurait être absolu, acquiert une représentation propre. Nulle part, la durabilité pure du monde des objets n'apparaît avec autant de clarté, nulle part par conséquent, ce monde d'objets ne se révèle de façon aussi spectaculaire comme la patrie non mortelle d'êtres mortels<sup>1</sup>.

### Humanisme et terreur

On le voit, la pensée d'Hannah Arendt, même si elle ne parle pas directement de *patrimoine* ou de *musée*, me semble constituer leur véritable *traduction philosophique*, la tentative la plus sérieuse pour comprendre (ou sauver intellectuellement) cette relation particulière des hommes aux œuvres et au monde de l'art.

En effet, sa « philosophie de l'art » est :

1) définitivement *artificialiste*, insistant sur la dimension objective, artefactuelle de l'œuvre, au rebours d'une grande part de l'idéologie moderne (depuis le romantisme), qui prétend la dissoudre dans la nature, dans la vie, etc. ;

2) résolument *humaniste* :

Si ce qui caractérise la condition humaine, c'est la fabrication d'un *Monde*, qui le sépare irrémédiablement et de la nature et de lui-même en tant qu'être naturel (animal), si ce qui caractérise ce *Monde*, c'est qu'il est constitué d'*œuvres*, et si ce qui caractérise l'*œuvre d'art*, c'est qu'elle est l'*œuvre* par excellence, la version la plus accomplie de l'*œuvre*, alors l'*œuvre d'art* constitue la plus haute définition de son *humanité*, elle a pour fonction d'exemplifier et de symboliser cette dernière.

Dans ce cadre, il ne peut y avoir d'*humanité* qu'avec et dans la présence d'*œuvres d'art*, au sens effectif, notamment matériel, « patrimonial »

donc, du terme, les deux devant être considérés comme synonymes. La destruction des productions de l'art signifie bien dès lors la destruction de l'humanité, de l'humain, l'ouverture à l'*inhumain*, elle nous fait basculer dans la *barbarie*.

Sans doute cette réflexion, apparemment si contraire aussi bien à toutes les idéologies de l'avant-gardisme radical (comme on l'a vu plus haut) qu'à tous ses ersatz et dérivés contemporains (art « relationnel », art « contextuel », happenings, performances, *street art*, etc.), sans oublier l'éternelle complaisance (esthétique ?) envers le nihilisme, réactualisée dans l'actuel culte nostalgique voué de nouveau aux avant-gardes les plus « radicales<sup>2</sup> » (c'est-à-dire les plus hostiles à l'art et aux œuvres), peut-elle sembler inopérante pour comprendre notre présent.

Mais peut-être est-elle la seule qui puisse nous permettre de comprendre nos premiers mouvements de sidération et d'horreur, ceux suscités par les récentes exactions des nouveaux barbares, pour nous fournir, aussi passéiste semble-t-il, un possible *cadre de pensée*.

La prise en compte de cette philosophie « humaniste patrimoniale » obligerait alors à se poser les vraies questions : *qui* est le support de l'indignation, de la répulsion, envers les destructions récentes (Tombouctou, Palmyre) ou les atteintes iconoclastes (Kapoor, Mc Carthy), et à quelle *communauté* appartient-il ?

Celui qui souffre et s'inquiète, celui qui exprime son horreur, mais aussi sa compassion et sa solidarité, n'est-il pas ce bon vieux *sujet*, l'éternel repoussoir de la modernité, tant de fois critiqué, « déconstruit », soumis à la « vexation », pulvérisé, mais qui fait, comme à chaque époque troublée, signe d'appartenance à cette « humanité » dont il se pourrait qu'elle demeure, en définitive, le seul refuge contre la barbarie.

Miguel EGAÑA

1. *Ibid.*, p. 223.

2. Comme en témoigne l'intérêt actuel porté aux Situationnistes (multiples ouvrages, expositions...), la fascination universelle pour Guy Debord (dont les archives sont maintenant à la Bibliothèque Nationale), jusqu'à la « redécouverte » des Lettristes, etc.

## L'art mis à nu par ses célibataires

LE DANGER DE L'INTERACTION ET LE PARAPLUIE DE LA REPRÉSENTATION

### Menaces accidentelles

Les diverses interdictions et violences dont les œuvres d'art contemporain sont victimes ces dernières années, notamment en France, sont-elles le signe d'une menace pesant sur l'art actuel ? Si tel est le cas, cela souligne *a contrario* son importance dans la cité, son caractère transgressif, et plus généralement sa signification politique. On ne peut toutefois mettre toutes les contraintes sur le même plan, et le fait qu'un artiste soit censuré ou qu'une œuvre soit interdite ne signifie pas nécessairement que son caractère artistique soit visé en tant que tel. *Silence* de Zoulikha Bouabdellah ne fut pas autorisée par les pouvoirs publics non en raison de son caractère artistique, mais au motif de la prudence dans le contexte immédiat des attentats islamistes de janvier 2015. La situation ne diffère pas fondamentalement de l'interrogation sur l'opportunité de publier de nouvelles caricatures de Mahomet suite à l'assassinat des dessinateurs et journalistes de *Charlie Hebdo*. Le statut artistique lui-même de *Silence* n'est pas spécifiquement mis en cause, puisque l'expression journalistique peut faire l'objet d'interrogations politiques et pragmatiques identiques. La controverse peut naturellement porter sur l'opportunité de se soumettre à la menace terroriste par l'interdiction de toute expression critique sur l'islamisme et même sur l'Islam en général. L'enjeu est à la fois éthique et politique. Mais le cas de *Silence* ne permet pas d'affirmer que l'art, plus que la libre expression sur les obsessions, les opinions et les croyances d'autrui, se trouve sous la menace terroriste, encore moins sous la menace des pouvoirs publics. Ce contre-exemple souligne donc ce qui semble à première vue une lapalissade : pour que l'art soit dit « sous la menace », il faut que son statut artistique en tant que tel soit menacé, et non qu'il soit absorbé dans un contexte plus général de violence où c'est plutôt la libre expression, l'impunité ou l'esprit critique qui est menacé. Si *Silence*

s'était transformé en conférence publique sur les relations ambiguës entre Islam et féminité, les pouvoirs publics, dans le contexte immédiat des attentats de janvier 2015, auraient probablement interdit la tenue de l'événement. C'est donc que l'art en tant que tel n'était pas sous la menace dans le cas de Bouabdellah.

### L'art mis à nu sans formalisme

Cette première remarque ne serait qu'une pure lapalissade si le présupposé formaliste ne la rendait nécessaire. Nous nommerons « formalisme<sup>1</sup> » la thèse selon laquelle le champ artistique serait une sorte de zone franche éthique et politique, où tout pourrait être dit et montré soit au nom de l'autonomie de l'art, soit au nom de son caractère fondamentalement esthétique. Un exemple fréquemment cité est celui du *Théâtre du monde* de Huang Yong Ping, dont l'exposition en 1994 au Centre Pompidou fut interdite au nom des droits des animaux. Si l'œuvre s'intégrait incontestablement dans le parcours de l'artiste, et se voulait transgressive pour mieux souligner la violence à l'œuvre non seulement dans la nature mais dans les sociétés humaines, il n'en demeure pas moins qu'elle contrevenait aux lois de son pays d'exposition. Les juges ne pouvaient donc que trancher en faveur des associations de défense des droits des animaux, rien ne pouvant justifier que le simple label artistique arrache les artistes au respect des règles juridiques.

Il en va de même pour *Love* de Gaspard Noé, dont la classification dans les films interdits aux moins de 18 ans provoqua des remous au point que la ministre de la culture alors en charge se vit obligée de prendre position. L'histoire des rela-

1. Carole TALON-HUGON, *Morales de l'art*, Paris, PUF, 2009, p. 119 et suiv.

tions entre art et pornographie est déjà ancienne : si l'on s'en tient à l'époque contemporaine, on peut songer en France au film de 2000 *Baise-moi*, réalisé par Virginie Despentes. La controverse avait porté sur sa possible diffusion dans les seuls cinémas X. La solution avait consisté précisément dans l'invention de la catégorie des films interdits aux moins de 18 ans, ce qui autorisait la projection du film dans le circuit normal. Dans l'histoire plus ancienne, l'exposition des photographies de Mapplethorpe en 1989 et 1990 à Washington puis Cincinnati et les débats critiques et juridiques qui s'ensuivirent font figure d'exemple paradigmatique, en particulier depuis les textes que Danto leur consacra. L'auteur d'*Après la fin de l'art* se moquait des « kantien arrogants<sup>1</sup> » qui défendaient Mapplethorpe en mettant en exergue l'équilibre formel d'une photographie de *just fucking*<sup>2</sup>. Danto rappelait ainsi l'origine historique du formalisme : la posture esthétique, selon Kant, consiste à ne considérer que la « forme de la représentation<sup>3</sup> », ce qui permet de désarticuler les transcendants traditionnels (le beau, le bien et l'être, ce dernier concept étant visé dans la *Critique de la faculté de juger* par le concept de perfection). Cette querelle du formalisme de Mapplethorpe retrouva une certaine vivacité à l'occasion de l'exposition qui lui fut consacrée au Grand Palais : le choix des commissaires d'exposition de dessiner un parcours formel faisant du photographe un artiste classicisant avait été salué par la critique dans la presse grand public, mais avait fait l'objet de discussions plus vives dans les médias spécialisés<sup>4</sup>.

Si les défenseurs de *Love* n'allèrent pas jusqu'à nier le contenu explicite de *Love*, refuser le fait qu'il puisse s'agir à la fois d'une œuvre explicite, voire pornographique, et d'une œuvre artistique intéressante relève de ce que nous avons appelé « formalisme », en ce que le statut artistique du

film est supposé l'exempter automatiquement des règles touchant à n'importe quelle image. On peut certes discuter de l'opportunité de maintenir des interdictions aussi strictes à l'heure d'une pornographie offerte aux mineurs gratuitement, et sans filtre efficace, sur Internet. Cependant ce n'est pas sur ce point que la discussion eut lieu, mais sur le fait qu'une œuvre filmique, fût-elle à contenu explicite, devrait du fait de sa qualité artistique être plus largement accessible que n'importe quel film de divertissement à contenu érotique ou pornographique équivalent (si tant est qu'une telle échelle quantitative de charge pornographique soit possible). Là encore, l'art est moins menacé en tant que tel par les pouvoirs publics qu'il n'est déstabilisé par son propre jeu avec les frontières du dogme autoproclamé de son autonomie. La situation est donc plus complexe que dans le cas de *Silence*, puisque *Love* n'est pas seulement menacé par accident par le terrorisme et indirectement par l'état d'urgence officieux ou officiel qui s'instaure, mais par son propre jeu sur les frontières entre pornographie et film d'art – bien que ce jeu soit déjà, comme nous l'avons vu, une histoire ancienne.

Comme le remarquait Kant dans la *Critique de la faculté de juger*, l'objet de dégoût ne peut par définition être objet du jugement de goût<sup>5</sup>. Ce qui dégoûte ne peut être considéré simplement selon la « forme de sa représentation ». Par le dégoûtant, je ne suis pas interpellé en tant que sujet mais en tant que corps animal. La pornographie ou la violence extrême partage avec l'objet du dégoût leur résistance au regard désintéressé. Le choix artistique de l'obscénité parée des atours de la perfection formelle chez Mapplethorpe est ainsi un jeu sur les limites de l'esthétisation de l'art. L'art se retrouve ainsi sous une menace juridique qui n'est rien d'autre que l'entrée dans le droit commun dès lors qu'il prend le risque de sortir du territoire protégé de l'esthétique. S'il est légitime de discuter de l'opportunité de telle ou telle réglementation concernant la diffusion cinématographique ou audiovisuelle, ce n'est pas pour autant que l'art en tant que tel soit menacé, sauf à consi-

1. Arthur DANTO, *Après la fin de l'art* (1992), C. Hary-Schaeffer (trad.), Paris, Seuil, 1996, p. 233.

2. *Ibid.*, chap. 9.

3. En particulier Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, § 14 : « Clarification par des exemples », A. Renaut (trad.), Paris, GF, 1995, p. 202-205.

4. Dominique BAQUÉ, « Scandaleux, Mapplethorpe ? », dans *Art press* n° 410, 2014, p. 66-72.

5. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 48 : « Du rapport du génie au goût », *op. cit.*, p. 298.

dérer que l'art peut à la fois sortir de son territoire institutionnellement et historiquement protégé et continuer de s'exercer sous un régime éthique et juridique d'exception – énoncé contradictoire en soi.

### **Au risque de l'interaction : les épines de la menace et le couronnement politique**

C'est pourtant bien cette attitude paradoxale que semblent revendiquer les artistes depuis les avant-gardes, comme l'a souligné Peter Bürger. En effet, le projet artistique et politique des avant-gardes remettait en cause la constitution de l'art en une sphère séparée<sup>1</sup>. Tout le paradoxe de ce mouvement historique, qui dessine tant la modernité que la postmodernité artistiques, est de revendiquer la transgression de la zone franche éthique et politique d'un art autonome, autotélique et formel, tout en continuant de ne pouvoir fonctionner que dans un cadre social et institutionnel reposant sur ces présupposés<sup>2</sup>. Répudiant en public l'autonomie – valeur célibataire de l'art<sup>3</sup> – l'art dénudé se retrouve menacé par un espace public qu'il désira ardemment sans en souhaiter toutes les conséquences.

On comprend dès lors pourquoi la menace est brandie de manière ambiguë : réel objet d'inquiétude d'artistes et acteurs institutionnels, l'effectivité de la menace n'en apparaît pas moins comme le couronnement d'une démarche de positionnement actif dans la cité. La frontière entre menace par accident et menace par soi de l'art semble cependant dangereusement s'estomper. En effet, si c'est en abandonnant les mythes modernes constitutifs de l'autotélie et du formalisme que l'art obtient l'éloge de la menace, n'est-ce pas au risque de sa reconnaissance artistique en tant que telle ?

Exemplaire de ce rapport schizophrénique à la menace fut l'affaire Anish Kapoor à Versailles. La réaction de l'artiste témoigna d'un véritable embarras devant un rejet physique de *Dirty Corner* qui n'était pas nécessairement une mauvaise nouvelle : fallait-il ou non conserver les traces d'insulte et de vandalisme sur *Dirty Corner* ? Que l'art « attire la haine<sup>4</sup> » n'est-il pas la preuve qu'il est porteur d'idéaux politiques universels, contre lesquels les ennemis que l'on déteste légitimement (les antisémites, les racistes et peut-être en l'espèce les derniers royalistes) prennent les armes ? Cette menace n'était-elle pas, *in fine*, un triomphe ? En France, certains révolutionnaires brisèrent les œuvres symbolisant un Ancien Régime et un christianisme honnis tout en conservant religieusement, en un geste patrimonial paradoxal, les restes de leur iconoclasme<sup>5</sup>. De manière symétrique, le geste patrimonial et artistique paradoxal d'Anish Kapoor voulait conserver la signification politique inespérée d'un *Dirty Corner* sanctifié par l'agression. Anish Kapoor était ainsi provisoirement lavé du soupçon d'artiste capitaliste entrepreneur de sa propre œuvre. Comme la couronne d'épines, la menace est un opprobre public, mais elle est le signe, pour ceux qui ont la foi, de la royauté véritable du seul vrai Maître. Affirmer que l'art est sous la menace est peut-être la poursuite, à l'ère des sociétés postchrétiennes, du vieux thème romantique de l'artiste messie prêt à se sacrifier pour son art, et mystérieusement pour la société entière.

Il faut toutefois s'attarder sur *Dirty Corner* pour mieux comprendre l'embarras de l'artiste : alors qu'à sa première exposition en 2011 à Milan, *Dirty Corner* pouvait être pénétré par les visiteurs<sup>6</sup>, il n'en était rien à l'exposition versaillaise. Une œuvre conçue pour être interactive, fût-ce de

1. Peter BÜRGER, *Théorie de l'avant-garde* (1974), J.-P. Cometti (trad.), Paris, Questions théoriques, 2013, p. 33-45.

2. Jean-Pierre COMETTI, *Art et facteurs d'art. Ontologies friables*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 202.

3. Aux « célibataires » de l'art qu'étaient les esthéticiens, il faudrait donc ajouter le cortège des « valeurs célibataires de l'art », devenus mythes dès lors que l'esthétique est répudiée par ses héritiers au nom de la valeur refuge « philosophie de l'art ». Cf. Jean-Marie SCHAEFFER, *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996.

4. Anish KAPOOR, « L'œuvre vandalisée restera telle quelle », propos recueillis par V. Duponchelle, *Le Figaro* [en ligne], 6 septembre 2015, <<http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2015/09/06/03015-20150906ARTFIG00107-anish-kapoor-l-oeuvre-vandalisee-restera-telle-quelle.php>>, consulté le 24 octobre 2016.

5. Dominique POULOT, *Musée, nation, patrimoine. 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997, p. 139.

6. Exposition à la Fabbrica del vapore, à Milan, du 31 mai 2011 au 8 janvier 2012.

manière minimaliste – l'œuvre étant moins une forme à observer qu'une forme-objet assimilable à une portion d'espace réelle<sup>1</sup> – devenait dans le contexte versaillais une œuvre simplement à contempler, alors même que son surnom de « vagin de la reine » en faisait un objet transgressif dans le contexte patrimonial saturé des jardins à la française conçus pour Louis XIV. Conserver les traces de vandalismes permet ainsi de souligner le caractère interactif de l'œuvre. Peut-être n'y a-t-il jamais aucune substance sous-jacente aux expositions artistiques diverses, l'œuvre n'étant qu'une illusion grammaticale. Si l'œuvre n'est rien d'autre que l'étiquette permettant de rassembler diverses expériences datables et localisables d'un moment où l'art eut lieu, peut-on arracher les marques de l'expérience interactive de l'objet matériel qui en est l'occasion ? Il s'agit d'un problème comparable à celui de la restauration, qui consiste, au nom d'une certaine idée que l'on se fait d'une œuvre du passé, à lui donner une apparence artificielle qu'elle n'eut jamais au nom d'une supposée identité à elle-même de l'œuvre sous les « attaques » que le temps lui aurait infligées – toute la question étant de savoir si les couches temporelles elles-mêmes ne font pas pleinement partie de l'œuvre en tant que telle<sup>2</sup>. Dans une conception de plus en plus interactionniste de l'art, la question se fait encore plus vive : même si l'on restitue à l'œuvre contemporaine vandalisée son aspect originel, les blessures qu'elle a reçues n'ont-elles pas définitivement modifié sa signification, s'il est vrai qu'elle n'est pas cette essence stable et permanente sous ce qui ne serait que son apparence matérielle ?

L'intérêt grandissant pour l'exposition et le *curating*<sup>3</sup> témoigne d'un contexte intellectuel anti-essentialiste, où ce que fait l'art<sup>4</sup> et quand il y a art<sup>5</sup> ont remplacé la vieille question de son essence. Au-delà des accusations morales et juridiques auxquelles Anish Kapoor dut faire face<sup>6</sup>, ou des questions de stratégie éthique et politique à tenir face aux expressions racistes et antisémites, est posé le problème de la contrariété entre une conception interactive de l'art d'une part, et la distance respectueuse exigée du public d'autre part. Autrement dit, peut-on auratiser l'interaction ? N'y a-t-il pas là contradiction dans les termes, comme l'indique Jean-Pierre Cometti à propos de la place institutionnelle grandissante du scénographe et du *curator* ?

Le spectateur d'une exposition est un spectateur assisté ; celui d'une installation, bien qu'il soit supposé avoir abandonné son statut passif au bénéfice d'une interactivité qui marque la différence par rapport à l'exposition proprement dite, n'est libéré qu'en apparence<sup>7</sup>.

Peut-on à la fois concevoir l'art comme étant d'abord un événement interactif (dans la continuité du projet politico-artistique des avant-gardes) et refuser que le spectateur quitte son attitude distancée et formaliste construite au XVIII<sup>e</sup> siècle par les fondateurs de l'esthétique ?

1. Je fais référence aux textes théoriques de Donald JUDD, « De quelques objets spécifiques », dans *Écrits 1963-1990*, A. Perez (trad.), Paris, Daniel Lelong, 1991, p. 9-20.

2. Michael GUBSER, *Time's Visible Surface. Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*, Detroit, Wayne State University Press, 2006, p. 144-147.

3. Voir Elie DURING, Dominique GONZALEZ-FOERSTER *et al.*, *Qu'est-ce que le curating ?*, Paris, Manuella, 2011.

4. À la faveur du renouveau du pragmatisme esthétique sous l'impulsion de Richard Shusterman dans le monde anglo-saxon ou de Jean-Pierre Cometti en France, l'art est moins considéré comme une essence ou une substance que comme un processus. Ces thèses revendiquent explicitement l'héritage de John DEWEY, *L'art comme expérience* (1934), J.-P. Cometti *et al.* (trad.), Paris, Gallimard, 2010.

5. Nelson GOODMAN, *Manières de faire des mondes* (1978), M.-D. Popelard (trad.), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 100 et suiv. Au croisement de l'héritage analytique et de l'héritage pragmatiste, la conception sémiotique de l'art proposée par Nelson Goodman proposait d'abandonner la question de l'essence de l'art pour celle des conditions de son avènement comme expérience sensible mais surtout cognitive.

6. Gilles FROGER, « Anish Kapoor Versailles. Le déni de l'art » dans *Artpress* 2, n° 41, 2016, p. 10-15.

7. Jean-Pierre COMETTI, *La nouvelle aura. Économies de l'art et de la culture*, Paris, Questions théoriques, 2016, p. 210.

## On ne joue plus

Comme l'a montré Michel Foucault au seuil des *Mots et les Choses*<sup>1</sup>, ce personnage historique du spectateur est l'envers du concept moderne de représentation, non au sens où l'art est simplement imitatif ou figuratif, mais au sens où la forme de l'œuvre n'existe que pour un spectateur dont la position redouble celle de son point de construction, et qui est le revers de la visibilité artistique. Visible et invisible ne sont pas séparables (c'est pour un spectateur que le tableau prend sa forme), mais leur frontière est infrançible (la fiction d'une entrée du spectateur dans la visibilité du tableau signifierait l'abandon de sa position de regard souverain). Aussi pour Michel Foucault ne sort-on pas de la représentation avec la fin de la figuration normative, mais avec le vacillement de la position du spectateur : *Un bar aux folies bergères* de Manet signe ainsi pour l'auteur des *Mots et les choses* la fin de la représentation<sup>2</sup>. En ce sens, la représentation est ce qui permet la contemplation respectueuse de l'œuvre et sa considération formaliste, l'existence de l'objet ne devant pas entrer en ligne de compte dans l'appréciation de la « simple représentation » selon le dogme kantien<sup>3</sup>. Mis à nu sans le manteau formel de la représentation, l'art se retrouve menacé par l'interaction même que les artistes ont prôné avec enthousiasme. Les hésitations de Kapoor face au vandalisme de *Dirty corner* n'ont pas seulement un enjeu politique, mais aussi proprement artistique. Son choix ultime d'habiller d'or la quasi totalité des traces de souillure permet de tresser les épines de la menace en couronne royale, et de souligner le triomphe paradoxal d'un art conçu désormais comme interactif – une nouvelle transfiguration du banal, car quoi de plus ordinaire en vérité qu'un *graffiti* raciste ?

On ne peut dès lors qu'être surpris du sérieux avec lequel ministre, acteurs institutionnels et artiste lui-même semblèrent bouleversés par le dégonflage de *Tree* suite à son installation parisienne place Vendôme en octobre 2014. Seul un tour de passe-passe rhétorique peut mettre sur le même plan l'agression physique de Paul McCarthy lui-même (qui eut lieu quelques jours avant) et ce dégonflage organisé (l'œuvre n'a pas été crevée, mais la soufflerie coupée et les sangles la retenant défaites). On ne peut investir l'espace public en délaissant le lieu institutionnel muséal d'une part, et demander le même respect que devant l'œuvre dont l'aura a été créée par l'espace muséal d'autre part. Chacun sembla étonné qu'en dehors de l'espace institutionnel où il est autorisé de « choquer le bourgeois » sans que celui-ci ne réplique (par exemple l'espace d'exposition de la Monnaie de Paris, où l'artiste présenta dans *Chocolate Factory* divers pères Noël tenant joyeusement des plugs sous le bras), le bourgeois se choque réellement et réplique. Au-delà du jugement que l'on peut porter sur *Tree*, quel étrange jeu que celui où le partenaire supposément interactif n'a pas le droit de jouer.

Au moment où l'art numérique se caractérise par une interaction effective avec les œuvres ou situations produites<sup>4</sup>, ce double-jeu d'une interactivité à sens unique ou sagement encadrée surprend. En toute rigueur, il ne s'agit plus d'un jeu ni d'une interaction, mais d'une œuvre, au sens le plus classique du terme, que l'on demande d'apprécier. Dans ses entretiens avec Daniel Charles<sup>5</sup>, Cage s'étonnait de voir Kapoor et Higgins construire leurs *happenings* comme des œuvres, soulignant la contradiction à vouloir d'un côté produire une performance, et de l'autre refuser toute forme d'imprévu. De la même manière, on peut s'étonner de voir un art contemporain si friand d'interactivité avec le public ne plus goûter la plaisanterie lorsque celui-ci se montre particulièrement inventif pour dégonfler une sculpture

1. MICHEL FOUCAULT, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 19-31.

2. FOUCAULT, « La peinture de Manet » dans *La peinture de Manet suivi de Michel Foucault : un regard*, Maryvonne Saison (dir.), Paris, Seuil, 2003, p. 44-47.

3. KANT, *Critique de la faculté de juger*, A. Renaut (trad.), *op. cit.*, p. 199-201.

4. DOMINIC McIVER LOPES, *A Philosophy of Computer Art*, Londres et New York, Routledge, 2010, p. 26-27.

5. JOHN CAGE, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, Paris, Pierre Belfond, 1976, p. 167.



en forme de *sex toy* géant. On pourra toujours dire que *Tree* pouvait être perçu à la fois comme un sapin de Noël, un *sex toy* ou quelque bouée non identifiée. Figuratif ou non, *Tree* s'abrite sous le parapluie de la représentation pour investir un espace public où le spectateur doit conserver son regard distancé. Les agents du dégonflage de *Tree* auraient-ils trop bien compris l'interaction artistique ?

L'hypothèse mérite d'être prise au sérieux, tant l'image numérique, l'habitude du partage et de l'interactivité permise par l'informatique et Internet nous ont fait sortir définitivement de l'*épistémè* de la représentation. Nous ne pensons plus que l'image doit être regardée à une distance qu'elle préconise, ni d'un lieu unique qu'elle inclut dans sa construction. Nous ne pensons plus que la simple formalité de l'image doive être prise au sérieux, et ne doive déclencher qu'un jeu perceptif et intellectuel dont tout intérêt pratique serait exclu. Nous ne pensons plus qu'une image doive être considérée comme la propriété immatérielle et intellectuelle d'un unique auteur sauf pour des raisons simplement économiques et commerciales, l'image ayant désormais le statut d'être toujours déjà partagée du fait de sa numérisation<sup>1</sup>. Par conséquent nous sommes arrivés au point où le public est enfin prêt à accepter l'idée d'un art investi dans la cité et ayant une fonction sociale et politique, un art désesthétisé et sans représentation. Tant que le modernisme s'appuyait encore sur l'*épistémè* de la représentation – le refus de la forme-objet minimaliste de Michael Fried<sup>2</sup> apparaissant à maints égards comme une défense de la possibilité d'observer un objet comme une simple représentation – il pouvait perpétuer l'exigence paradoxale des avant-gardes d'une extra-territorialité artistique *de jure*, quittant l'espace muséal pour un espace public où il devait mystérieusement acquérir une fonction pragmatique sans abandonner son statut d'exception. L'attitude du spectateur face à ce qu'il continuait de regarder comme une simple représentation – fût-elle non figurative – garantissait le respect patrimonial de l'objet.

Elle continue incontestablement de jouer son rôle auprès du public dit informé. Il n'en va pas de même de la partie du public qui, en l'occurrence, ne connaissait pas Paul McCarthy : habitués à *Youtube* et aux réseaux sociaux, des agents peu réceptifs à l'ambiguïté de la sculpture gonflable ont pris le jeu au sérieux, nouveaux amants brutaux d'un art qui s'est lui-même dévêtu de la représentation. La menace dont l'art est victime est sa propre progéniture, et son échec apparaît paradoxalement comme un triomphe que les acteurs institutionnels refusent de voir, quand le discours critique et philosophique semble depuis longtemps avoir divorcé du vieux concept esthétique de représentation.

Maud POURADIER

1. André GUNTHERT, *L'image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015, p. 102-108.

2. Michael FRIED, *La place du spectateur* (1967), Cl. Brunet (trad.), Paris, Gallimard, 1990.

## **Attention religion !**

RETOUR SUR UNE EXPOSITION CONTROVERSÉE.  
ANTICLÉRICALISME, VANDALISME ET RÉPRESSION

Le peuple et les autorités comprennent à présent qu'il ne faut pas toucher à la religion et aux sentiments des croyants. Ils doivent comprendre que leurs droits s'achèvent là où ceux des autres commencent.

Aleksandr Tchouïev,  
député de la Douma, 28 mars 2005<sup>1</sup>

Dieu lui-même, quelle que soit la manière dont les hommes se réfèrent à lui, n'est pas affecté par les déformations qu'il subit.

Michel Kubler,  
La Croix, 2 février 2005

Art contemporain et intégrisme religieux ne font guère bon ménage aujourd'hui ; régulièrement, des scandales éclatent au sujet d'œuvres contemporaines jugées blasphématoires par différentes communautés religieuses qui cherchent alors à les censurer, quand elles ne décident pas d'elles-mêmes de passer à l'action pour en empêcher l'accès (représentations parisiennes de *Sur le concept du Visage du Fils de Dieu* de Romeo Castellucci et de *Golgota Picnic* de Rodrigo Garcia perturbées en 2011) ou pour les détruire (*Immersion Piss Christ* et *Sœur Jeanne Myriam* d'Andre Serrano vandalisées en 2011 à la Collection Yvon Lambert en Avignon) voire, dans les cas les plus extrêmes, à recourir au meurtre punitif (attentat de janvier 2015 contre *Charlie Hebdo* pour avoir notamment reproduit en 2006 les caricatures du prophète Mahomet publiées par le *Jyllands-Posten*). Au sein des débats qui en découlent quant à la possibilité et aux modalités d'un vivre-ensemble ainsi que sur la frontière, de plus en plus mouvante et instable, entre tolérable et intolérable, revient à chaque fois sur le devant de la scène un antagonisme entre deux principes qui tourne généralement au dia-

logue de sourds : d'une part revendication de la liberté d'expression, présupposant une liberté de conscience et de création, qui devrait s'étendre jusqu'au « droit au blasphème » ; d'autre part, condamnation de l'intention d'offense et de l'incitation présumée à la haine envers un groupe social donné, avec tentation de légiférer pour protéger les sentiments des croyants et établir une « échelle de Richter » permettant d'évaluer le degré d'affront. Aux formations religieuses prétendant exercer un monopole d'interprétation et de représentation sur un dogme ou une foi pour encadrer ou censurer des productions culturelles qui s'en écarteraient, les artistes opposent leur attachement à la fonction critique de l'art, devant pouvoir s'appliquer à n'importe quelle composante de la société, religion comprise. Ils arguent par ailleurs de leur droit à réélaborer librement, dans un contexte laïc, des symboles religieux en tant que composante inaliénable d'un patrimoine culturel mondial et dont l'emploi s'inscrit par ailleurs dans une longue tradition d'histoire de l'art, une « histoire iconique de Dieu<sup>2</sup> », dont l'évolution traduit, en Occident, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, une « perte d'égard contractuel pour l'image de Dieu<sup>3</sup> ». De manière générale, le simple fait d'inscrire leur activité créatrice dans un cadre non religieux impliquerait nécessairement un changement de statut des objets culturels et symboles religieux mobilisés, qui se transformeraient dès lors en œuvres d'art, dépourvues de leur fonction rituelle et valeur religieuse initiales<sup>4</sup>.

On se propose ici de revenir sur un cas particulièrement aigu d'une telle tension entre art et religion, à savoir l'affaire autour de l'exposition

1. Cité par Steven Lee MYERS, « Russia Fines Museum Aides for Art Said to Ridicule Religion », dans *The New York Times*, 29 mars 2005.

2. François BOEPFSLUG, *Caricaturer Dieu ? Pouvoirs et dangers de l'image*, Paris, Bayard, 2006, p. 186.

3. *Ibid.*, p. 147.

4. Voir la notion d'autonomie de l'œuvre dans Agnès TRICOIRE, *Petit Traité de la liberté de création*, Paris, La Découverte, 2011.

*Attention religion !*, qui se tint en janvier 2003 à Moscou. Cette dernière marque en effet le tout début d'une série de procès instruits en Russie et remportés par les autorités orthodoxes contre l'art et la culture contemporains<sup>1</sup>, et dont le nombre n'a cessé de se multiplier depuis, mettant ainsi un terme à la période de relative libération qu'avaient constitué, pour le milieu de l'art russe contemporain, les années suivant la chute du régime communiste, rythmées par les performances radicales d'artistes actionnistes comme Oleg Koulik ou Aleksandr Brenner, pour ne citer que les plus connus, sans que ces derniers ne fussent inquiétés. On assiste ainsi à un retour de la censure et l'auto-censure artistiques qui caractérisaient l'ère soviétique, et ce alors que la censure est en théorie interdite par l'article 29 de la Constitution russe, en vigueur depuis 1993<sup>2</sup>. En un retournement spectaculaire, l'anticléricalisme et l'athéisme d'État caractéristiques du régime communiste ont laissé place à une alliance étroite du pouvoir avec l'Église orthodoxe russe, qui pèse désormais tout aussi lourdement sur les orientations de la vie culturelle russe actuelle que le Politburo à l'époque, et ce malgré le fait que, constitutionnellement, la Russie est un état laïc, abritant une diversité de confessions. L'instrument juridique central de cette répression est constitué par l'article 282 du code pénal russe, initialement pensé pour lutter contre les extrémismes de tout bord, et qui prévoit des sanctions à l'encontre des

actes incitant à la haine ou à l'hostilité envers une personne ou un groupe de personnes, ou portant atteinte à leur dignité, pour des raisons de sexe, de race, de nationalité, de langue, d'origine, religion ou d'appartenance à un groupe social<sup>3</sup>.

1. Sur la place de l'affaire autour d'*Attention religion !* dans la culture russe contemporaine, voir le chapitre « Ouslovny reflex, vyzvanny kartinoi, mojet navsegda prevratit tcheloveka v zoofila », in Alek EPSTEIN et Oleg VASSILIEV (éds.), *Politsia mysléi. Vlast, eksperty i borba s ekstremizmom v sovremennoi Rossii* [La Police de la pensée. Le pouvoir, les experts et la lutte contre l'extrémisme dans la Russie contemporaine], Moscou, Guiléia, 2011.

2. Andrei G. RICHTER, « The Russian Press after Perestroika », dans *Canadian Journal of Communication*, vol. 20, n° 1, 1995. <<http://cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/842/748>>, consulté le 24 octobre 2016.

3. Code pénal russe, consultable en ligne, sur le site de l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle :

Il suffit que deux personnes portent plainte pour pouvoir ouvrir une instruction au pénal en vertu de cet article<sup>4</sup>. Or, selon la formule de la journaliste Anna Tolstova, cet article « conçu initialement pour défendre des minorités, est en réalité le plus souvent utilisé au service d'une majorité "offensée"<sup>5</sup> », le « bolchévisme clérical<sup>6</sup> ». Comme on va le voir, ces censures et condamnations vont de pair d'une part avec une attaque systématique et haineuse à l'encontre du milieu de l'art contemporain et, d'autre part, avec une profonde remise en cause du droit à la liberté d'expression et donc d'une opposition politique éventuelle.

Le cas d'*Attention religion !* constitue le tout premier procès de ce genre en Russie post-soviétique et marque à ce titre un tournant historique pour la vie culturelle russe, servant de précédent juridique comme de modèle pour bien des cas ultérieurs. Il représente par ailleurs une affaire à part dans l'histoire mondiale de la censure artistique, dans la mesure où, dans un renversement quelque peu kafkaïen, non seulement les organisateurs et artistes de l'exposition furent victimes d'actes de vandalisme de la part d'extrémistes orthodoxes, mais en furent également, de surcroît, tenus comme responsables et reconnus coupables du point de vue de la loi. On analysera ici les principaux arguments et stratégies rhétoriques à l'aide desquels cette exposition et plus largement l'art contemporain russe mais aussi occidental furent condamnés, tout en retraçant les enjeux idéologiques et politiques de l'affaire. On s'appuie ici sur le vaste ensemble d'archives relatives à l'exposition conservées par le Centre Sakharov de Mos-

<[http://www.wipo.int/wipolex/fr/text.jsp?file\\_id=202465](http://www.wipo.int/wipolex/fr/text.jsp?file_id=202465)>, consulté le 24 octobre 2016. [Toutes les traductions du russe sont assurées par nos soins]

4. Communiqué d'*Amnesty International* du 28 septembre 2010 : <<https://www.amnesty.org/download/Documents/40000/eur460352010fra.pdf>>, consulté le 24 octobre 2016.

5. Anna TOLSTOVA, « Vystavotchnaia jizn 2000 kh i 2010 kh : poverkh tsenzournykh barierov » [La vie des expositions durant les années 2000-2010 : une hausse du niveau de censure], dans *Kontrapunkt*, n° 4, juin 2016. <[www.counter-point.org](http://www.counter-point.org)>, consulté le 24 octobre 2016.

6. Vladimir VOÏNOVITCH, « Bolsheviki s krestami » [Les bolcheviques aux croix], dans *Novye Izvestia*, 15 août 2003. <<http://www.newizv.ru/politics/2003-08-15/559-vladimir-voynovich.html>>, consulté le 24 octobre 2016.



fig. 1 *Attention, religion !*, affiche d'exposition réalisée par Natalia Maguidova, 2003.

©Centre Andreï Sakharov, Moscou

cou ainsi que sur les archives personnelles de certains artistes y ayant pris part, fonds très utiles dans la mesure où la plupart des œuvres présentées ont été saccagées et ne sont donc plus visibles<sup>1</sup>. Commençons par rappeler les faits.

### Le cas de l'exposition *Attention religion !*: une double peine à l'encontre des organisateurs.

À la fin de l'année 2002, Aroutiun Zouloumian, un peintre arménien résidant à Moscou propose à Youri Samodourov d'organiser une exposition, *Attention religion !* portant sur les rapports de l'artiste vis-à-vis de la religion. Youri Samodourov est alors – il a été forcé de démissionner depuis – à la tête du Centre Sakharov, lieu et musée dédié à

1. Je remercie chaleureusement Mikhaïl Rykline, Youri Samodourov et Ira Waldron pour avoir mis à ma disposition leurs archives et documents ainsi que pour les échanges qu'ils ont bien voulu m'accorder.

l'histoire des répressions politiques en URSS et à la résistance au totalitarisme, un lieu qui n'est donc pas identifié comme une scène d'art contemporain<sup>2</sup>. Comme le révèle le communiqué de presse de l'exposition, Zouloumian n'a en tête aucune orientation préalable :

La liberté de conscience peut conduire aussi bien à la dévotion et à la profondeur spirituelle, au fanatisme et à la haine à l'égard de personnes de croyances et de convictions différentes, ou encore au cynisme et au vide<sup>3</sup>.

Le recours à un titre volontairement polysémique permet ainsi de traduire, d'après le commissaire, cette diversité d'approches possibles :

cela peut aussi bien être un appel à une approche prévenante, délicate et respectueuse à l'égard de la religion, de la foi et des croyants, qu'un signal d'alerte – attention danger ! – lorsque l'on a affaire au fondamentalisme religieux (qu'il soit musulman ou orthodoxe), à la collusion entre religion et État, ou à l'obscurantisme<sup>4</sup>.

L'affiche réalisée par Natalia Maguidova pour l'exposition rend compte de ce parti pris : un point d'exclamation se déploie sur une silhouette dans laquelle on reconnaît les contours de la Sainte Face, mais qui, vidée de son visage, constitue une surface que l'artiste peut investir à sa guise, selon son interprétation personnelle du phénomène religieux (voir fig. 1). Quarante artistes répondent à l'appel de Zouloumian, parmi lesquels on trouve différentes nationalités (Russie, Arménie, Cuba, Japon, Allemagne, République tchèque...), des inconnus comme des célébrités (Aleksandr Kossolapov, Oleg Koulik, Avdeï Ter-Oganian, Ira Waldron...), de fervents croyants comme des athées convaincus. Parmi les quarante-cinq œuvres présentées, une majorité mobilise des symboles chrétiens et plus spécifiquement orthodoxes, à côté de rares œuvres faisant référence à

2. Voir le site de présentation des activités du Centre Sakharov : <<http://www.sakharov-center.ru/>>, consulté le 24 octobre 2016.

3. Aroutiun ZOULOUMIAN, communiqué de presse de l'exposition. <[http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibition-hall/religion\\_notabene/hall\\_exhibitions\\_religion\\_reliz.htm](http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibition-hall/religion_notabene/hall_exhibitions_religion_reliz.htm)>, consulté le 24 octobre 2016.

4. *Ibid.*



fig. 2 Alina Gouriévitch, *0,5 et 0,7*, 2003



fig. 3 Vassili Florenski, *RPTs*, 2003



fig. 4 Avdeï Ter-Oganian, *Sans titre*

Captures d'écran tirées de la captation vidéo du vernissage de l'exposition *Attention, religion !* réalisée par Marina Perchikhina

l'islam ou à des rituels païens de Nouvelle-Guinée. Il s'agit dans la plupart des cas de dénoncer l'alliance de l'Église orthodoxe avec l'État et sa place croissante dans la société russe. Ainsi en est-il par exemple de l'œuvre d'Alina Gouriévitch, *0,5 et 0,7*, constituée de trois bouteilles de vodka surmontées d'oignons qui évoquent une église orthodoxe, et qui entend questionner avec humour le fait que l'Église orthodoxe russe ait obtenu en 1996 le droit de vendre de l'alcool et du tabac de manière détaxée, engrangeant de la sorte de substantiels bénéfices (voir fig. 2). On peut également citer *RPTs* [Russskaia Pravoslavnaia Tserkov], de Vassili Florenski (croyant et descendant du célèbre théologien, le père Pavel Florenski), qui réduit l'Église orthodoxe russe à son sigle en trois lettres, soit à son seul statut institutionnel, mettant ainsi en doute sa sincérité spirituelle, une spiritualité de façade comme le suggère par ailleurs l'emploi de guirlandes lumineuses placées autour des lettres (voir fig. 3). On retrouve des intentions similaires dans le travail d'Avdeï Ter-Oganian, qui estampille huit icônes orthodoxes achetées au marché à l'aide de différentes mentions : « 1917 », « Lenin », « Revolution », « Kalashnikov », « vodka », « 50% », « This is the new Russian art », etc. Réduisant par ce biais les icônes à de simples supports de communication, pouvant être employés indistinctement au service des slogans les plus divers, Ter-Oganian retrace l'évolution de la place de la religion dans la société russe, depuis le culte voué à la Révolution et à ses chefs durant la période bolchévique, jusqu'aux activités commerciales et lucratives de l'Église orthodoxe russes aujourd'hui (voir fig. 4). Ter-Oganian recourt ici toutefois à un registre bien moins agressif que lors de sa performance de 1998 au

Manège à Moscou, *Jeune et Sans Dieu*, durant laquelle il avait détruit à la hache des reproductions d'icônes et invité le public à en faire autant, ce qui lui avait valu ses premières inimitiés avec le public orthodoxe russe et ses premiers démêlés judiciaires.

Un nombre important des œuvres présentées emploie par ailleurs des symboles religieux chrétiens pour dénoncer la société de consommation et la marchandisation du monde, comme le fait Aleksandr Kossolapov, artiste appartenant à la mouvance du *sots art*<sup>1</sup> et qui sera par la suite régulièrement accusé de blasphème pour ses travaux. Dans *This is my blood*, une affiche sur fond rouge associe la marque Coca-Cola au Christ et à la célèbre phrase issue du rituel de l'Eucharistie. Cette analogie entre le sang christique et le soda planétairement connu définit le consumérisme comme la nouvelle religion mondiale, tout en dénonçant la vacuité spirituelle de la société contemporaine et l'enrichissement de l'Église. Coca-Cola avait intenté un procès à l'artiste pour avoir en 1982, selon un procédé similaire, associé la boisson gazeuse à la figure de Lénine déclamant « *It's the real thing!* », preuve que l'œuvre dont il est ici question ne saurait se réduire à un simple discours blasphématoire à l'encontre du Christ<sup>2</sup>.

1. Le *sots art* est né, sous l'impulsion des artistes Komar et Melamid, dans les années soixante-dix. Formé à partir des mots « socialisme » et « art », inspiré par le pop art, il se donne pour objectif de détourner de façon grotesque les images et les slogans de la propagande soviétique. Sur le *sots art*, voir notamment Ekaterina ANDREEVA, *Sots Art: Soviet Artists of the 1970s-1980s*, Craftsmen House, Tortola, 1995.

2. Rapporté dans le blog d'Aleksandr Kosolapov : <<http://www.sotsart.com/2012/06/18/lenin-coca-cola/>>, consulté le 24 octobre 2016.



fig. 5 Alissa Zrajevskaya, *Ne te crée pas d'idoles*. Capture d'écran tirée de la captation vidéo du vernissage de l'exposition *Attention, religion!* réalisée par Marina Perchikhina.

De même, dans *Ne te crée pas d'idole*, Alissa Zrajevskaja installe une chaise sans icône, invitant le spectateur à y introduire sa propre tête et ses mains puis à se faire prendre ainsi en photographie, selon un dispositif très en vogue dans les lieux touristiques. L'œuvre met de la sorte en scène la composante idolâtre et narcissique de la société contemporaine, prompte à transformer n'importe qui en personnalité culte et en fétiche (voir fig. 5).

Certaines œuvres enfin se distinguent par leur attaque à l'encontre du christianisme lui-même. Ainsi, dans *Au début était le verbe*, Aleksandr Dokhorov s'inspire du format religieux du triptyque pour mettre en scène trois crucifixions : l'une sur la croix du Christ, l'une sur l'étoile rouge des communistes et l'une sur la croix gammée nazie, instaurant de la sorte une équivalence entre les persécutions de l'Église et celles des régimes totalitaires du xx<sup>e</sup> siècle. Si, comme dans cette œuvre, l'exposition prend parfois un tour clairement et franchement anticlérical, l'examen de l'ensemble des œuvres présentées révèle toutefois que les moyens d'expression utilisés par les artistes restent relativement modérés, notamment si on les compare par exemple avec les réalisations figurant dans une exposition contemporaine du procès, *100 artists see God*, organisée à Londres à l'Institute of Contemporary Arts<sup>1</sup>. Les œuvres d'*Atten-*

*tion religion!* ne mobilisent guère de stratégies ou de discours blasphématoires qui n'aient déjà été largement éprouvés auparavant par l'art du xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles, et n'égalent nullement, par exemple, le degré de violence des attaques menées par les artistes contre la religion durant la période soviétique. Il n'y avait donc pas, *a priori*, dans cette exposition, de matière particulièrement susceptible d'être remarquée par les croyants pour sa teneur scandaleuse exceptionnelle, et encore moins susceptible de provoquer une action de riposte de la part de ceux-ci.

L'exposition, montée sans budget, prévue pour durer trois semaines, ouvre au Centre Sakharov le 14 janvier 2003 et n'accueille qu'un public restreint (une vingtaine de visiteurs sur les premiers jours), ne recevant dans la presse qu'un faible écho. Pourtant, le 18 janvier, entre 13h30 et 14h00, alors qu'une seule gardienne est présente sur les lieux, six individus pénètrent dans l'espace d'exposition, armés de bâtons, de couteaux et d'aérosols, marchant, selon la gardienne, d'un pas militaire. Méthodiquement, ils brisent des vitres, saccagent vingt-neuf œuvres et recouvrent les murs d'inscriptions injurieuses. Les vandales sont arrêtés et l'exposition est contrainte de fermer. On apprendra ultérieurement que les malfaiteurs sont des fidèles de l'Église Saint-Nicolas-Bénissant à Pyji, où officie le père Aleksandr Chargounov, qui milite pour que l'orthodoxie soit adoptée comme unique doctrine religieuse pour le peuple russe et pour que la Russie devienne une théocratie<sup>2</sup>. De nombreux artistes et intellectuels célèbres, parmi lesquels le cinéaste Nikita Mikhalkov et le peintre Ilia Glazounov, condamnent alors publiquement l'exposition, qu'ils n'ont pourtant pas vue ainsi qu'ils le déclarent eux-mêmes, et dénoncent l'excès de tolérance de la société russe à l'égard de « blasphémateurs et satanistes marginaux » qui exercent une « terreur morale » sur la population russe, en proie à une véritable « catas-

BURDEN (dir.), *100 artists see God, cat. exp.*, New York, Independent Curators International, 2004.

2. Reet VARBLANE, « Ostorojno Iskousstvo ! » [Attention art !], dans *Sirp*, 20 février 2004. Chargounov revendique l'action lors de l'édition du 7 septembre 2003 de l'émission *Rousskii Dom* : <<http://www.russdom.ru/node/17>>, consulté le 24 octobre 2016.

1. Andrea BOWERS, Angela BULLOCH, John BALDESSARI, Chris

trophe nationale<sup>1</sup> ». Même son de cloche chez le métropolite Cyrille, futur dirigeant de l'Église orthodoxe russe, qui réagit à l'exposition, qu'il qualifie de « provocation directe », en exigeant que « toute offense faite aux sentiments religieux » soit assimilée à crime passible de poursuite<sup>2</sup>. Suite aux protestations de Youri Samodourov face à l'agression subie par le Centre Sakharov, la Douma se penche sur l'affaire en février et confie quasiment à l'unanimité au parquet la mission d'examiner si, oui ou non, l'exposition peut être considérée comme criminelle en raison d'incitation à la haine religieuse et ethnique, et si elle peut constituer un élément nocif pour l'État russe et ses valeurs. Deux affaires sont dès lors instruites en parallèle à partir de mars 2003 : l'une contre les vandales de l'exposition pour « hooliganisme », l'autre contre les organisateurs de l'exposition pour « incitation à la haine ». En août 2003, les vandales sont acquittés et relâchés pour cause de « requête illégale ». Les victimes de ces actes de vandalisme se retrouvent quant à elles dans la position d'inculpés, et se voient interdites de quitter le territoire – Zouloumian, le commissaire de l'exposition réussit pour sa part à s'enfuir en Arménie. Les œuvres de l'exposition sont par ailleurs confisquées et menacées de destruction. Un long processus juridique autour de l'« affaire n° 4616 » se met alors en branle, s'accompagnant d'une très violente campagne de haine à l'encontre des inculpés comme du milieu de l'art contemporain, qui se déploie aussi bien au tribunal où se déroule le procès que dans les médias<sup>3</sup>. L'affaire se conclut le 28 mars 2005 sur un verdict décrétant les organisateurs de l'exposition coupables d'incitation à la haine religieuse et les condamnant à une amende de 100 000 roubles chacun, soit 3000 euros (au

lieu toutefois des années de travaux forcés requises par le procureur). Leur est également interdit d'occuper quelque fonction administrative que ce soit<sup>4</sup>. Le raisonnement est le suivant : les vandales ne sauraient être considérés comme coupables, dans la mesure où leur action a permis de mettre fin à un crime bien plus grave ; leur action a été préventive et salutaire pour la Russie et ses valeurs. L'issue du procès soulève de nombreuses indignations, en Russie comme à l'international, et provoque des inquiétudes quant à l'avenir de la liberté d'expression en Russie. Le déroulement et l'issue de l'affaire sont ainsi qualifiés de « chasse aux sorcières<sup>5</sup> », de « djihad orthodoxe<sup>6</sup> », de « diktat ecclésiastique<sup>7</sup> », de « retour aux temps de la Sainte Inquisition<sup>8</sup> », d'« équivalent de la charia khomeyniste<sup>9</sup> », d'« affaire digne de la République de droit divin de Savonarole<sup>10</sup> », de « crime commis dans une sphère imaginaire<sup>11</sup> ». Amnesty

1. Communiqué signé par Valentin Raspoutine, Nikita Mikhalkov, Igor Chafarevitch, Vassili Bykov, Nikolai Bourliaev, Ilia Glazounov, Viacheslav Klykov, Mikhaïl Nazarov, Lina Mkrtschan <<http://www.pravoslavie.ru/news/030120/07.htm>>, consulté le 24 octobre 2016.

2. Fil d'actualité du 21 janvier 2003 du site portal-credo.ru : <<http://www.portal-credo.ru/site/?act=news&id=6787>>, consulté le 24 octobre 2016.

3. Sur le déroulement de l'affaire, voir Mikhaïl RYKLINE, *Svastika, krest, zvezda. Proizvedenie iskusstva v epokhou upravliaemoi demokratii* [*Svastika, croix, étoile. Les œuvres d'art à l'époque de la démocratie dirigée*], Moscou, Logos, 2006.

4. Kirill KORBINE, « Soud priznal organizatorov vystavki Ostorojno, religia ! vynovnym v rajiganiï religioznoi vrajdï » [*Le tribunal déclare les organisateurs de l'exposition Attention religion ! coupables d'incitation à la haine religieuse*], dans *Radio Svoboda*, 28 mars 2005. <[http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion\\_notabene/svoboda280305.htm](http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion_notabene/svoboda280305.htm)> consulté le 24 octobre 2016.

5. Cathy YOUNG, « Where religion and art don't mix », dans *The International Herald Tribune*, 22 mars 2005, p. 10.

6. Gueorgui HELMS, « Pravoslavny djihad » [*Un djihad orthodoxe*], dans *Rousskii Kourrier*, 07 décembre 2004. <[http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion\\_notabene/rusk71204.htm](http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion_notabene/rusk71204.htm)>, consulté le 24 octobre 2016.

7. « Youri Samodourov contre le diktat ecclésiastique », entretien avec Galia Ackerman, *Le Meilleur des mondes* n° 5, Automne 2007, p. 101-106.

8. Agence d'information pour les droits de l'Homme, « Ostorojno, inkvizitsia ! » [*Attention Inquisition !*], 8 décembre 2004. <[http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion\\_notabene/ihlov/hron2\\_02\\_12\\_04.htm](http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion_notabene/ihlov/hron2_02_12_04.htm)>, consulté le 24 octobre 2016.

9. Victor MATIZEN, « Molot vedm » [*Le Marteau des sorcières*], dans *Rousskii Kourrier*, 31 mars 2005. <[http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion\\_notabene/ruskur310305.htm](http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion_notabene/ruskur310305.htm)>, consulté le 24 octobre 2016.

10. Ioulia KISSINA, « Rossia : pravoslavny chariat ili 'Bojia respoublika' Savonaroly? » [*La Russie, une charria orthodoxe ou une République de droit divin de Savonarole?*], *Sud-deutsche Zeitung*, 23 mars 2005. <<http://artprotest.org/cgi-bin/news.pl?id=672>>, consulté le 24 octobre 2016.

11. Andreï KOVALEV, « Zavtro soud » [*Le verdict a lieu demain*], 25 mars 2005. <[http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion\\_notabene/kovalev250305.htm](http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion_notabene/kovalev250305.htm)>.

International décide pour sa part d'accorder le statut de « prisonniers d'opinion<sup>1</sup> » aux inculpés s'ils sont condamnés. Examinons à présent certaines caractéristiques de cette affaire.

### Un procès moyenâgeux

Comme le suggèrent déjà certains des qualificatifs mentionnés ci-dessus pour évoquer l'affaire autour d'*Attention religion !*, l'un des traits les plus marquants et les plus surprenants dans cette histoire réside dans sa coloration littéralement moyenâgeuse, s'accompagnant d'une conception de l'art correspondante. Cette dimension transparaît d'emblée dans les inscriptions que les vandales réalisent sur les murs du Centre Sakharov : « maudits », « vous êtes des démons », etc.

De même, lorsque l'on parcourt l'ensemble des débats consacrés à l'affaire ainsi que les documents juridiques s'y rapportant, l'on est frappé par l'omniprésence de considérations obscurantistes, étonnamment archaïques pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Le nom de Satan est ainsi décliné *ad nauseam* dans les médias : par exemple, dans l'émission *Rousskii Dom*, destinée à la frange la plus radicale de l'Église orthodoxe russe, le présentateur de télévision Aleksandr Kroutov lance un appel à témoins pour attester de la grave offense que l'exposition a infligée aux croyants, en déclarant que ceux qui ne déposeront pas de plainte auprès du parquet seront « marqués du sceau de Satan<sup>2</sup> ». Dans la même veine, le Centre Sakharov est décrit comme « un temple du satanisme » par l'un des vandales dans sa déposition au procès<sup>3</sup>. Aleksandr Egortsev, quant à lui, se réjouit du saccage de l'exposition en ces termes « Grâce à Dieu, nos petits gars

orthodoxes ont intimidé ces satanistes et se sont rendus à l'exposition pour détruire ces desseins criminels<sup>4</sup>. »

De manière toute aussi prégnante, ces observations d'un autre âge traversent les conclusions des spécialistes mobilisés sur l'affaire, auteurs d'une expertise réalisée à la demande du parquet, après qu'une première expertise effectuée par des spécialistes éminents d'art contemporain et de sociologie (Andreï Erofeev, Ekaterina Degot, Youri Levada) a été invalidée par le procureur. Signée par six femmes se décrivant comme des spécialistes de l'avant-garde russe, de l'art russe ancien, de psychologie, d'anthropologie et de sociologie, cette nouvelle expertise, supposée être scientifique, débouche sur la conclusion que l'exposition s'est donné pour but

d'une part de détruire, discréditer, éradiquer de la mémoire des gens l'orthodoxie en tant que fondement de la culture russe et, d'autre part, d'instaurer une nouvelle religion, issue d'enseignements occultes et sataniques, se distinguant par son hostilité à la religion et son intolérance au christianisme<sup>5</sup> (p. 65).

On est loin de la simple accusation d'atteinte aux sentiments des croyants ! Cette conclusion est annoncée tout au cours du document où le mot « satanisme » et ses dérivés apparaît onze fois, sur soixante-huit pages ; celui de « blasphème » et ses dérivés totalisant quant à eux cinquante-sept occurrences. De même, lorsque l'experte Natalia Markova passe en revue l'ensemble des œuvres présentées dans l'exposition selon une approche qu'elle qualifie de sociologique, elle décrète, pour une majorité écrasante d'entre elles, que leur fonction sociale est la « déchristianisation », « la destruction de l'orthodoxie », la « destruction des symboles religieux ». Par ailleurs, elles véhiculeraient d'après elles des contenus latents tels que la « promotion du satanisme et de la zoophilie », « la

consulté le 24 octobre 2016.

1. « Craintes d'emprisonnement pour raisons d'opinion. Préoccupations d'ordre juridique ». Pétition d'Amnesty International du 23 mars 2005. <<https://www.amnesty.org/download/Documents/84000/eur460072005fr.pdf>> consulté le 24 octobre 2016.

2. Cité par Mikhaïl RYKLINE, *Svastika, krest, zvezda. Proizvedenie iskusstva v epokhu upravliaemoi demokratii*, op. cit., p. 47.

3. Evgueni IKHLOV, « Khroniki vtorogo obezianiego protsesa » [*Chroniques du deuxième procès du singe*], 4 novembre 2004. <[http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion\\_notabene/ikhlov/hroni\\_11\\_11\\_04.htm](http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion_notabene/ikhlov/hroni_11_11_04.htm)>, consulté le 24 octobre 2016.

4. Aleksandr EGORTSEV, « Kochounstvo » [*Blasphème*], dans *Rousskii Dom* n° 3, 2003. <<http://www.russdom.ru/old-sayte/2003/200303i/20030308.html>>, consulté le 24 octobre 2016.

5. La totalité de l'expertise m'a été aimablement transmise par Ira Waldron.



présentation de la chrétienté sous un jour démoralisant », etc. Cette interprétation d'un art littéralement hérétique culmine lorsque plusieurs œuvres présentées dans l'exposition sont analysées comme célébrant la venue de l'Antéchrist. C'est le cas de l'œuvre d'Ira Waldron, *Hello Dolly*, mettant en scène Dolly, la première brebis clonée de l'Histoire, et qui remporte le titre d'« œuvre la plus antichrétienne parmi toutes celles de l'exposition » (p. 16). Aux yeux des expertes, l'artiste aurait ici substitué à l'Agneau mystique un être cloné et donc contre-nature, car artificiellement créé, ce qu'elles interprètent comme « un appel à s'éloigner du Christ et à suivre un nouveau dieu, l'Antéchrist » (p. 18), crime d'autant plus grave selon elles que la tonalité de l'œuvre est joyeuse et ne témoigne donc d'« aucune affliction face à cette déchéance spirituelle ». À aucun moment les auteurs du rapport n'imaginent qu'une autre interprétation puisse être possible et que, par exemple, l'artiste puisse ici au contraire témoigner d'une inquiétude vis-à-vis du clonage ! De manière tout aussi péremptoire, les expertes décrètent que l'œuvre de Iakov Kajdan, *Habit pour le Messie*, constituée d'une tunique et d'une étiquette indiquant son prix, est un habit destiné à l'Antéchrist, étant donné que le véritable Messie, Jésus, est déjà venu sur Terre (p. 8). Il ne leur vient nullement à l'esprit que l'artiste a peut-être voulu dénoncer le fait que n'importe qui puisse s'improviser en messie (l'habit ne faisant pas le messie), ou que tout désormais puisse faire l'objet de transactions commerciales, jusqu'au vêtement du Messie, etc.

Tout se passe donc comme si ces expertes s'appuyaient, pour interpréter ces œuvres sur des référentiels et des outils conceptuels totalement archaïques et révolus, dignes des temps de l'Inquisition, faisant par ailleurs preuve d'une amnésie singulière quant à ce que l'histoire de l'art a pu produire en termes de représentations de la religion<sup>1</sup>.

1. Une pétition initiée par des artistes et des intellectuels circule à partir de décembre 2004 sur internet pour contester ces analyses obscurantistes. Elle recueille plus de cinq cent signatures. <<http://www.memo.ru/daytoday/5relig.htm>>, consulté le 24 octobre 2016.



fig. 6 « J'ai longtemps été malade après avoir vu votre tableau ». Dessin de Viktoria Lomasko, publié dans *L'Art interdit* de Viktoria Lomasko et Anton Nikolaïev, 2014 [2011].  
©Viktoria Lomasko

La lecture de l'expertise révèle également, à cet égard, une vision magique et superstitieuse de l'image, à laquelle on prête de dangereux pouvoirs, notamment contagieux, exactement comme au Moyen-Âge, où l'on recommandait par exemple aux femmes enceintes de ne pas regarder de monstres, de peur que ces visions ne s'imprègnent dans leurs corps et ne déteignent sur l'apparence du futur enfant<sup>2</sup>. Ainsi, au sujet des photographies d'Oleg Koulik présentées dans l'exposition et suggérant des accouplements entre l'artiste et des animaux, la psychologue Vera Abramenkova écrit que la vision de celles-ci « peuvent transformer un homme en zoophile à jamais » (p. 50). De même, au sujet d'*Attention religion !* de Vladislav Mamychév-Monroe, qui montre un homme ressemblant fortement à Vladimir Poutine tenant une croix devant un monastère orthodoxe, elle note que cette image « empoisonne tout ce qu'elle touche » (p. 51). Au tribunal, les dépositions des plaignants vont également dans ce sens : de nombreux témoins expliquent avoir été profondément atteints par les images de l'exposition, ayant induit en eux troubles physiologiques, malaises et maladies – certains d'entre eux vont même jusqu'à exiger qu'on leur rembourse les médicaments qu'ils ont dû acheter pour contrer ces effets dévastateurs (voir fig. 6).

2. Michael CAMILLE, *The Gothic Idol, Ideology and Image-making in Medieval Art*, Cambridge (GB), Cambridge University Press, 1989, p. 117.

Cette conception d'une contamination possible par un art « satanique » va de pair avec la croyance, *a contrario*, dans le pouvoir protecteur et purificateur de l'art sacré. Deux régimes d'images semblent ainsi diamétralement s'opposer dans l'esprit des croyants orthodoxes, comme en témoignent les captations vidéo que la critique d'art et commissaire Marina Perchikhina a réalisées du procès au tribunal Tagansky<sup>1</sup>. On y voit de manière récurrente les croyants venus en masse soutenir la cause de l'Église orthodoxe et l'action des vandales exprimer une farouche hostilité mais aussi une crainte redoutable quant à l'idée qu'une image puisse être obtenue à partir de leur personne, que ce soit par le biais d'un appareil photographique ou d'un crayon, comme si une telle activité était par essence diabolique. On les voit notamment se prémunir contre la production de telles images en se recouvrant le visage d'icônes ou de croix amenées avec eux, ces images sacrées faisant office pour eux de talisman protecteur, de bouclier contre l'image impure potentielle. Notons qu'en fusionnant ainsi avec ces objets de culte, ils exécutent bien involontairement ce que l'« œuvre satanique » de Zrajevskaja proposait aux visiteurs, quand elle leur offrait la possibilité de faire corps avec l'icône par le biais d'une châsse vide ! Rester au contact de ces objets et images sacrés semble par ailleurs leur permettre de se protéger contre la souillure que la seule présence des artistes et organisateurs de l'exposition paraît représenter à leurs yeux – raison pour laquelle ils ne cessent d'effectuer des rituels de purification dans l'espace du tribunal, à l'aide de nombreuses prières et gestes de croix, n'hésitant, pas le cas échéant, à frapper des « indésirables » à l'aide de ces croix et icônes.

Ce retour à un mode de pensée obscurantiste n'est toutefois pas la seule remontée dans le temps observable dans cette affaire. On y retrouve également en effet, *mutatis mutandis*, un certain nombre de caractéristiques des procès sous Staline.

### *Un procès stalinien*

L'affaire d'*Attention religion !* rappelle tout d'abord les procès staliniens par sa forme. En effet, on a ici affaire, comme sous Staline, à une mise en scène spectaculaire soigneusement orchestrée, abondamment relayée par la presse, et qui accorde une place primordiale au public assistant au procès, un public méticuleusement choisi en amont et qui manifeste sa présence en applaudissant, huant, commentant<sup>2</sup>. Dans le cas présent, comme on peut le voir dans les captations du procès réalisées par Marina Perchikhina, ce public trié sur le volet est constitué d'orthodoxes venus en masse pour occuper de façon maximale non seulement la salle d'audience mais aussi tout le reste de l'espace du tribunal : étages, escaliers, entrée... Tout en empêchant ainsi physiquement les personnes qui souhaiteraient le faire de témoigner leur soutien aux inculpés, ce public de religieux contribue aussi à instaurer dans le tribunal une atmosphère particulière, empreinte de religiosité et de *pathos*, qui doit non seulement faire écho et aller dans le sens de l'argumentaire déployé par la partie orthodoxe au procès, mais aussi étouffer toute rationalité dans le débat<sup>3</sup>. De même, on y reviendra, ce public joue un rôle essentiel dans l'instauration d'un climat de haine, notamment antisémite, qui pèse également dans le déroulé de l'affaire, là encore, dans la continuité des violentes campagnes staliniennes *ad hominem* contre les « ennemis du peuple ». Ce climat en passe notamment par de nombreuses intimidations, par courrier et par téléphone, adressées à l'égard des défenseurs des organisateurs de l'exposition. Par exemple l'historien de l'art Léonid Bajanov, spécialiste d'art contemporain, reçoit des coups de fils où on lui déclare qu'il « faut tuer les gens de son espèce », pour avoir soutenu la démarche des artistes et des organisateurs de l'ex-

2. Julie A. CASSIDAY, *The Enemy on trial. Early Soviet courts on stage and screen*. DeKalb, Northern Illinois University Press, 2000.

3. Cet aspect est bien rendu pour le procès de 2006 autour de l'exposition *Art interdit*, qui constitue la suite d'*Attention religion !*, par le reportage graphique de Viktoria LOMASKO et d'Anton NIKOLAÏEV, *L'Art interdit. Art, blasphème et justice dans la Russie de Poutine*, Paris, The Hoochie Coochie, 2014 [2011].

1. Ces vidéos m'ont aimablement été transmises par Ira Waldron.

position. Cette atmosphère violente transparait bien dans les rêves notés durant toute la période du procès par Anna Altchouk, une des artistes participant à l'exposition et accusée, aux côtés de Youri Samodourov et de son assistante Lioudmila Vassilovskaïa, d'en avoir été l'organisatrice – le leader « charismatique », d'après l'expertise (p. 65). Elle se suicidera, dans des circonstances à ce jour non élucidées, le 21 mars 2008. Dans son journal, à la date du 30 avril 2003, elle consigne le rêve suivant :

Micha [son mari, Mikhail Rykline] parle de politique très franchement, sans mâcher ses mots. Je vois le canon d'un fusil pointé sur lui. Je comprends qu'on veut l'éliminer, et je le couvre de mon corps. Je suis tuée. Autour de moi c'est l'obscurité, mais je distingue l'odeur de l'eau de toilette de Micha. Je me demande alors : « je ne suis donc pas complètement morte ? »

Par ailleurs, la manière même dont le procès se déroule évoque les mascarades judiciaires stalinienne (les *agitsoudy*). On constate, à la lecture des procès-verbaux du procès, que les preuves fournies par l'accusation sont montées de toutes pièces. Ainsi, les orthodoxes venant se plaindre du préjudice moral, spirituel voire physique causé par l'exposition multiplient les incohérences, et révèlent ainsi qu'ils n'ont guère vu l'exposition supposée leur avoir causé tant de tort : ils se montrent incapables d'expliquer ce qu'il y avait à l'exposition, comment ils ont décidé de s'y rendre, ils décrivent des œuvres qui n'existent pas ou mélangent les œuvres entre elles. Un certain nombre de témoins font preuve d'une ignorance totale quant à la réalité judiciaire de la Russie actuelle : la plupart sont persuadés que la Russie est une théocratie. De même, lorsque l'on consulte les onze et volumineux tomes contenant les plaintes des croyants adressées au tribunal, on remarque que celles-ci sont quasiment toutes écrites de la même manière, comme si les croyants avaient simplement signé des formulaires pré-remplis. Effectivement, des organes religieux avaient appelé les « gens russes » à adresser des

plaintes au tribunal par rapport à l'exposition, fruit de « néo-fascistes » [sic], en indiquant ce qu'il fallait déclarer<sup>2</sup>.

À l'inverse, les preuves fournies par la défense, notamment le désaveu de l'expertise officielle par des historiens de l'art notoires, ne sont nullement tenues en compte dans le verdict final. De même, il est à un moment question de détruire les œuvres d'art de l'exposition, soit les pièces à conviction, car il s'agirait de « camelote inutile<sup>3</sup> », ce qui suscite une indignation généralisée dans le camp défendant le centre Sakharov. Comme l'écrit Elena Bonner, le fait qu'on envisage de détruire les pièces à conviction révèle bien qu'il n'y a pas de crime, étant donné que l'usage est, généralement, de conserver les pièces pour la postérité, dans le cas où, dans le futur, l'on souhaiterait vérifier le bien-fondé des décisions juridiques passées<sup>4</sup>.

Par ailleurs, tout comme les accusations sous l'ère stalinienne s'accompagnaient d'un arsenal rhétorique et d'un vocabulaire bien identifiable<sup>5</sup>, avec des termes caractéristiques et récurrents comme « cosmopolite », « saboteur », « ennemi de classe », de même, l'affaire autour d'*Attention religion !* donne naissance à une langue bien spécifique, avec ses tournures propres, qui sera inlassablement reprise dans les nombreux procès pour blasphème qui lui feront suite. Parmi ce vocabulaire, on trouve des termes déjà en vigueur durant l'ère stalinienne, comme « calomnie » [*keleveta*], qui parcourt l'ensemble de l'expertise, ainsi que des nouveaux mots, comme « satanisme » ou « russo-phobe », qui deviennent l'équivalent de la redoutable accusation d'« ennemi du peuple », à l'ori-

1. Mikhail RYKLINE, « Enfants dans une maison en feu », dans *Le Meilleur des mondes* n° 9, Automne 2008, p. 30-33, ici p. 33

2. « Grajdane, fachizm ! » [*Citoyens, fascisme !*]. Appel lancé par l'association *Za nraustvennoe vozroždhenie Otechestva* [Pour une résurrection morale de la Société] : <[http://moral.ru/news03\\_0126\\_Listovka.htm](http://moral.ru/news03_0126_Listovka.htm)>, consulté le 24 octobre 2016.

3. Mikhail RYKLINE, *Svastika, krest, zvezda. Proizvedenie iskusstva v epokhou oupravliaemoi demokratii*, op. cit. p. 97.

4. Elena BONNER, « *Ouliki vseгда onnitchtojaïont* » [*On détruit toujours les pièces à conviction*], *My zdes* n° 1, 4 mars 2005. <<http://www.newswe.com/MZ/Pismo/pismo2.htm>>, consulté le 24 octobre 2016.

5. Wendy Z. GOLDMAN, *Inventing the Enemy: Denunciation and Terror in Stalin's Russia*, Cambridge [GB], Cambridge University Press, 2011.

gine de nombreuses condamnations sous Staline (le fameux article 58<sup>1</sup>). Aux termes de « communisme », de « bolchevisme », on substitue désormais ceux d'« orthodoxie », de « chrétienté ».

La langue du stalinisme (la « langue de bois ») se distinguait par son habillage pseudo-scientifique (lois du « diamat » – le matérialisme dialectique, lyssenkisme, etc.<sup>2</sup>) On retrouve une même aspiration de scientificité dans l'affaire d'*Attention religion !*, aspiration non sans paradoxes étant donné les sommets de pensée irrationnelle déployés par l'argumentaire des orthodoxes. Ainsi, les toutes premières pages de l'expertise sont consacrées à la description des méthodes dont se réclament les auteurs pour effectuer leurs analyses, établissant une liste impressionnante de cautions scientifiques où figurent, entre autres, Noam Chomsky, Michel Foucault, Alexei Leontiev, Alexei Lossev, Claude Lévi-Strauss, Maurice Merleau-Ponty, Erwin Panofsky, Charles S. Peirce, Aloïs Riegl, Bertrand Russell, Ferdinand de Saussure, Julius Von Schlosser, Aby Warburg, Wilhem Worringer... tous ces auteurs qui n'auraient probablement jamais imaginé que leur nom puisse être invoqué pour démontrer la dimension « sataniste » d'une œuvre d'art ! Difficile par exemple de croire que Natalia Eneeva, l'une des expertes, soit vraiment familière de la méthode iconologique de Panofsky – et de ses garde-fous dans l'interprétation – dont elle se réclame, lorsqu'on lit les conclusions auxquelles elle parvient, toujours péremptoires et qui n'acceptent, ni ne supposent, aucune autre lecture possible que la sienne. Difficile de ne pas voir également un non-sens, ironique, dans le fait de se référer à la philosophie d'Alexei Lossev, alors que ce dernier chercha inlassablement à démonter les mythes et construc-

tions du régime soviétique<sup>3</sup>. Ces différents outils théoriques affichés sont en réalité toujours inféodés à un discours sous-jacent qui les déforme au point de les rendre méconnaissables ; ainsi en est-il de la notion de survivance de Warburg, qui est ici utilisée pour prouver la valeur éternelle des symboles chrétiens pour l'esprit humain, auxquels on ne saurait donc toucher sans commettre de crime.

La volonté de s'abriter derrière une apparence de scientificité transparait par ailleurs dans le recours à un jargon volontairement alambiqué et technique : « analyse psychosémantique et psycholinguistique » (p. 48), « matrice sociométrique » (p. 62), etc. Sous couvert de science, les expertes cherchent à prouver la culpabilité des organisateurs et des artistes de l'exposition, et à innocenter les vandales. Par exemple, l'anthropologue Kira Tsekhanskaïa invoque des processus psychophysologiques pour démontrer que ceux-ci *n'avaient pas d'autre choix* que de réagir comme ils l'ont fait, car ils ont été provoqués par des *stimuli* irrésistibles :

Il est tout aussi nécessaire pour l'homme de satisfaire ses besoins vitaux (nourriture, sommeil, protection) que son besoin d'estime de soi, son besoin de transcendance, soit un accord positif entre sa personne, son cheminement, ses conceptions du bien et du mal, de la conscience, de la Patrie, du Créateur, en somme ses valeurs morales et spirituelles. Le discrédit de ces dernières conduit à une destruction de son équilibre psychique, à un « trouble spirituel » qui, à son tour, engendre des états psychologiques pathologiques, de profondes perturbations de sa santé mentale. [...] Une telle perturbation et agitation du système nerveux central, entraîne une activité chaotique, un stress, un comportement agressif « défensif ». Chez les hommes, le comportement caractéristique dans de telles situations est une réaction d'opposition active (telle qu'on a pu l'observer le 18 janvier 2003 dans l'espace d'exposition du Centre Sakharov), tandis que les femmes font état d'une réaction globalement passive, de dépression et de sentiment de persécution (p. 51).

1. L'article 58 du code pénal de la République socialiste fédérative soviétique de Russie fut instauré le 25 février 1927 pour arrêter les personnes suspectées de se livrer à des activités contre-révolutionnaires. Il sera par la suite revu et ré-élaboré à plusieurs reprises pour permettre de condamner toute activité « antisoviétique ». Il introduira ainsi dans le droit pénal soviétique les notions de « sabotage contre-révolutionnaire » d'« ennemi du peuple », de « trahison ».

Nick SHEPLEY, *Stalin, the Five Year Plans and the Gulags: Slavery and Terror 1929-53*, London, Andrews UK Limited, 2015.

2. Françoise THOM, *La Langue de bois*, Paris, Julliard, 1987.

3. Sur Losev, voir Eleazar M. MELETINSKY, *The Poetics of Myth*, New York, Routledge, 2014, p. 98-99.

Bien pire, ces excitations et perturbations auraient été orchestrées en connaissance de cause par les organisateurs de l'exposition, dont le but était, nous rappelle-t-on en permanence, d'offenser les croyants orthodoxes de manière maximale. Pour cela, les artistes auraient employé des techniques de manipulation sensorielle infaillibles – voilà ce qui se cache derrière leurs « provocations » : « le but recherché dans le fait de surprendre de bousculer, de choquer, etc. constitue à augmenter le seuil de la sensibilité et à détruire la frontière entre conscient et inconscient, à engendrer une perte d'esprit critique. » (p. 51) C'est également à l'aide de tels instruments que les artistes, décidément manipulateurs diaboliques, ont pu instiller des croyances nouvelles, sataniques, dans l'esprit des visiteurs :

effacement des données culturelles précédentes, inscription de textes dans la conscience de l'individu à l'aide de méthodes de maintien de l'attention visuelle, altération de la conscience [...], induction d'un état hypnotique dans le sujet pour y introduire des idées et des significations étrangères à la bonne santé mentale, à savoir des pensées de destruction, d'anéantissement, de fin (p. 58).

Dans la même veine, Tshkanskaïa décrit les conséquences fatales que la visite de l'exposition a pu occasionner sur des enfants – on se demande bien lesquels, étant donné la durée de l'exposition : démoralisation globale, attrait pour le suicide, développement altéré de sa psyché, santé physique et mentale menacée, trauma sexuel, etc. (p. 65-67).

On assiste donc ici à l'élaboration d'une pseudo-science chargée de légitimer et d'attiser la haine à l'égard de l'ennemi désigné, pseudo-science que le philosophe Mikhaïl Rykline qualifie de « pogromologie<sup>1</sup> », héritage direct du stalinisme et qui continue à être largement mobilisée aujourd'hui dans les procès intentés à l'art par l'Église orthodoxe russe. En effet, cette pseudo-science sert non seulement à attaquer l'exposition *Attention religion !*, mais aussi, plus généralement, à dénigrer l'art contemporain dans son ensemble.

1. Mikhaïl RYKLINE, *Svastika, krest, zvezda. Proizvedenie iskusstva v epokhou oupravliaemoi demokratii*, op. cit. p. 116.

### *Un règlement de comptes avec l'art contemporain*

Il est frappant de constater, au sujet de l'affaire *Attention religion !*, qu'à travers le cas d'une seule exposition, se dresse un procès intenté contre le milieu de l'art contemporain, et ce alors que Moscou se targue de devenir enfin une capitale mondiale de l'art, en accueillant en 2005 sa première Biennale d'art contemporain, un mois avant que le verdict ne tombe.

Cette dimension transparait particulièrement dans l'expertise produite à l'occasion du procès. Pour un document supposant une objectivité et une impartialité à l'égard du dossier examiné, en tant que production juridique, on observe d'étonnants partis pris et licences subjectives : usage de guillemets introduisant une distance pour parler de « performance », d'« avant-garde », de « conceptualisme », d'« underground », de « post-modernisme », d'« œuvre » ; recours incessant à la locution « soi-disant », utilisation de termes hautement dépréciatifs, tels que le néologisme « épataje » [*épataj*] pour désigner la composante provocatrice de l'art contemporain, etc. Le document frappe par son nombre de généralisations abusives et caricaturales, qui essentialisent l'art contemporain en le réduisant à un groupe homogène, aux contours parfaitement bien dessinés (« la mentalité du milieu de l'avant-garde », p. 19). Ce groupe, indistinctement désigné comme « post-modernisme », « avant-gardisme », « pop art », « art actuel », ou encore « art conceptua-liste », se donnerait pour unique fonction de détruire l'Église orthodoxe : « l'avant-gardisme s'efforce de montrer l'Église orthodoxe russe comme une force totalitaire contre laquelle il se bat, prétextant d'un droit à une "pensée autre" » (p. 5) ; « l'avant-garde contemporaine travaille à discréditer et à dénigrer l'orthodoxie » (p. 6). Sa légitimité et sa valeur en tant qu'art est par ailleurs régulièrement et violemment contestée, en raison d'un manque présumé de professionnalisme, de talent et de créativité, qui le conduirait nécessairement à utiliser des matériaux pauvres, à mélanger les registres et surtout à « parasiter » (le terme n'est pas anodin, on le verra plus bas avec la question de l'antisémitisme) le patrimoine culturel existant : « son impuissance à créer une esthétique qui lui serait propre se traduit par sa tendance à

parasiter la culture artistique mondiale, en la “resémantisant” à travers l’ironie, le sarcasme, la parodie. » (p. 52) À cet égard, s’étant irrémédiablement éloigné de la sphère figurative, il se résumerait à une « activité nihiliste de production de signes » (p. 26). La condamnation du milieu de l’art contemporain atteint son point culminant lorsque l’une des expertes le décrit, sans retenue aucune, comme une corporation bien organisée s’abritant derrière l’argument de la haute teneur conceptuelle de sa production pour orchestrer une supercherie généralisée, avec la complicité des historiens de l’art et des critiques d’art, et ce au détriment du peuple :

Si le soi-disant art contemporain ne bénéficiait pas du puissant soutien verbal d’une branche bien spécifique de la critique d’art et des historiens de l’art, qui le servent de leur plume en nous persuadant que ces collages de pacotille constituent le nec plus ultra d’un processus de création secret, nul doute que le public ne pourrait plus sérieusement regarder ces “performances” comme des œuvres d’art, mais comme du hooliganisme (p. 26).

De nombreuses voix considèrent d’ailleurs alors que les artistes ont eux-mêmes organisé le saccage de leur exposition dans le seul but de faire parler d’eux, dans une gigantesque campagne d’autopromotion, pour obtenir des subventions étatiques<sup>1</sup>. On ne s’étonnera donc guère de ce que l’affaire autour d’*Attention religión!* ait entraîné, dans son sillage, un nombre important de manifestations d’hostilité à l’art contemporain : peu après le début de l’affaire, par exemple, différentes propositions émergent pour « nettoyer » les musées moscovites de ses éléments négatifs, pour purger la Galerie Trétiakov, et autres lieux « impurs » de leurs collections contemporaines<sup>2</sup>.

Il convient par ailleurs de noter les procédés rhétoriques retors à l’aide desquelles le clan des

orthodoxes entend démontrer que les œuvres constituent des blasphèmes. En effet, leurs arguments témoignent malgré tout d’une certaine connaissance de l’art contemporain, qu’ils mobilisent afin de retourner le propos des artistes contre eux-mêmes. Une stratégie récurrente consiste ainsi, à propos de chacune des œuvres discutées, de présenter le sens qu’elle pourrait avoir – et qui est généralement celui revendiqué par les artistes – avant d’invalider totalement cette hypothèse et présenter l’interprétation de l’œuvre en tant que blasphème comme la seule possible. Par exemple, au sujet de l’œuvre de Zrajevskaja, les expertes notent qu’elle pourrait « être une critique de la culture de masse et des mass media satisfaisant le narcissisme de la génération Y, qui cherche à faire de soi-même son idole » (p. 10). Mais en réalité, expliquent-elles, c’est une œuvre qui veut empêcher qu’on adore Dieu, et qui, en tant que telle, s’apparente à du satanisme. (p. 11) De même, au sujet de l’Habit pour le messie de Kajdan, elles notent qu’il pourrait s’agir d’une « satire de la culture de masse commerciale actuelle », mais que, proposant une parodie d’un habit saint, elle s’inscrit d’emblée dans un registre sacrilège. Le clan des orthodoxes revendique d’ailleurs sa connaissance de l’art contemporain et de son langage, qu’ils entendent retourner contre lui :

ces “conceptualistes” ont reçu une réponse conceptuelle appropriée à leur exposition. Nos conceptualistes orthodoxes s’y entendent également en termes de conceptualisme. Qu’on n’aille pas imaginer que nous sommes si obscurs, si arriérés, que nous ne savons rien. Nous aurions pu tout aussi bien vider un seau d’ordures sur la tête de chaque artiste et cela aurait été notre réponse conceptuelle<sup>3</sup>.

Effectivement, paradoxalement et ironiquement, les vandales ont repris certains codes de l’art contemporain pour effectuer une action

1. Ioulia LATYNINA, « Ostorojno, religia! zdelana radi grantov » [Attention religion! a été organisée pour obtenir des subventions], dans *Ekho Moskvy*, 05 mars 2003. <<http://artprotest.org/cgi-bin/news.pl?id=815>>, consulté le 24 octobre 2016.

2. Vandales interviewés par Aleksandr Boïko dans « Ostorojno, religia! », dans *Komsomolskaïa Pravda*, 20 janvier 2003. <<http://www.kp.ru/daily/22954.5/1056/>>, consulté le 24

octobre 2016.

3. Aleksandr CHARGOUNOV, « Nelzia smeritsia pered zlom » [On ne peut rester passifs devant le mal], dans *Rousskii Dom* n° 3, 2003. <<http://www.russdom.ru/oldsayte/2003/200303i/20030309.html>>, consulté le 24 octobre 2016.

encore plus radicale que celle des artistes : en détruisant des œuvres, ils n'ont fait qu'imiter l'action à l'aide de laquelle Ter-Ogania avait mis en morceaux, à l'aide d'une hache, des icônes en 1998 ; surtout, en rendant illisibles et méconnaissables des objets de culte faisant partie de l'exposition tels que des icônes orthodoxes ou des croix, recouvertes par eux de peinture et d'inscriptions injurieuses, ils ont commis un acte de destruction des objets sacrés bien plus audacieux et bien plus sacrilège que ne l'étaient les travaux des artistes exposés.

### *Museler la liberté d'expression*

L'art contemporain n'est pas la seule cible de ce procès. Sont également dans la ligne de mire les défenseurs des droits de l'homme, et plus généralement, le droit à la liberté d'expression – et donc à la critique du pouvoir. Il faut se souvenir en effet que la guerre en Tchétchénie fait encore rage, que les médias russes ont subi à cette occasion de nombreuses liquidations et répressions et que l'affaire Ioukos est en plein développement – on retrouve d'ailleurs à la défense des organisateurs d' *Attention religion !* l'avocat de Mikhaïl Khodorkovski, Youri Schmidt. On se trouve donc dans un contexte de net resserrement de la liberté d'expression, et ce alors qu'en Russie, le respect des droits de l'homme reste une idée fragile, le pays n'ayant pas encore eu le temps, après la chute du régime communiste, de se doter de traditions démocratiques bien ancrées.

Le fait que l'exposition se soit tenue non pas dans un centre d'art mais dans un musée dédié à la résistance au totalitarisme n'est évidemment pas étranger à la survenue de l'affaire. Plus précisément, il faut probablement établir un lien entre les poursuites judiciaires entamées contre les responsables du Centre Sakharov pour avoir organisé *Attention religion !* et le fait que le Centre Sakharov se soit ouvertement prononcé contre la guerre en Tchétchénie. L'un de ses murs comportait notamment l'inscription suivante, la seule inscription dans l'espace public moscovite à contester cette guerre : « *Depuis 1993 une guerre se déroule en Tchétchénie. Assez !* » Le parti pris du Centre Sakharov pour la Tchétchénie est clairement invoqué comme motif de passage à l'action dans la lettre

qu'Aleksandr Chargounov, à l'origine du saccage, adresse fin janvier 2003 au président Poutine, peu après les événements, pour lui demander de fermer le Centre Sakharov :

Non seulement le Centre Sakharov défend des criminels et des bandits, dont des Tchétchènes, mais il destine aussi son activité à la destruction morale de la société et de l'armée russes. L'existence d'un tel centre n'est nullement nécessaire à la société russe, nous vous demandons de le fermer<sup>1</sup>.

Cette dimension transparait également dans le fait que les expertes recourent au lexique du terrorisme, alors abondamment utilisé pour qualifier les actes tchétchènes, pour évoquer les effets et les impacts des œuvres sur les visiteurs : l'œuvre de Ter-Ogania est assimilée à du « terrorisme symbolique et psychologique » (p. 24) ; « en profanant aussi clairement les archétypes et les symboles religieux, les participants à l'exposition ont exercé *une attaque massive* sur l'inconscient des visiteurs. » (p. 32, nous soulignons) À l'inverse, les vandales sont crédités pour avoir effectué une « opération de contre-terrorisme<sup>2</sup> ».

Ce motif permettrait d'aller dans le sens de la supposition de Mikhaïl Rykline, selon lequel le saccage de l'exposition ne résulterait nullement d'une réaction spontanée de croyants venus voir l'exposition mais serait en réalité une opération soigneusement programmée en amont<sup>3</sup>. Comment expliquer sinon les dépositions contradictoires des vandales déclarant s'être retrouvés par hasard à l'exposition, tout en étant munis d'aérosols et de bâtons ? Comment expliquer sinon les témoignages tout aussi confus des croyants déclarant être venus voir l'exposition et en avoir été mortellement atteints, tout en étant incapables de décrire ce qu'ils ont vu ou alors décrivant des

1. Lettre de l'archiprêtre Aleksandr Chargounov au comité de la Douma sur la Défense, « L'activité du Centre Sakharov menace la sécurité nationale de la Russie ». <[http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion\\_notabene/hall\\_exhibitions\\_religion\\_pismoShargynova.htm](http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion_notabene/hall_exhibitions_religion_pismoShargynova.htm)>, consulté le 24 octobre 2016.

2. Evgueni IKHLOV, « Khroniki vtorogo obezianiego protsesa » [*Chroniques du deuxième procès du singe*], loc. cit.

3. Mikhaïl RYKLINE, *Svastika, krest, zvezda. Proizvedenie iskusstva v epokhou oupravliaemoi demokratii*, op. cit. p. 49.

scènes totalement improbables, comme des rituels satanistes ? Comme le rappelle Mohamed Sifaoui à propos de l'affaire des caricatures de Mahomet, ce n'est pas parce qu'une réaction ou une manifestation à l'égard d'un événement culturel ou artistique prend une allure de spontanéité qu'elle n'est ni décidée, ni encadrée par un pouvoir spécifique<sup>1</sup>.

Si cette hypothèse était vraie, elle permettrait de comprendre l'absurdité apparente du verdict final, consistant à ne condamner que les organisateurs de l'exposition, et donc les responsables du centre Sakharov, et non les artistes. Est en effet invoqué, comme le faisait l'expertise, le prétexte fallacieux d'après lequel les artistes avaient tout à fait le droit d'exprimer leur « moi » artistique dans un cadre privé et d'amener ensuite leurs travaux dans un centre pour être conservés, mais que du moment où les œuvres étaient exposées publiquement, elles se transformaient en « armes du crime » et en instruments de blasphème. Et de cela, il faut tenir responsables uniquement les organisateurs, qui ont pris l'initiative de rassembler ces œuvres pour les montrer, dans le but d'« une action programmée collective anti orthodoxe » (p. 34) Comme si les artistes n'aspiraient jamais, d'eux-mêmes, à exposer leurs travaux ! L'argumentation prend même un tour fort pervers ici car l'experte compare les artistes de l'exposition à des fascistes (alors très actifs en Russie) ; autant les artistes seraient libres de recourir à une symbolique nazie dans leurs albums de dessins et dans la décoration de leurs appartements, soit dans un cadre privé, autant « ce serait une tout autre affaire s'ils la produisaient dans le cadre d'une organisation fasciste dotée d'une idéologie, d'un programme d'action, de structures de combat et d'armes d'extermination » (p. 34).

Les expertes cherchent ici – et c'est systématique dans les arguments de l'accusation – à démontrer que la pluralité de positions des artistes vis-à-vis de la religion telle que proclamée et

revendiquée par la note d'intention de l'exposition est démentie par les faits : en réalité, une seule conception, antichrétienne, orchestrée par les organisateurs de l'exposition, aurait gouverné l'ensemble. Il s'agirait donc d'un « crime » bien planifié à l'avance, prenant l'apparence d'une exposition. C'est ainsi que le terme de « montage » revient régulièrement dans leurs propos, en tant que s'opposant à « polysémie » :

Nous ne nous permettons pas ici d'affirmer que tous les artistes voulaient engendrer une telle conception [antichrétienne]. Ce qui compte ici, c'est qu'en travaillant sur l'exposition, ses concepteurs ont donné lieu à une telle représentation. Grâce au montage des œuvres entre elles, ils ont obtenu un seul et unique espace conceptuel (p. 15).

Ainsi, en vertu de cet argument, il suffit qu'une seule œuvre « antichrétienne » figure parmi l'ensemble pour « contaminer » de son antichristianisme les autres. Notons que la manière dont les expertes interprètent ici le rôle du commissaire d'exposition va dans le sens du modèle du « commissaire-auteur », qui utilise les œuvres des artistes au service de sa propre conception, quitte à dénaturer ou à transformer radicalement le propos de celles-ci<sup>2</sup>. Quoi qu'il en soit, cet argument permet de faire porter l'entière responsabilité du blasphème sur les commissaires de l'exposition et donne ainsi l'occasion de blâmer uniquement le centre Sakharov. Il révèle également, du fait de placer toutes les œuvres sur le même plan – de simples matériaux au service de la conception des commissaires – que ce qui est contesté, dans cette affaire, est le principe même de l'art à pouvoir exprimer une opinion, à pouvoir transmettre une interprétation qui s'écarterait un tant soit peu des dogmes officiels.

Il n'est pas anodin à cet égard que les expertes établissent à plusieurs reprises une filiation entre le milieu de l'art contemporain et les dissidents, qui se battirent justement pour préserver leur liberté d'expression sous le régime soviétique : « les traditions de la dissidence politique sont très fortes dans l'avant-garde post-soviétique » (p. 5)

1. Mohamed SIFAOUÏ, *L'Affaire des caricatures*, Paris, Éditions Privé, 2006, p. 166.

Sur les parallélismes possibles entre l'affaire des caricatures de Mahomet et *Attention religion !*, voir Flemming ROSE, *Tyranny of silence*, Cato Institute, 2016, [2010], p. 253-261.

2. Jérôme GLICENSTEIN, *Une Histoire des expositions*, Paris, PUF, 2009, p. 66.



Notons à ce sujet que l'ethnologue Nikolai Girenko, fortement impliqué dans la lutte antifasciste et qui chercha à contester le bien-fondé de l'expertise officielle utilisée par le tribunal, fut assassiné le 19 juin 2004 à son domicile<sup>1</sup>. Ironie et mauvaise foi obligent, les expertes opèrent un retournement en la faveur des vandales en cherchant à démontrer que l'Église orthodoxe russe ne saurait être accusée de limiter la liberté d'expression, étant donné qu'elle est issue d'une tradition qui ne peut qu'être garante des droits de l'homme : « il est prouvé scientifiquement que c'est la chrétienté qui a été le terrain sur lequel les idéaux européens de l'humanisme et de la démocratie au sens large se sont développés » (p. 18). De même, les expertes rappellent que même dans les pays considérés comme les plus démocratiques du monde, les artistes ne sont pas libres de faire ce qu'ils veulent, donnant comme exemple l'interdiction, aux États-Unis, de brûler un drapeau américain (p. 27). En réalité, cet argument est doublement invalide ; d'une part parce que la loi américaine protège au contraire un tel acte, au nom de la liberté d'expression proclamée par le premier amendement de la Constitution ; d'autre part parce que l'experte place sur un même plan symbole religieux et symbole étatique, ce qui n'est nullement comparable dans un état constitutionnellement défini comme laïc. Un tel amalgame est en réalité révélateur de l'état d'esprit qui règne chez l'accusation. En effet, le clan orthodoxe radical aspire à une fusion entre État et Église, sur laquelle le gouvernement joue de son côté pour arriver à ses fins.

### L'alliance de l'Église et de l'État

En une période de légitimité plus que fragile, le gouvernement russe se trouve un allié de choix avec l'Église orthodoxe russe, dont les fidèles les plus radicaux peuvent être mobilisés pour perturber toute manifestation qui pourrait être jugée gênante pour le pouvoir et qui peuvent ainsi, par l'action de petits groupes agressifs, instaurer une forme de terreur qui transforme le reste de la

population en une masse inoffensive et passive. En effet, après avoir fait l'objet d'une longue et persistante répression sous les bolchéviki, l'Église orthodoxe russe cherche à revenir sur le devant de la scène, avec une force proportionnelle à la persécution subie, et prête à exercer, en retour, des persécutions similaires à l'encontre de ceux qui l'entraveraient, en une sorte de refoulé du religieux. L'Église orthodoxe aspire donc tout naturellement au soutien du gouvernement qui, en retour, compte sur son appui pour étendre son contrôle sur la culture et les médias. La foi se retrouve ainsi instrumentalisée en un outil de censure extrêmement efficace<sup>2</sup>. Comme l'écrit Youri Samodourov, « l'autocratie politique peut compter sur le soutien de l'Église orthodoxe russe qui, dans cette société multiethnique et multiconfessionnelle, veut s'imposer comme la religion d'État. Elle n'hésite pas à réclamer des actes de censure pour défendre la "vraie foi" ». »

Ainsi, bien qu'en théorie, la Russie soit un pays laïc et que l'Église orthodoxe russe s'interdise de se mêler de politique, les marques d'allégeance du gouvernement à l'égard de l'Église et inversement sont légion. Les dirigeants russes, dont Vladimir Poutine, sont régulièrement montrés par les médias en train d'assister à des messes, tandis qu'on voit des prêtres bénissant des initiatives gouvernementales et des manifestations officielles, par exemple les soldats en partance pour la Tchétchénie.

Sur le plan sémantique, durant le procès d'*Attention religion !* se met en place une égalité entre symboles religieux et symboles étatiques, traduite notamment par le concept de « dignité nationale orthodoxe », de sorte que le moindre blasphème à l'encontre de la foi orthodoxe peut être immédiatement interprété comme une offense à la patrie<sup>4</sup>.

2. Un mécanisme similaire d'instrumentalisation de la foi, dans le cas de l'islam, est décrit à propos de l'affaire des caricatures de Mahomet par Mohamed SIFAOU, *L'Affaire des caricatures*, *op. cit.*

3. « Youri Samodourov contre le diktat ecclésiastique », art. cit., p. 106.

4. Aleksandr SOLDATOV, « Ostorojno, opiat tsensoura ! » [*Attention censure à nouveau !*], dans *Moskovskie Novosti*, 1<sup>er</sup> avril 2005 <[http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibition-hall/religion\\_notabene/mn010405.htm](http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibition-hall/religion_notabene/mn010405.htm)>, consulté le 24 octobre 2016.

1. *Artforum News*, 22 juin 2004. <<http://artforum.com/news/id=7101>>, consulté le 24 octobre 2016.

C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la présence, lors des sessions au tribunal, de panneaux portés par des croyants sur lesquels on peut lire « Russe ! N'oublie pas que tu es Russe ! », comme on peut le voir dans les captations vidéo de Perchikhina. Il s'agit de suggérer qu'un Russe véritable ne saurait laisser passer une telle offense à l'égard de la religion orthodoxe, comprise comme une offense faite à l'identité russe. C'est aussi la raison pour laquelle on ne cesse de trouver, dans l'expertise notamment, des mentions relatives à la place croissante de la religion dans la société russe actuelle et à l'importance de l'Église orthodoxe russe dans la constitution de l'identité nationale russe : « agresser l'orthodoxie, c'est agresser le peuple russe, la conscience nationale russe » (p. 7) ; « l'orthodoxie, de par sa tolérance dans la foi et sa profonde spiritualité, a toujours été la religion de prédilection du gouvernement russe. Bénissant le mariage, la famille, la naissance des enfants, elle a permis la consolidation des institutions gouvernementales principales » (p. 38).

On ne s'étonnera guère, dans ces conditions, que les expertes comme la communauté des croyants se soient offusqués de l'œuvre de Mamychev-Monroe, *Attention religion !*, en raison de son « attitude négative à l'égard des collaborations qui se nouent volontiers, dans la Russie d'aujourd'hui, entre le gouvernement et l'Église orthodoxe russe » (p. 19).

### *Un rejet de l'Occident*

La constitution et la valorisation d'une telle alliance entre le pouvoir exécutif et le pouvoir religieux orthodoxe vont de pair avec un rejet de l'Occident et de ses valeurs – et c'est aussi cela qu'incarne, aux yeux de l'accusation, l'ensemble de l'art contemporain. C'est ainsi que dans l'expertise, on trouve de sérieuses condamnations de la culture contemporaine européenne, qui cautionnerait et promouvrait « les déviations sexuelles, l'homosexualité masculine et féminine » (p. 63) ainsi que « le travestissement, la zoophilie, la nécrophilie, le fétichisme, l'utilisation de drogues, le recours au crime » (p. 39). La déchristianisation et la destruction du sacré seraient « caractéristiques de la contre-culture occidentale » (p. 64). Bien pire, cette contre-culture euro-

péenne serait synonyme de « déshumanisation de la culture » (p. 38), en exprimant des « tendances destructrices et menaçantes pour la société contemporaine, s'étant développées en Occident au cours du xx<sup>e</sup> siècle. » (p. 39). Leurs sources résideraient « dans l'art d'avant-garde et moderne des années 1920-30 : dadaïsme, surréalisme, expressionnisme, etc. » (p. 39). De tels discours ne sont pas sans évoquer les condamnations de « l'art dégénéré » par les nazis. Parce que pétries et influencées par cette culture occidentale nocive, les œuvres de l'exposition présenteraient donc un danger pour les enfants, non seulement parce qu'elles font référence à des valeurs occidentales, mais aussi par le simple fait même qu'elles mobilisent la langue anglaise ! Elles induiraient par ce biais « une occidentalisation [vesternizatsia] de la conscience de l'enfant », « un choc culturel puissant » qui « se fixera à plus ou moins long terme dans la conscience de l'enfant » (p. 65). Cette culture décadente ne peut que s'opposer à la culture russe ; d'où le recours récurrent, dans l'expertise comme dans les médias, du terme de « russophobe » ou de « cosmopolite » pour désigner le contenu de l'exposition et plus généralement, celui de l'art contemporain.

### *Une déferlante d'antisémitisme*

Les accusations portées contre l'art contemporain et contre la culture occidentale s'articulent autour d'une accusation portée contre un autre ennemi, le juif. Cette équation est bien résumée par une déclaration de Mikhail Chvydkoi, conseiller du président Poutine, au sujet de la première Biennale d'art contemporain de Moscou, en 2005. Il compare en effet l'art contemporain à un juif vivant dans un appartement communautaire : « c'est très désagréable de vivre avec lui, mais comment s'en débarrasser ? C'est un voisin, et il faut faire avec ! »

Tout au long du procès, les croyants qui assistent aux séances ne cessent de proférer des insultes à l'encontre des accusés, qu'ils traitent de « you-

1. Andreï EROFEEV, « Russie : des "valeurs liberticides" », dans *Beaux-Arts magazine* n° 302, dossier « Art et censure », Août 2009, p. 96.

pins », de « membres de la juiverie », les enjoignant de « retourner en Israël » et leur adressant des menaces telles que « maintenant, nous allons vous exterminer<sup>1</sup> ». Anna Altchouk, d'origine juive mais élevée dans un milieu athée, fut confrontée en tant qu'accusée à ces invectives pendant toute la durée du procès et après, ce qui, là encore, se reflète dans ses rêves :

j'attends, terrorisée, un pogrom antijuif. Je marche à travers une longue tente faite d'un matériau coloré et je me dis que, en cas de pogrom, elle sera balayée en un clin d'œil, ne me protégera de personne. Quelque part au-dessus de moi, des enfants me tirent dessus avec des pistolets à eau, puis m'encerclent en se tenant par la main et avancent vers moi<sup>2</sup>.

Comme les insultes proférées par les croyants orthodoxes venus au tribunal le révèlent, il s'agit pour eux non seulement de s'en prendre aux responsables de l'exposition, en tant qu'orchestrateurs d'une humiliation supplémentaire pour le Christ, mais aussi d'exprimer leur ressentiment général à l'égard des juifs pour avoir d'une part crucifié le Christ, grief récurrent de l'antisémitisme chrétien, mais également, selon un postulat d'équivalence entre juifs et bolchéviks, pour avoir d'autre part assassiné les membres de la famille impériale, canonisés en 2000 par l'Église orthodoxe russe. En effet, comme on peut le voir dans les captations vidéo du procès, de nombreux croyants viennent au tribunal en arborant des portraits de la famille impériale, et n'hésitent pas à hurler aux accusés : « il ne fallait pas tuer notre tsar ! » L'organisation de l'exposition *Attention religion !* n'est donc à leurs yeux qu'une manifestation parmi d'autres de ce « satanisme » qui caractérise l'activité des juifs à leurs yeux, et dont fait partie l'art contemporain, en tant que corporation « parasitaire » bien organisée.

1. Mikhaïl RYKLINE, « Enfants dans une maison en feu », art. cit., p. 32. On retrouve un déferlement similaire d'antisémitisme dans le procès autour d'*Art interdit !* Cf Viktoria LOMASKO et d'Anton NIKOLAÏEV, *L'Art interdit. Art, blasphème et justice dans la Russie de Poutine*, op. cit.

2. Mikhaïl RYKLINE, « Enfants dans une maison en feu », art. cit., p. 32.

Il suffit que quelqu'un intervienne pour défendre les accusés pour qu'il soit immédiatement qualifié de « youpin », indépendamment de son origine : c'est le cas par exemple du défenseur des droits de l'Homme, Sergueï Kovalev, lorsqu'il est entendu le 15 novembre 2004 au tribunal, se faisant alors huer et conspuer en tant que « traître du peuple russe », de membre « de la contrée juive<sup>3</sup> ». Dans ce cadre, le terme « juif », « youpin » devient une catégorie vidée de sa substance pour désigner et invectiver l'ennemi, quel qu'il soit, réel comme fantasmé. Il n'est pas anodin à cet égard que dans le sillage du saccage de l'exposition, cinq cent citoyens russes, dont vingt-cinq députés de la Douma, déposent une requête auprès du procureur général pour exiger l'interdiction de toutes les organisations juives en Russie, reprenant par exemple, l'accusation séculaire de crime rituel<sup>4</sup>. De la sorte, ceux qui sont accusés d'avoir attisé la haine religieuse par le biais de leur exposition se retrouvent eux-mêmes victimes d'une telle haine, et ce dans une proportion bien plus importante que celle qui leur est reprochée.

#### *Un précédent juridique de taille*

Avec cette affaire, un précédent juridique de taille est créé, qui pèse sur l'avenir de toute la culture contemporaine laïque, dans la mesure où, dorénavant, l'accusation de blasphème peut être brandie à tout moment pour empêcher ou censurer une manifestation culturelle, sans que les règles ni les définitions relatives à ce qui peut faire blasphème ne soient clairement précisées. Comme le déclare avec satisfaction le père Vsévolod après le procès, « le juste verdict quant à cette exposition permettra d'éviter qu'à l'avenir, de telles expositions

3. Mikhaïl RYKLINE, *Svastika, krest, zvezda. Proizvedenie iskusstva v epokhou upravliaemoi demokratii*, op. cit. p. 71.

4. Adresse au Procureur général V. Oustinov en lien avec le recours croissant à l'article 282 de la part de patriotes russes à l'encontre des juifs pour « incitation à la haine nationale ». <<http://rusidea.org/?a=2301>>, consulté le 24 octobre 2016.

Zoïa SVETOVA, « *Zapretit vsekh evreev* » [Interdire tous les juifs], dans *Rousskii Kourrier*, 24 mars 2005. <[http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion\\_notabene/rus-kur240305.htm](http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion_notabene/rus-kur240305.htm)>, consulté le 24 octobre 2016.

offensant les sentiments des croyants ne puissent plus se tenir<sup>1</sup>. » Pire encore, le cas d'*Attention religion* ! légitime le recours à la violence, de la part de ceux qui se sentent offensés à l'encontre des auteurs de l'offense, et qui s'improvisent ainsi justiciers.

Dans ces conditions, les artistes comme les organisateurs de manifestations culturelles se voient contraints de réfléchir en amont à la manière dont les fondamentalistes religieux pourraient percevoir les travaux montrés, pour éviter tout risque d'offense potentielle. Conséquence d'un tel climat, l'autocensure est aujourd'hui largement pratiquée, comme l'explique Anna Tolstova dans un papier consacré à la multiplication récente des procès instruits en Russie par les autorités orthodoxes contre l'art contemporain,

pour éviter tout démêlé avec les activistes religieux et avec les organes d'instruction, il vaut mieux s'abstenir, dans les titres d'expositions et d'œuvres, de recourir aux termes "icône", "religion", "orthodoxie" et de mobiliser des symboles ou des références religieuses, et notamment les symboles chrétiens les plus répandus, comme la croix<sup>2</sup>.

Effectivement, depuis cette affaire, de nombreuses manifestations culturelles ont fait l'objet de censure ou de poursuites de la part des représentants de l'Église orthodoxe russe : exposition *Icônes interactives* d'Oleg Yanoushevski vandalisée en 2004 ; exposition *Russie 2* de Marat Guelman censurée en 2005 ; exposition *Pop art russe* censurée en 2006 à la Galerie Trétiakov ; exposition *Art interdit* poursuivie par la justice en 2007, qui se tint au centre Sakharov et qui constitua une suite à l'affaire *Attention religion* ! avec beaucoup de protagonistes communs (accusés, témoins, avocats, etc.), et dont les deux commissaires, Youri Samodourov et Andreï Erofeev, furent déclarés en 2010 coupables d'« incitation à la haine inter-religieuse » ; performance punk des Pussy Riot à

l'église du Christ Saint-Sauveur à Moscou en février 2012 suppliant la Vierge Marie de chasser Poutine du pouvoir et condamnées à deux ans de camp de travail pour « *booliganisme motivé par la haine religieuse*<sup>3</sup> » ; poursuite judiciaire lancée contre Timofei Kouliabine par le métropolite Tikhone de Novossibirsk pour sa mise en scène du *Tannhäuser* de Wagner en 2015, etc. Cette mainmise du religieux sur la culture s'est également traduite sur un plan législatif : différentes propositions ont vu le jour pour interdire officiellement l'utilisation de signes religieux dans l'art contemporain, jusqu'à ce que la Russie se dote, finalement, en 2013, d'une loi antiblephème, votée à une majorité écrasante, permettant de réprimer « les atteintes aux sentiments religieux des croyants ». Prévoyant des peines pouvant aller jusqu'à 300 000 roubles (7 500 €) ou 240 heures de travaux d'intérêt général, elle est conçue pour favoriser le « respect du sacré » et « le maintien de valeurs morales » au sein de la population<sup>4</sup>. La Russie représente ainsi un exemple important de cette pression et menace croissantes que les fondamentalismes religieux font actuellement peser sur la culture contemporaine, et l'appréhender en détail permet de nous éclairer sur les mécanismes de ce phénomène de retour à un ordre moral qui menace aujourd'hui de plus en plus de sociétés.

Ada ACKERMAN

1. Cité par Ekaterina SAVINA, Pavel KOROBOK, « *Chtraf boji* » [Une amende divine], *Kommersant*, 29 mars 2005. <<http://www.kommersant.ru/doc/558550>>, consulté le 24 octobre 2016.

2. Anna TOLSTOVA, « *Vystavotchnaïa jizn' 2000 kh i 2010 kh : poverkh tsenzurnykh barierov* » [La vie des expositions durant les années 2000-2010 : une hausse du niveau de censure], art. cit.

3. François BONNET, Alexis PROKOPIEV (dir.), *Les autres visages de la Russie. Artistes, militants, journalistes, citoyens... face à l'arbitraire du pouvoir*, Paris, Les Petits matins, 2015, p. 30.

4. François-Xavier MAIGRE, « La Russie se dote d'une loi antiblephème », dans *La Croix*, 12/06/2013.

<<http://www.la-croix.com/Religion/La-Russie-adopte-une-loi-anti-blaspheme-2013-06-12-972501>>, consulté le 24 octobre 2016.

# Affects et imaginaire collectif dans la représentation de la blessure

LE CORPS MIS EN SCÈNE DE PIOTR PAVLENSKI

On peut se demander si la vitalité et l'urgence de l'art à occuper l'espace public et médiatique n'est pas l'une des conséquences de la menace qui pèse sur ses conditions d'existence. À la censure, la raréfaction des financements publics, des artistes opposent leur présence en investissant non pas uniquement des espaces alternatifs mais l'espace public même ; ils défient le champ du politique, entrent en résistance. En Russie, le procès de l'artiste Piotr Pavlenski<sup>1</sup> pour avoir mis le feu aux portes du siège historique des services secrets dans la nuit du 8 au 9 novembre 2015 à Moscou met à jour la menace du pouvoir politique russe qui pèse sur l'art et la bataille symbolique dans laquelle s'engage l'artiste. À l'accusation de « hooliganisme » et « incitation à la haine » tel un délit de droit commun qui annihile la portée subversive des performances de l'artiste, Piotr Pavlenski avait répondu par la demande de requalifier son procès pour actes de « terrorisme ». Cette surenchère sémantique pour nommer le délit dont l'artiste ne se défend pas mais au contraire se prévaut est au cœur du processus créatif de Pavlenski. Pour l'artiste, le peuple russe serait rendu apathique par la peur<sup>2</sup> dont le régime de Vladimir Poutine userait

pour banaliser toute forme de censure des espaces libres de création. Pavlenski y répond en investissant des lieux symboliques (la Place Rouge, les murs d'un hôpital psychiatrique dans lequel de nombreux dissidents sont internés) où il réalise des performances sur son corps, le plus souvent nu et qu'il auto-mutile.

Cet article explore comment une mise en scène de la menace par la représentation de la blessure et l'identification à la douleur au travers du corps auto-mutilé peut permettre de conjurer la peur<sup>3</sup> et sortir le peuple russe de l'apathie. Parlant du gouvernement russe, l'artiste exprime : « leurs actions sont violentes, et je me dois d'utiliser leur code visuel pour les dénoncer<sup>4</sup>. » Mais cette interrogation en appelle une autre, plus fondamentale sur l'art : la performance artistique extrême peut-elle conserver son pouvoir subversif si elle ne porte pas aussi autre chose que l'élément perturbateur du signifiant de la douleur ? Autre chose qu'une réponse à la menace et à l'apathie par une surenchère de la menace ?

1. Piotr Pavlenski s'inscrit dans la lignée du groupe d'artistes politiques Voïna (signifiant « guerre » en Russe) qui, depuis 2007, organise des actions de rues protestataires à l'égard du pouvoir politique et dénoncent l'indifférence du peuple russe, tout autant que la société de consommation. L'une de leurs actions les plus emblématiques est d'avoir dessiné de nuit, sur un pont-levis face aux bâtiments des services secrets russes à Saint-Petersbourg, un pénis d'une soixantaine de mètres. Ce projet, intitulé « phallus détenu par le FSB », a remporté en 2011 un prix officiel organisé par le Ministère de la Culture et le centre national d'art contemporain russe. Face à l'audience très large sur internet de cette performance, le jury avait estimé que ne pas décerner le prix au groupe Voïna, équivaldrait à une prise de position politique. Le groupe Pussy Riot est issu de ce collectif.

2. « La peur transforme les gens en masse agglutinée de corps disparates. La peur des représailles pèse sur tous ceux

qui peuvent être tracés, avoir leurs conversations espionnées, ou se voir expulser » déclare l'artiste. Sophie RAHAL, « Piotr Pavlenski, l'artiste radical russe qui veut être jugé pour "terrorisme" », *Télérama*, 03 mars 2016.

3. Le chercheur américain Corey Robin et l'historien Patrick Boucheron montrent que l'usage instrumentalisé de l'émotion de la peur, historiquement le fait des pouvoirs autoritaires, est devenu celui des démocraties occidentales. Depuis les attentats du 11 septembre 2001, la peur de la menace de groupes terroristes dicte la mise en place de dispositifs sécuritaires (extension de la législation antiterroriste, du champ des amendes administratives, de la vidéosurveillance dans l'espace public). Voir Patrick BOUCHERON, Corey ROBIN, Renaud PAYRE, *L'Exercice de la peur. Usages politiques d'une émotion*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015. Corey ROBIN, *Fear: The History of a Political Idea*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

4. Carole BOINET, « Qui est Piotr Pavlenski, l'artiste russe qui s'est cloué les testicules et a mis le feu à l'ex-KGB ? », *Les Inrocks*, 11 novembre 2015.

Cette double interrogation trouve écho dans l'approche de Cornelius Castoriadis en ce que le philosophe juxtapose deux termes, « enchantement » et « deuil » (*Zaubertrauer*) pour définir l'attitude du sujet face à l'œuvre d'art. Castoriadis propose une plongée dans les affects de terreur et pitié (l'« enchantement ») et leur puissance cathartique, dont nous analyserons comment celle-ci peut être provoquée par le spectacle de la mise en scène extrême du corps chez Pavlenski. Mais c'est aussi un autre affect qui préside au rapport du sujet à l'œuvre : celui de la fin du désir que Castoriadis déploie dans le second terme, « deuil ». Terreur, pitié et fin du désir s'inscrivent chez le philosophe dans un ensemble conceptuel relié à la notion d'imaginaire.

Il sera montré comment les œuvres de Pavlenski peuvent mettre le spectateur face à un imaginaire collectif et aux soubassements socio-historiques de ces affects. Nous formulerons l'hypothèse que l'enjeu du travail de Pavlenski est, pour le sujet russe, la désacralisation d'un rapport imaginaire à la nation, qui s'est opéré au détriment d'un rapport compassionnel à la souffrance et à la pitié. Ainsi, l'artiste contribuerait peut-être à provoquer les conditions qui permettent un travail de deuil, celui d'accepter la perte de l'objet-idéal d'une nation sacralisée et d'accéder à cet affect de la fin du désir. Face à la menace, la portée subversive de l'art serait ainsi celle qui permet aussi de projeter, comme nous le concluons, une *visée vers* et non pas seulement inscrire le spectateur dans l'ici-et-maintenant de l'irruption de la représentation de la blessure dans l'espace public.

### Pitié et terreur : la puissance des affects

Si la question de l'art occupe en filigrane une place centrale dans l'œuvre<sup>1</sup> du philosophe, les écrits de

1. L'œuvre de Castoriadis se déploie dans le champ de la philosophie, de la théorie sociale, de la psychanalyse et de l'économie. Son ouvrage principal, publié en 1975, *L'Institution imaginaire de la société*, pose les fondements d'une réflexion articulée autour de la notion d'imaginaire. À contre-courant du mouvement structuraliste et marxiste, Castoriadis énonce que les sociétés fonctionnent parce qu'elles sont liées par un ensemble de significations imaginaires sociales et historiques.

Castoriadis sur la culture et l'art contemporain ne sont paradoxalement regroupés que dans un petit ouvrage posthume, *Fenêtre sur le chaos*<sup>2</sup>. Le présent article se fonde sur l'un de ces écrits, transcription partielle de deux séminaires donnés les 22 et 29 Janvier 1992 à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, et portant le titre principal de l'ouvrage. Dans ce texte, Castoriadis déploie sa définition d'« enchantement-deuil » pour désigner la façon dont le sujet-individu s'engage dans l'interaction avec l'œuvre d'art. Afin de cerner ce que Castoriadis entend par *Zaubertrauer*, le philosophe invite à s'arrêter sur le sens premier de la *catharsis*, aboutissement de la tragédie grecque, et entendue dans son acception médicale de purge ou purification des mauvaises humeurs et des passions. Dans le texte, Castoriadis développe tout d'abord son propos sur « enchantement » (*Zauber*), puis, dans un second temps sur « deuil » (*Trauer*). Nous suivons ici ce processus linéaire, bien que notre exploration d'« enchantement » occupe la majeure partie de cet article.

Il ne faut pas s'y méprendre : si Castoriadis réfère à la magie ou à l'émerveillement lorsqu'il aborde le terme *Zauber* (« enchantement »), c'est le fait « d'être frappé par quelque chose qui dépasse le cours normal des événements<sup>3</sup> » qui fonde l'expérience première du sujet face à l'œuvre. Et l'on prend toute la mesure de l'intensité dramatique de cette rupture temporelle et perceptuelle qu'initie *Zauber*, en ce que cet enchantement s'opère, par « les moyens de la pitié et de la terreur<sup>4</sup> ». Pitié et terreur ne sont pas uniquement des moyens au

Mais pour comprendre comment ces sociétés peuvent s'instituer, il faut envisager une dimension en deçà du social et de l'historique, celle d'un imaginaire radical qui s'origine dans la psyché, puissance instigatrice des pulsions et des affects. Cet effort d'appréhender la construction des sociétés sous le prisme de l'élément imaginaire se combine à un projet politique : concevoir les conditions d'émancipation des sociétés, des communautés et du sujet. C'est à partir de ce dessein que Castoriadis pense le concept d'autonomie, dont les germes d'existence peuvent être appréhendés historiquement dans la démocratie athénienne et la tragédie grecque. L'art en tant qu'il participe à œuvrer à la mise en place du projet d'autonomie est constamment présent en filigrane dans l'œuvre du philosophe.

2. Cornelius CASTORIADIS, *Fenêtre sur le chaos*, Paris, Seuil, 2007.

3. *Ibid.*, p. 133.

4. *Ibid.*, p. 148.

profit de faire advenir la catharsis, ils sont avant tout « évidemment des affects<sup>1</sup> », mentionne Castoriadis.

Dans son premier sens étymologique, la pitié désigne la piété (*pietas*) dont la connotation religieuse colore le second sens, la compassion ; c'est-à-dire le fait de pouvoir éprouver et accueillir la souffrance de l'autre dans une marque de sympathie. La performance de Piotr Pavlenski, intitulée *Fixation* renvoie à l'iconographie de la *piété*. Alors que la Russie célèbre le 10 novembre 2013 la journée de la police, Pavlenski se déshabille sur la place Rouge de Moscou, s'accroupit à même le sol et se cloue la peau des parties génitales sur les pavés pour dénoncer « l'indifférence et le fatalisme de la société russe contemporaine<sup>2</sup> ». La terreur, quant à elle, renvoie à l'effroi, à l'épouvante et à la crainte violente ressentie. Piotr Pavlenski revendique au cœur de ses performances un mode opératoire violent (la mutilation), dont la finalité est tournée vers la prise de conscience de la violence réelle du système répressif russe. Toutes les performances de Pavlenski visent à « faire trembler » de peur le spectateur, lui faire ressentir la peur viscérale, instinctuelle d'être soi-même à la place de l'artiste ; qu'il s'agisse de *Fixation* décrit plus haut, de *Pièce de viande* (2013) – performance au cours de laquelle Pavlenski s'entoure nu dans du fil de fer barbelé à Saint-Petersbourg –, de *Suture* (2012) – il se coud les lèvres avec du fil rouge écarlate en signe de protestation contre l'arrestation du groupe Pussy Riot – ou enfin lorsque, assis sur le mur d'un hôpital psychiatrique il se tranche le lobe de l'oreille avec un couteau (*Otdelenie*<sup>3</sup> 2014).

L'identification comme mode de réaction de l'individu face à la mise en scène de la blessure est au cœur des réflexions sur les actes extrêmes pratiqués sur le corps depuis les premières performances de Marina Abramović dans les années 1970<sup>4</sup>.

À travers l'acte d'auto-mutilation, qui expose la lecture du corps comme champ signifiant de la douleur, le spectateur est lié au corps de l'autre à travers l'empathie ou se distancie de ce dernier par la répulsion<sup>5</sup>.

Dans son article, *Performing the Wounded Body: Pain, Affect and the Radical Relationality of Meaning*, Amelia Jones décrit comment notre propre peur d'expérimenter la douleur (être heurté par la mutilation des lèvres, par exemple) peut être vécue comme la perception d'une atteinte narcissique, la crainte de la perte d'un moi cohérent<sup>6</sup>. En outre, l'identification à la douleur ressentie initierait inévitablement une rupture perceptuelle et expérientielle. La douleur perturbe les cadres d'habitation de l'organisation spatiale et temporelle en ce qu'elle plonge celui qui s'y identifie dans l'ici-et-maintenant<sup>7</sup>. L'ici-et-maintenant de la douleur rend difficile de prendre en compte autre chose que cette émotion. En mobilisant les affects de la peur au travers du spectacle de son corps mutilé, Pavlenski articule bien le sens étymologique de la terreur à cet état qui vient frapper le cours normal des événements, défini comme *Zauber* par Castoriadis.

Comment appréhender la juxtaposition par le philosophe des affects de terreur et de pitié, ce dernier terme pouvant être aussi entendu dans le sens de compassion ? L'identification à la douleur de l'artiste auto-mutilé et la répulsion première qui en découle n'obstruent-elles pas la possibilité d'accueillir la souffrance de l'autre, d'éprouver de la compassion ? C'est cet apparent paradoxe concernant le spectacle de la souffrance que Jill Bennet, Christine Stoddard et Luc Boltanski tentent de résoudre. Il importe de penser comment le spectateur peut être à la fois empathique et adopter une position distanciée ; l'enjeu étant de permettre de

1. *Ibid.*, p. 149.

2. Veronika DORMAN, « Piotr Pavlenski, artiste russe intègre et intégriste », *Libération*, 19 mai 2016.

3. Ce terme signifie « séparation ».

4. Marina Abramović réalise ces premières performances extrêmes avec des objets dangereux et des médicaments en 1973. Par exemple dans l'œuvre *Thomas Lips* (1975) l'artiste s'auto-mutile en se gravant au rasoir une étoile sur le ventre.

5. Amelia JONES « Performing the Wounded Body: Pain, Affect and the Radical Relationality of Meaning », dans *Parallax*, n° 15, 2009, p. 54.

6. Amelia Jones s'appuie ici sur le concept psychanalytique du Moi-peau (élaboré par Didier Anzieu), comme métaphore de l'enveloppe psychique et moyen primaire de communication, et qui fonde une inadéquate différenciation de soi et l'autre.

7. Drew LEDER, *The Absent Body*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

reconnaître l'expérience d'un autre que soi, qui, pour ces trois auteurs, engage le spectateur dans une relation éthique à l'autre. Si pour Jill Bennett, la force transactionnelle<sup>1</sup> qui résulte de la circulation des affects liée à la perception de la douleur serait à même d'inciter le spectateur à une pensée critique, Christine Stoddard pose une condition pour pouvoir envisager la force du potentiel éthique inscrit dans le face à face du spectateur et de la performance artistique de la douleur<sup>2</sup> ; celui-ci dépend de la façon dont la douleur est *authentifiée* par le spectateur. Il s'agit de pouvoir dépasser l'identification aux affects provoquée par la vue de la mise en acte du corps douloureux, ou plutôt se des-identifier du mouvement naturel d'être pris dans les affects, pour authentifier la douleur et ainsi se mettre en position de « témoin<sup>3</sup> ». Enfin, dans *Souffrance à distance. Morale humanitaire, média et politique*, Boltanski constate que le mouvement initial de la pitié est de se perdre dans la sentimentalité face au spectacle du corps souffrant<sup>4</sup>. Or la pitié, chez Boltanski, peut advenir comme compassion et ouvrir à une « intentionnalité éthique<sup>5</sup> » dès lors que ce mouvement initial est médiatisé par la sublimation. Au travers de ce processus, les affects qui surgissent de l'expérience cathartique de l'émotion (la peur comme les pleurs) sont répri-

més<sup>6</sup>, ce qui permet, selon le sociologue, une réponse à la fois empathique et esthétique à la perception de la douleur de l'autre. On peut répondre au spectacle de la souffrance dans une posture compassionnelle parce que l'on perçoit en même temps la douleur et le caractère sublimé de cette dernière.

Or, il est intéressant de noter que Castoriadis, qui a fait du concept de sublimation<sup>7</sup> un élément central de son œuvre, ne s'y réfère pas dans *Fenêtre sur le chaos* alors même que ce concept est éminemment associé à l'art. Dans son approche de l'attitude du sujet face à l'œuvre comme « enchantement », Castoriadis se détourne de la voie décrite plus haut qui pose à la fois la nécessité de mobiliser les affects pour éveiller le sujet au spectacle du corps signifiant de la douleur et la nécessité de les contourner (par la sublimation chez Boltanski) pour ne pas s'y perdre. Au contraire, Castoriadis insiste sur l'essence de la pitié et de la terreur – « évidemment des affects<sup>8</sup> » – mais surtout sur le processus qui leur confère ce pouvoir de transformation : la « purge, l'élimination des mauvaises humeurs<sup>9</sup> » qu'est la *catharsis*. Or la *catharsis* renvoie au concept psychanalytique de travail de perlaboration. Dans la cure analytique, le processus de perlaboration<sup>10</sup> témoigne de la levée des résistances

1. En se fondant sur une approche deleuzienne de l'art comme sensation, Jill Bennett pose que la circulation des affects « orchestre un ensemble de transaction entre les corps ». Jill BENNETT, *Emphatic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*, Stanford, Stanford University Press, 2004, p. 50.

2. Christine STODDARD, « Towards a Phenomenology of the Witness to Pain: Dis/Identification and the Orlanian Other », *Performance Paradigm*, vol. 5, n° 1, 2009, non paginé.

3. En introduisant le terme « témoin », Stoddard réfère à l'expression « être témoin de », traduit en Anglais par « to bear witness », tout comme la notion de responsabilité vis-à-vis de l'autre se traduit par « to bear responsibility ». C'est dans cette proximité des deux expressions dans la langue anglaise que l'auteur propose un passage vers l'idée qu'une posture éthique est contenue dans la notion d'« être témoin de ».

4. Luc BOLTANSKI, *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, média et politique*, Paris, Métailié, 1993.

5. Le terme d'« intentionnalité éthique » désigne la capacité de distanciation du spectateur qui refuse la dénonciation de la douleur de l'autre dans le face à face, ou refuse la sentimentalité. Cette notion chez Boltanski, emprunte à la phénoménologie de la responsabilité pour autrui du philosophe Emmanuel Lévinas.

6. Dans son acception freudienne, le concept de sublimation rend compte du processus de redirection de l'énergie libidinale des instincts sexuels premiers vers les objets sociaux et culturels hautement valorisés, parmi lesquels, la religion, la science et l'art.

7. Castoriadis traite du concept de sublimation pour rendre compte de la possibilité pour les individus et les sociétés de devenir sujets et sociétés autonomes. Exposé dans *L'Institution imaginaire de la société* (1975), le processus de sublimation témoigne du passage entre les « objets privés » du domaine de la psyché et leur possibilité d'advenir dans les institutions sociales, moyennant un *étayage* sur le « plaisir ».

8. Cornelius CASTORIADIS, *op. cit.*, p. 149.

9. *Ibid.*, p. 148.

10. Le terme français de perlaboration est introduit par Laplanche et Pontalis en 1967 pour rendre compte du concept charnière de la psychanalyse freudienne, formulé pour la première fois par Freud en 1914 dans l'article *Répéter, remémorer, perlaborer*, et en 1926, dans *Inhibition, symptôme et angoisse*. Le terme en allemand, *Durcharbeitung*, signifie, élaborer, travailler avec soin. Le concept renvoie à la conception de la cure fondée sur le travail de remémoration du passé refoulé et sur les résistances que le patient présente à cette remémoration. Il s'oppose à une conception de la psychothérapie fondée sur



qui empêchent l'individu-analysant de développer une attitude réflexive sur lui-même et devenir sujet et acteur de son histoire.

Ainsi, la possibilité pour le peuple russe de sortir de l'apathie au contact des performances extrêmes de Pavlenski tiendrait moins, pour Castoriadis, au fait de la possibilité de sublimer les affects de terreur ou de transmuter la pitié en compassion de la souffrance qu'au potentiel radical des affects ; à savoir que l'aspect performatif des affects, en tant qu'ils sont « toujours sur le point de<sup>1</sup> », se double du processus de perlaboration essentiel dans la catharsis. Pour le philosophe, la compassion n'est pas l'aboutissement de l'attitude distanciée du sujet face à la peur que lui inspire l'identification au corps mutilé ; elle est promesse de transformation car elle est avant tout « passion<sup>2</sup> ». Et elle n'est que promesse, dans la mesure où elle s'actualise au prix d'un « crescendo de terreur et de pitié<sup>3</sup> ». Ainsi, « ces compassions du spectateur [...] vont aboutir à une purification<sup>4</sup> ».

Il s'agit alors de comprendre ce qui est « perlaboré », quelles sont ces passions et mauvaises

l'hypnose et la suggestion, qui se déroule sans résistance et donc sans la nécessité d'une perlaboration. René Roussillon détaille trois différents modèles de perlaboration, selon que ceux-ci relèvent d'un travail qui met en jeu les résistances de différentes instances : le Moi, le Ça et le Surmoi. L'auteur montre notamment que Freud, à partir de 1926 commence à évoquer que l'analyse s'affronte aux résistances du Ça. Si le dépassement des résistances dépend des capacités subjectives et de symbolisation de l'analysé, il nécessite l'alliance du travail qui lie l'analysé à l'analyste : un autre processus charnière au déroulement du transfert et contre-transfert, et donc complémentaire à la perlaboration. Voir René ROUSSILON, « La perlaboration et ses modèles », *Revue française de psychanalyse*, Vol. 72, n° 3, p. 855-867, 2008.

1. Cette dimension performative des affects (dans le sens des actes de langage de Austin), non seulement leur force ou leur énergie, mais le fait d'« être sur le point de » est chez Castoriadis intrinsèquement lié à la notion d'imaginaire radical : la réalité élémentaire qui rend compte du travail de la psyché et son flux de représentations, affects et désirs. La puissance radicale de cet imaginaire résiderait dans sa capacité à exercer une soudaine et violente force d'altération des systèmes représentatifs des institutions sociales.

2. Cornelius CASTORIADIS, *op. cit.*, p. 149.

3. *Idem.*

4. *Idem.*

humeurs purifiées. Catherine Stoddard<sup>5</sup> souligne que la transaction des affects entre les acteurs (le spectateur et l'artiste) dans la performance est complexifiée par le fait qu'il n'y a pas seulement deux corporéités en relation ; mais deux corporéités en relation au travers d'une expérience particulière de l'histoire. Dans cette seconde partie, nous explorerons la question des affects de pitié et de terreur dans une perspective socio-historique, inscrite dans l'imaginaire collectif du peuple russe et qui complète des dynamiques intersubjectives à l'œuvre entre le spectateur et l'artiste. Notamment, c'est en ayant à l'esprit que la perlaboration s'inscrit dans une approche du conflit structurel du sujet – confronter le refoulé – que nous aborderons les enjeux du travail de Piotr Pavlenski.

### La performance du corps automutilé et le retour du refoulé dans l'imaginaire russe

La peur latente du retour du chaos des années 1990, de la fragmentation du pays et l'absence de travail rétrospectif et réflexif sur le passé stalinien auraient fragilisé les bases d'une identification du peuple russe à un symbole positif de la Nation<sup>6</sup>. En outre, le pouvoir politique de Vladimir Poutine répond à la menace d'affaiblissement de son autorité sur le plan intérieur par le prisme d'une mobilisation négative<sup>7</sup> ; démonstrations de forces contre la Crimée et l'Ukraine, mais aussi dissémination des théories conspirationnistes impliquant les pays et valeurs de l'Ouest permettent de rediriger la menace intérieure vers l'extérieur. Se sentir russe, c'est se sentir appartenir avant tout à une nation menacée ; sentiment qui fonde paradoxalement en Russie la base d'un attachement patriotique<sup>8</sup> fort et

5. Christine STODDARD, art. cit., non paginé.

6. Voir Serguei Alex OUSHAKIN, « In the state of post-soviet aphasia: Symbolic development in contemporary Russia », *Europe-Asia Studies*, Vol 52, n° 6, 2000, p. 991–1016. Voir Serguei PROZOROV, *The Ethics of Postcommunism: History and Social Praxis in Russia*, Basingstoke, UK, Palgrave Macmillan, 2009.

7. Lev GUDKOV, « The Technology of Negative Mobilization », *Eurozine*, 1 October, 2014, <<http://www.eurozine.com/articles/2014-10-01-gudkov-en.html>>, consulté le 24 octobre 2016.

8. Dans une analyse psycho-sociale, Maria Brock interprète les nombreuses réactions d'outrage à l'encontre du groupe

assumé. En effet, la récurrence d'une rhétorique stalinienne dans les discours des médias, mais aussi les références accrues aux pratiques coercitives témoignent d'une résurgence de la culture de la violence et d'un pays toujours plus en demande de punition, avertit Gasan Gusejnov<sup>1</sup>. Une illustration patente de cette évolution est le soutien grandissant affiché par les Russes pour le châtement corporel, que ces derniers souhaitent, pour 27 % d'entre eux, être ajouté au Code Criminel<sup>2</sup>. Or, il est bien sûr remarqué que cette légitimation d'un pouvoir qui restaurerait dans l'imaginaire collectif russe l'idéal de l'homme fort compense le sentiment d'absence d'espoir dans la possibilité d'un changement et la perspective d'être acteur de ce changement.

À l'aune de ces dynamiques qui caractérisent la Russie de l'ère Poutine on peut interpréter que *Fixation* ne met pas seulement en scène le corps cloué tel qu'il peut être appréhendé dans l'iconographie de la piété, comme suggéré précédemment, mais aussi le corps châtié. En clouant ses parties génitales sur les pavés de la place Rouge, Pavlenski, recroquevillé sur lui-même, offre son corps au châtement corporel. Plus exactement, il offre son corps à cet imaginaire collectif d'une nation en demande de coercition, et, dans l'effroi de l'ici-et-maintenant du 10 novembre 2013, offre la possibilité de mettre en acte l'adhésion à cet imaginaire. Commentant le livre *The Sublime Object of Ideology*<sup>3</sup> du philosophe Slavoj Žižek, Ian Parker<sup>4</sup> souligne que le pouvoir transgressif d'une sur-

identification à l'idéologie s'entend dans le sens où celle-ci « supplémente l'idéal avec l'élément obscène qui est le renversement caché du message que contient la charge illicite du plaisir de jouissance<sup>5</sup> ». C'est à cela que se confronte le spectateur. Comment peut-il répondre à la puissance de l'effet, de l'affect, d'être pris au mot de sa propre adhésion au retour d'une culture de la violence ? Comment le spectateur peut-il répondre de la jouissance fantasmatique cachée, charge illicite comme l'écrit Ian Parker, contenue dans le fait d'imaginer un homme nu être châtié, mais implicitement légitimée en ce qu'elle contribue à la restauration de l'image de l'homme fort d'une Russie idéalisée ? Or, la répulsion qu'offre le signifiant de la douleur face à l'acte d'auto-mutilation met le spectateur en tension entre ce qui à la fois pourrait le fasciner et lui faire éprouver de la terreur. Il ne s'agit pas uniquement de la peur d'être à la place de l'artiste, mais aussi de la peur de découvrir sa propre proximité avec cet imaginaire. La catharsis, comme approche du sujet face au travail artistique chez Castoriadis, prend ici tout son sens. Face au spectacle de Pavlenski cloué et châtié (*Fixation*, 2013) ou enroulé dans des fils de fer barbelés (*Pièce de Viande*, 2013) le sujet russe doit ainsi traverser le conflit qu'il éprouve en découvrant la mise en acte par Pavlenski du plaisir obscène d'une sur-identification à l'imaginaire d'une nation en demande de punition. Se « réveiller » de l'apathie, comme l'intime Pavlenski, revient donc à travailler l'écart des « relations imaginaires à ces conditions réelles d'existence<sup>6</sup> » comme le souligne le philosophe Louis Althusser, dont la condition première est, pour le peuple russe, de se décoller de ce qui le séduit dans l'apathie.

Pussy Riot, comme une façon de mettre en acte cet attachement à une Nation blessée traduit dans la publication en anglais par « *wounded attachment* » et ainsi de se réjouir de la Nation (« *enjoy the Nation* »). Maria Brock, « A psychosocial analysis of reactions to Pussy Riot: Velvet Revolution or Frenzied Uteri », *Subjectivity*, Vol. 9, n° 2, p. 126-144.

1. Gasan GUSEJNOV, « On the Vitality of Artificial, or Stalin's Rhetoric Revisited », contribution au colloque *Sots-Speak: Regimes of Language under Socialism*, Princeton, May 20-22, 2011.

2. All-Russian Center for the Study of Public Opinion, « Pussy Riot just needs a good flogging? », *Russian Public Opinion Research Center*, 19 septembre 2012, <<http://wciom.ru/index.php?id=241&uid=113054>>, consulté le 24 octobre 2016, cité dans Maria Brock, art. cit., p. 133.

3. Slavoj ŽIŽEK, *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso, 1989.

4. Ian PARKER, « Žižek: Ambivalence and oscillation », *Pins*, Vol. 30, 2004, p. 25.

5. Le terme employé, en anglais, est « *overidentification* ». Nous pourrions aussi traduire ce terme par *surplus* d'identification. Le concept d'overidentification chez Žižek met en lumière l'ensemble des présuppositions implicites, qui sont les stratégies du pouvoir en place. Pour Žižek ce n'est pas l'attitude cynique des sujets qui est à même de perturber l'idéologie du pouvoir, mais le fait de prendre le système comme plus sérieusement encore que celui-ci ne se représente sérieusement. C'est en quelque sorte *prendre au mot* le système tout en ayant conscience de sur-jouer les fondements de l'idéologie.

6. Louis ALTHUSSER, « Ideology and Ideological State Apparatuses », Louis ALTHUSSER, (dir.), *Lenin and Philosophy and other Essays*, New York, Monthly Review Press, 1971, p. 173.

Enfin, un autre aspect essentiel de la tragédie exposé dans *Fenêtre sur le chaos* complète la catharsis par une dimension qui nous permet d'explorer plus avant les enjeux et potentialités pour le sujet russe de confronter cet imaginaire. La tragédie se singularise, pour Castoriadis, par le caractère inéluctable de celle-ci. À l'opposé du drame, il y a dans la tragédie absence de suspens pour le spectateur car ce dernier assiste à la pièce en sachant par avance l'issue de la narration. « Pour le spectateur, la pitié et la terreur surviennent quand même du fait que sa participation [à la tragédie] est absolument inéluctable<sup>1</sup> » argue le philosophe. Or, en même temps, selon Castoriadis, le personnage de la pièce est acteur de son destin ; il « est simultanément le découvreur par ses actes de sa vérité et de son destin<sup>2</sup> ».

Bien que les performances de Pavlenski surprennent en ce qu'elles font irruption dans l'espace public, l'artiste russe met en scène l'inexorable de la douleur, mais aussi l'inéluctable de l'action dans lesquelles l'homme est pris ; plus précisément, l'inéluctable de son interpellation. Tel le décrit un journaliste devant la performance pendant laquelle Pavlenski, assis sur le mur d'un hôpital psychiatrique, se coupe un lobe d'oreille avec un couteau. « Il reste là, immobile, jusqu'à ce que la police vienne le déloger et le conduise à l'hôpital<sup>3</sup>. » Ce sont ces mêmes modalités de mise en scène auxquelles Pavlenski se prête lorsque, après avoir aspergé d'essence et mis le feu aux portes du FSB, l'artiste se tient impassible, attend et n'oppose aucune résistance aux forces de polices qui viennent l'interpeller. L'interpellation du sujet est, selon Louis Althusser, à la base de l'idéologie, que le philosophe illustre par le laconique « Eh vous là! » du policier. Althusser met en lumière le pouvoir de subjectivisation de l'idéologie en ce qu'elle s'adresse davantage au sujet qu'elle ne s'impose par intimidation et coercition de l'individu. C'est cet assujettissement, au double sens d'être investi comme sujet par l'interpellation qui a lieu et d'être assujéti au pouvoir dont il est l'objet, que Pavlenski met en scène dans *Menace* (2014).

Plus fondamentalement encore, Pavlenski révèle les soubassements historiques de son assujettissement au régime russe. Comme Jonathan Jones le décrit, en mettant le feu aux portes du FSB, Pavlenski « épingle une sinistre continuité historique<sup>4</sup> ». Le spectateur assiste à l'interpellation de Pavlenski comme un fait inéluctable, parce que cela fut aussi vécu par des milliers de Russes dans ce même bâtiment pendant les années 1990, mais aussi des millions de Russes durant la période de la Grande Terreur, sous Staline. Mais avec l'irruption du signifiant de la douleur de la blessure à travers la performance, la répétition de l'histoire peut s'arrêter là. Tout comme dans la tragédie où le personnage de la pièce est lui-même le « découvreur de son destin », Pavlenski provoque l'enchantement (*Zauber*) par le contact visuel et viscéral de son corps automutilé qui vient frapper le cours normal des événements. La force du travail artistique de Pavlenski est de faire coïncider la rupture temporelle au caractère atemporel de l'inéluctable de l'homme pris dans son destin ; de plonger le spectateur dans l'ici-et-maintenant des affects de terreur et de peur à la vue du spectacle de son automutilation tout en dévoilant les soubassements idéologiques et historiques de ces affects.

On avance ainsi l'hypothèse que l'enjeu du travail de Pavlenski est la désacralisation du fondement d'un rapport imaginaire à la Nation qui empêche d'accéder à la compassion ou à l'empathie<sup>5</sup>, ce qui est pourtant le sens premier de la pitié. Autre point intéressant, dans un troisième sens étymologique, la pitié désigne aussi l'acte patriotique des soldats. Nous suggérons que l'acception sacrée de la pitié serait détournée de son sens premier de piété et subjuguée par la sacralisation du rapport au patriotisme ; un processus renforcé par les stratégies de mobilisation négative, les peurs résiduelles de la désintégration de la Russie, et qui fait écho à cet attachement à l'image d'une nation menacée, blessée (en référence à l'expression « *wounded attachment*<sup>6</sup> ») et érigé en idéal. Dès lors, confronter *Fixation*, *Suture*, ou *Pièce de Viande*, trois performances dans lesquelles la blessure repré-

1. Cornelius CASTORIADIS, *op. cit.*, p. 155-156.

2. *Ibid.*, p. 155.

3. Carole BOINET, art. cit., non paginé.

4. Jonathan JONES, « Pyotr Pavlensky is setting Russia's evil history ablaze », Dans *The Guardian*, 9 novembre 2015.

5. Gasan GUSEJNOV, *op. cit.*

6. Maria BROCK, art. cit.

sente la menace (menace narcissique et menace de mettre en acte cet imaginaire coercitif d'infliger la blessure) signifie pour le spectateur-sujet russe confronter le détournement du sacré dans la pitié qui s'était opéré au profit d'une construction sacralisée de la Nation mais aux dépens d'un rapport empathique et compassionnel à la souffrance.

### La fin du désir ou l'impossibilité du deuil

Dans la définition que Castoriadis donne de l'attitude du sujet face à l'œuvre que nous employons pour analyser les enjeux du travail artistique de Pavlenski dans la société russe actuelle, nous avons longuement tiré les fils du premier terme de *Zaubertrauer*, l'enchantement (*Zauber*) ; comment celui-ci convoque les affects de pitié et de terreur, leur potentialité radicale, leur rôle dans « la purge des passions », leur mise en rapport avec l'inéluctable de la tragédie et la reprise en main possible du destin du sujet. L'examen du second terme, *Trauer*, deuil, conclut cet article. *Trauer* représente pour Castoriadis la finalité de la *catharsis* une fois traversées pitié et terreur. « À la fin, il y a – mot que Freud utilise lui-même dans un autre contexte – la *Versöhnung*, une sorte de réconciliation : réconciliation avec la fin du désir<sup>1</sup>. » Prenant exemple sur les tragédies d'Édipe Roi, Macbeth ou le Roi Lear, Castoriadis révèle qu'à l'issue de ces représentations, en tant que spectateur, « pour quelques instants au moins, nous ne désirons rien et nous vivons l'affect qui accompagne la fin de ce désir<sup>2</sup> ». Cet état de suspension, qui clôture l'expérience de la tragédie, a à voir avec le désir, ici encore, comme pour les affects de pitié et terreur, situés à la jonction du psychique et du social.

Si, contrairement à *Zauber*, il est difficile de représenter l'idée de cet état de fin du désir dans l'art extrême de Pavlenski, le terme de *Trauer* ouvre une perspective sur un enjeu important que posent les performances de l'artiste. L'apathie contre laquelle Pavlenski entend lutter est absence de désir. Et s'il est vrai que Castoriadis entend par *Trauer* le dévoilement de la fin du désir, *Trauer* est

bien aussi deuil ; c'est-à-dire le processus que traverse le sujet ou le groupe face à la perte de l'objet (personne, Nation ou idéal) et pour lequel le lien d'attachement est redirigé vers un autre objet d'investissement. Or, dans la Russie actuelle, la mémoire officielle, oblitérée, n'a pas permis au peuple russe de solder le traumatisme du passé des années de la Grande Terreur. Pire encore, les constructions narratives fondées sur la menace (intérieure et extérieure) et la peur de la désintégration du pays dans les années 1990 ainsi que le retour d'une rhétorique stalinienne empêchent ce travail de deuil ; notamment le deuil du rapport à la perte de l'idéal d'une nation russe forte et autoritaire. C'est peut-être cela que montre Pavlenski. En faisant expérimenter au spectateur d'« être sur le point de » – vivre l'affect – de s'identifier au corps mutilé à travers l'inexorable de la blessure, et en confrontant son rapport sacré au patriotisme par la mise en scène de l'inéluctable du destin du sujet russe, Pavlenski provoque les conditions qui permettent le travail de deuil.

Le travail de deuil implique de penser un temps long<sup>3</sup> ; il est une visée. Et c'est parce la question de la fin du désir dans la notion de deuil (en tant qu'affect) est accolé à l'ici-et-maintenant de l'« enchantement », que l'approche de Castoriadis est féconde pour comprendre les enjeux de l'art contemporain. Cette approche dépasse la littérature sur la place des affects et de l'identification à la douleur dans l'art extrême sur le corps, car le philosophe nous fait reconnaître que ces affects, adossés aux bases socio-historiques, ont aussi la capacité à orienter vers. Face à la menace qui pèse sur l'art, la censure et la banalisation de sa puissance instigatrice, l'enjeu pour la création est d'inscrire l'ici-et-maintenant de l'acte artistique dans

1. Cornelius CASTORIADIS, *op. cit.*, p. 156.

2. *Ibid.*, p. 154.

3. Dans la seconde formulation du concept de deuil, dans *Le Moi et le Ça* (1923), Freud ne distingue plus de façon complètement séparée un travail normal de deuil, où l'attachement à l'objet perdu est dépassé et remplacé par d'autres types d'attachements, et la « condition pathologique » de l'état mélancolique où l'investissement libidinal reste fixé sur l'objet malgré la perte de cet objet (Voir *Deuil et Mélancolie*, 1917, p. 243). En réhabilitant dans la seconde formulation l'état mélancolique, Freud inscrit davantage le processus de deuil dans un temps long, et ancre notre compréhension du terme *travail* de deuil.

l'historicité des représentations collectives qui fondent l'expérience du sujet-spectateur, et projette ce dernier dans un *à venir*.

Enfin, si l'apathie, ou absence de désir, est un élément qui rend compte du rapport des individus aux cadres de leurs expériences (politiques, sociales, culturelles) dans le contexte de la Russie actuelle, mais aussi de façon plus large dans les sociétés occidentales<sup>1</sup>, le concept de sublimation, proposé par Boltanski pour transformer la banalisation du rapport à la douleur en compassion (qui est aussi justement une sortie de l'apathie) semble peu opérant. Castoriadis peut permettre de questionner l'apathie et la banalisation de la violence politique, parce qu'il revient à la question du désir non pas au travers de la sublimation<sup>2</sup> mais par la notion de *Trauer*, du deuil, ce qui nous invite à conclure ; plus les modalités de l'art extrême sont analysées comme surenchère de la menace, plus on s'éloigne de l'art comme possibilité de penser la mort. Dans *La Montée de l'insignifiance*, Castoriadis met en garde les sociétés occidentales contemporaines face à « la fuite éperdue devant la mort, la tentative de recouvrir notre mortalité [...] par la suppression du deuil<sup>3</sup> ». « Or, l'épreuve de la liberté est indissociable de l'épreuve de mortalité<sup>4</sup> » affirme le philosophe.

Céline RIGHI

1. Empruntant aux concepts psychanalytiques, le philosophe Bernard Stiegler analyse les dérives des formes du capitalisme actuel ; celui-ci se caractériserait par un « épuisement » du désir suite à la destruction des structures, comme les techniques, les structures collectives, et suite à la captation de la fonction symbolique par les stratégies marketing œuvrant à une sur-consommation addictive. La perte du désir serait dès lors compensée par une libération des pulsions, qui, n'étant plus étayées sur l'énergie libidinale, est incontrôlable et menace l'équilibre des sociétés contemporaines.

2. Comme nous l'avons abordé dans le texte, Castoriadis ne fait pas référence au concept de sublimation dans sa définition du rapport du sujet face à l'œuvre dans *Fenêtre sur le chaos*.

3. Cornelius CASTORIADIS, *La Montée de l'insignifiance*, IV, *Les Carrefours du Labyrinthe*, Paris, Seuil, 1996, p. 77.

4. *Ibid.* p. 76.

## La menace comme source d'inspiration

LE CAS DE JR

En 2013, plusieurs immeubles de la cité des Bosquets à Clichy-Montfermeil sont détruits dans le cadre d'un projet de rénovation urbaine. Les logements sociaux désertés sont alors progressivement éventrés par les grues. Et, à mesure que leurs entrailles se révèlent, un spectacle peu commun s'offre au regard. L'architecture meurtrie laisse apparaître des portraits monumentaux en noir et blanc. Ces faciès grimaçants qui s'imposent parmi les décombres sont ceux des jeunes qui vivent dans la cité et qui ont été témoins – parfois même acteurs – des émeutes qui ont éclaté en 2005.

Cette installation artistique éphémère signée JR s'inscrit dans une démarche entreprise quelques années plus tôt à Montfermeil. En 2004, l'artiste français y avait réalisé *Portrait d'une génération*, une série de photographies mettant en lumière le quotidien des jeunes de la cité. Il les avait ensuite collées illégalement sur les façades des immeubles. À travers cette pratique d'affichage « sauvage », JR espérait redistribuer les cartes du visible et s'engager dans une lutte symbolique en faveur des sans-voix, des anonymes.

Un an plus tard, des échauffourées éclatèrent suite à la mort de deux adolescents qui tentaient d'échapper à un contrôle de police. Les images de jeunes lançant des cocktails Molotov et détruisant leur propre quartier sont diffusées en boucle par les médias. JR reproche alors à la presse de représenter les habitants au cœur de la tourmente comme des êtres sauvages et violents. En réponse à cette stigmatisation, le photographe de rue retourne à Clichy-Montfermeil équipé d'un objectif 28 mm et réalise à son tour des portraits des habitants affichant un air menaçant pour inviter « à regarder dans les yeux des jeunes gens jouant des caricatures d'eux-mêmes<sup>1</sup> ». Dans un premier temps, les œuvres sont collées sur les murs de la



JR, *28 millimètres, Portrait d'une génération*, B11, Destruction n° 4, Montfermeil, 2013

banlieue puis décontextualisées et affichées illégalement dans plusieurs quartiers résidentiels parisiens. Les collages sont très rapidement effacés par les services de nettoyage de la ville sur ordre du Ministre de l'Intérieur de l'époque.

Enfin, en 2013, l'artiste est informé du projet de démolition qui menace les HLM sur lesquels il avait apposé sa première série de photos. Il décide alors d'investir les immeubles pour y faire apparaître une dernière fois les visages des habitants et affirmer symboliquement leur existence. Il raconte :

Nous savions qu'ils allaient être rasés, mais nous n'avons pas eu l'autorisation de coller à l'intérieur. Alors nous nous sommes procuré des plans auprès des anciens habitants et nous sommes entrés de

1. JR, *L'Art peut-il changer le monde ?*, J.-B. Gouillier (trad.), Paris, Phaidon, 2015, p. 52.

nuit, à vingt-cinq, et nous nous sommes répartis aux différents étages. [...] Quand nous sommes descendus, des policiers nous ont interpellés, mais ils ne comprenaient pas pourquoi nous avons passé des heures dans un immeuble qui allait être rasé. Les collages étaient si gros qu'ils ne voyaient pas ce qu'ils représentaient. Le lendemain, [...] les portraits sont apparus peu à peu, à mesure que les grues « mangeaient » l'immeuble. Seuls les gens présents ce jour-là dans le quartier ont pu admirer ce gigantesque spectacle<sup>1</sup>.

Même si *Portrait d'une génération* constitue le premier projet urbain participatif de JR, il dessine déjà les contours d'un processus créatif récurrent qui défie le système de visibilité dominant, met à mal l'espace codifié de la ville dans lequel il s'inscrit et qui, dans le même temps, est lui-même menacé par les rouages de cet ordre et déterminé par les tensions contenues dans l'espace urbain.

En effet, en opérant dans un lieu symboliquement divisé, hiérarchisé et miné par le discours hégémonique, le *Street art* tend précisément à bouleverser l'ordre établi, à le remanier et à déjouer les codes du visible qu'il impose. Cette prise de position engagée qui vise à travailler l'espace urbain de l'intérieur ou, à tout le moins, d'y révéler d'autres images, engendre une réponse du même ordre. Autrement dit, la pratique transgressive du *Street art* s'expose en retour à deux formes de menace au moins, qui apparaissent clairement dans l'œuvre de JR et que nous tenterons de dégager dans notre analyse en les articulant à d'autres formes de menaces plus ténues.

La première menace est directement orientée vers la matérialité de l'œuvre. Elle sera développée en trois parties. Il s'agira tout d'abord de revenir brièvement sur les conditions d'accrochage sauvage de l'œuvre induisant des sanctions pénales et une possible disparition de l'œuvre par recouvrement ou effacement. Nous traiterons ensuite de la disparition naturelle engendrée par le caractère éphémère des murs et des bâtiments qu'elle investit. Enfin, nous nous attarderons sur la nature transitoire, sur le statut « en devenir » du lieu choisi.

1. *Ibid.*, p. 68.

La seconde menace, d'ordre sémantique celle là, est liée au contexte d'éclosion des œuvres et aux tensions géopolitiques, religieuses et sociales contenues dans les surfaces et les lieux choisis par l'artiste.

Après avoir abordé ces deux formes de menaces, nous disposerons des éléments suffisants pour démontrer que ces menaces, telles les différentes parties d'une poupée gigogne, révèlent un dispositif complexe où « l'image est au centre de la domination comme de sa contestation<sup>2</sup> ». À travers notre développement, nous tenterons d'expliquer comment ces menaces sont recherchées et intégrées par JR dans le processus créatif dès le choix du lieu afin de renforcer la critique formulée à l'égard du système hiérarchisé du visible. Enfin, nous concluons en avançant que ce dispositif qui tend à renverser les catégories sociales du visible est lui-même menacé notamment par les sujets qui l'éprouvent. L'ouverture et l'imprévisibilité sur lesquels repose ce dispositif apparaissent finalement selon nous comme une condition possible à la refonte des catégories sociales du visible.

### La labilité du *Street art* comme ancrage créatif

La première forme de menace qui pèse sur l'œuvre de JR et qui, par extension, s'applique à tous les *street artists*, est imputable au caractère transgressif, protestataire et parfois illicite de leur pratique artistique. En effet, pour laisser leur empreinte dans la ville, ceux-ci sont amenés à braver des interdits, à transgresser les règles de bonne conduite et, enfin, à prendre des risques parfois démesurés. Ils s'exposent ainsi consciemment à bon nombre de dangers dont la portée doit sans cesse être réévaluée pour en mesurer les conséquences. En contrepartie, ils bénéficient « d'une liberté d'expression et d'une "marge de manœuvre" à l'échelle de l'espace où ils interviennent<sup>3</sup> ». Déployant ainsi un « réper-

2. Alain BERTHO, « Les murs parlent de nous. Esthétique politique des singularités quelconques », dans *Cahiers de narratologie*, n° 29, 2015, p. 2.

3. Sylvia GIREL, « Quand artistes et citoyens se rencontrent dans l'espace urbain : Des interventions d'artistes à Marseille (1994-2001) », Rapport de recherche SHADYC UMR 8562, 2002. En ligne : <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01079389/document>>, consulté le 24 octobre 2016.

toire des possibles en terme de création [...] plus large que dans l'espace circonscrit et légitimant de la galerie ou du musée<sup>1</sup> ».

Le risque d'être pris en flagrant délit par les autorités présente par ailleurs une certaine ambiguïté. Il est à la fois redouté par les artistes car, lorsqu'il se réalise, il peut se solder par une sanction judiciaire ou pénale (amende pour détérioration de biens publics ou condamnation à purger une peine de prison) et recherché car il entérine la marginalité de la pratique<sup>2</sup>.

La relation qui s'instaure entre les *street artists* et les autorités en place est donc teintée d'ambivalence. La menace d'une sanction est avérée mais elle apparaît comme la règle du jeu auquel les *street artists* se prêtent volontiers pour pouvoir exercer leur pratique dans l'espace urbain et ainsi le questionner, le remodeler. Il est donc assez courant que ceux-ci rusent et fassent preuve d'esprit tactique pour que ces contraintes n'entravent pas définitivement leur liberté de création : intervention nocturne, anonymat, usage d'un pseudonyme, utilisation d'un masque, etc.

Dans le cas de JR, la question des sanctions par les organes répressifs se trouve partiellement résolue et évacuée dès lors que l'artiste est intégré au circuit du « monde de l'art<sup>3</sup> » officiel. En effet, *Portrait d'une génération* lance sa carrière et lui permet de multiplier les collaborations avec diverses institutions et divers acteurs culturels (Maison européenne de la photographie en 2006, Tate Modern en 2008, New York City Ballet en 2014, installation au Panthéon en 2014 et au Louvre en 2016).

La première forme de menace semble donc peu pertinente dans le cas qui nous préoccupe car elle s'atténue considérablement à mesure que l'artiste est reconnu par les instances légitimantes. Néanmoins, celle-ci s'accompagne d'un autre risque qui a trait à la matérialité des œuvres et qui persiste malgré la notoriété de l'artiste. En effet, hormis les



Désinstallation de l'exposition de JR sur les murs extérieurs de l'Espace des Blancs-Manteaux, Paris, 2006

arrestations et les procès intentés à l'encontre des *street artists*, originellement considérés par le pouvoir en place comme des vandales avant d'être récupérés dans le circuit officiel de l'art, une œuvre de *street art* voit sa pérennité menacée pour deux raisons.

La première est toujours le fait d'une intervention humaine, que ce soit le résultat des instances décisionnelles et exécutives (État, représentants de l'ordre, services de nettoyage de la ville) ou d'un tiers (habitant, visiteur, manifestant). L'œuvre exposée dans l'espace public urbain est en effet susceptible d'être recouverte, effacée, détournée ou encore détruite. De ce fait, certains artistes comme Mr. Brainwash ou Shepard Fairey préfèrent intervenir sur des surfaces très visibles mais difficiles d'accès, précisément pour limiter le risque de suppression ou de détérioration. D'autres, comme JR ou Banksy, vont à la rencontre de ces difficultés qu'ils perçoivent plutôt comme un élément constitutif de l'œuvre. Ils les intègrent dans leur création, souvent même avec ironie, comme une composante réflexive permettant de souligner davantage les enjeux de la lutte symbolique qu'ils mènent pour la réappropriation du visible dans l'espace public.

1. *Idem*.

2. Nicolas MENSCH, « L'art transgressif du graffiti. Pratiques et contrôle social ». dans *Sciences Humaines Combinées* [en ligne], n° 14. En ligne : <<http://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=1449> ISSN 1961-9936>, consulté le 24 octobre 2016.

3. Cf. Howard S. BECKER, *Les Mondes de l'art*, J. Bouniort (trad.), Paris, Flammarion, 2010.



La captation photographique par JR lui-même de la désinstallation des affiches de *Portrait d'une génération* sur les murs parisiens en atteste. L'artiste s'explique :

Je devais me lever très tôt tous les matins pour photographier les employés municipaux en train de nettoyer les murs, car je ne savais pas ni quel jour ni à quelle heure ils viendraient. Quelques mois plus tôt, [...] le ministre de l'intérieur de l'époque avait suggéré de nettoyer les banlieues au Kärcher. À ce moment-là, cette image prend un sens particulier. En moins d'une heure, tous les portraits avaient disparu<sup>1</sup>.

Ici, l'effacement par les autorités était attendu. Ce qui de prime abord pouvait être perçu comme une attaque a en réalité été anticipé et intégré dans le processus artistique par l'usage de la photographie à des fins documentaires. Et ce, pour renforcer le discours de ségrégation sociale entretenu par les politiques à l'encontre des populations des banlieues et pointé dans les œuvres de JR.

La seconde raison est, quant à elle, induite par la fragilité matérielle du support. En s'inscrivant dans un contexte urbain soumis à des mutations incessantes, l'œuvre devient elle-même imprévisible. Son cycle de vie répond à un processus éphémère, instable et incertain, tout comme le lieu dont elle s'imprègne. À l'instar de l'architecture, elle « connote une conception du monde ; l'acte d'habiter la travaille, l'use, la modifie parfois<sup>2</sup> ».

Cette nature transitoire qui peut être éprouvée comme une entrave supplémentaire à l'existence de l'œuvre<sup>3</sup> ne l'est pas toujours nécessairement. Au contraire,

les espaces en transition ont toujours été des lieux prisés pour l'intervention de graffiti artistes et de *street artists*. Jadis peu surveillés, délaissés par leur propriétaires ou gestionnaires, les délaissés urbains,

friches ou bâtiments à l'abandon ont toujours proposé des surfaces propices à la peinture murale<sup>4</sup>.

Ernest Pignon-Ernest, figure tutélaire de la mouvance française du *street art*, est l'un des premiers à avoir accordé de l'importance aux surfaces urbaines précaires et à les avoir exploitées comme des lieux porteurs de sens. À la fin des années 1970, il avait notamment représenté des expulsés sur un immeuble en démolition du XIV<sup>e</sup> arrondissement parisien<sup>5</sup> établissant un lien symbolique entre le sort réservé au bâtiment et le destin du couple contraint de quitter son habitation.

Chez JR, cet impondérable est aussi perçu comme un terreau fertile à partir duquel de nombreux projets prennent vie. Alors que certains artistes choisissent des surfaces surexposés mais difficiles d'accès pour faire exister leurs œuvres le plus longtemps possible ou, au contraire, des espaces désertés, délaissés pour leur injecter à nouveau du sens, JR se situe dans un entre-deux. En effet, il affectionne plutôt les lieux et les bâtiments qui supposent ou annoncent une transition qui n'a pas encore été opérée. À titre d'exemple, là où l'espagnole Nuria Mora se complait à intervenir dans des « non lieux<sup>6</sup> », des espaces oubliés, qui ne sont pas ou plus utilisés pour les réactiver, JR privilégie des supports conflictuels, pris dans un entre-deux et qui seront tôt ou tard condamnés à la disparition. Leur devenir dans le tissu urbain est incertain ou en tout cas apparaît souvent comme problématique : baraques provisoires de favelas ou bidonvilles de Nairobi (*Women are heroes*), échafaudages, quartiers en voie de redéveloppement, immeubles en réfection, murs en cours de décomposition, etc. À la différence des friches urbaines ou des bâtiments à l'abandon, ces lieux sont pour la plupart encore habités, utilisés et participent toujours de la vie urbaine. Certains sont usés par le temps, marqués par l'histoire et le passage de l'homme, alors

1. JR, *L'Art peut-il changer le monde ?*, op. cit., p. 64.

2. Laurette WITTNER et Daniel WELZER-LANG, « Poétique et imaginaire de la ville contemporaine », dans *Théologiques*, vol. 3, n° 1, 1995, p. 31.

3. Thomas RIFFAUD et Robin RECOURS, « Le *street art* comme micropolitique de l'espace public : entre "artivisme" et copérativisme », dans *Cahiers de narratologie*, n° 30, 2016, p. 6.

4. Olivier LANDES, « *Street art* et projet urbain, une mise en valeur croisée dans la ville en transition », dans *Cahiers de narratologie*, n° 29, 2015, p. 2.

5. *Idem*. L'œuvre se nomme justement *Les Expulsés*.

6. Voir Marc AUGE, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992 et Anna WACLAWEK, *Street art et graffiti*, L. Échassieraud (trad.), Paris, Londres, Thames & Hudson, 2012.

que d'autres sont plutôt victimes de mutations urbaines ou géopolitiques. Néanmoins, tous sont menacés d'une façon ou d'une autre. Ils sont plongés dans un état de vulnérabilité que JR entend exploiter pour le souligner ou le révéler davantage et instaurer ainsi un dialogue au « carrefour du passé, du présent et du futur<sup>1</sup> ».

## Des rides et des villes

L'attrait de JR pour les structures architecturales menacées se révèle pleinement dans *Wrinkles of the city*. Cette série initiée à Carthagène et développée ensuite à Shanghai, Los Angeles, La Havane, Berlin et, enfin, Istanbul, met en scène des portraits de personnes âgées « qui incarnent la mémoire de ces métropoles souvent marquées par les cicatrices de l'histoire, l'expansion économique et les mutations socioculturelles<sup>2</sup> ». Décrivant sa démarche, l'artiste explique :

J'ai arpenté les rues de six villes projetées dans le futur et dont je cherche simplement à comprendre le présent. J'ai rencontré les seules personnes témoins de ces bouleversements survenus au siècle dernier et j'imagine que leurs rides (en anglais, wrinkles), ces sillons creusés par la vie sur leur visage, se confondent avec les empreintes laissées par l'histoire sur la ville ; qu'ils sont les derniers témoignages d'une ville qui change plus vite qu'ils vieillissent, d'une ville dont ils sont aujourd'hui les seules figures historiques, dont ils sont une part de la mémoire encore vivante. Chacune de leurs rides et chacun de leurs jours passés ici sont inscrits sur les bâtiments, dans les rues et sur les visages de chaque habitant de ces cités<sup>3</sup>.

Ce récit souligne l'importance pour JR de l'historicité d'un bâtiment, de sa vulnérabilité matérielle et des individus qui y vivent. Il restitue en somme une approche *in situ* où l'œuvre va « dialoguer



JR, *Wrinkles of the city*, La Havane, Cuba, 2012

directement avec le passé, la mémoire, l'histoire du lieu<sup>4</sup> ».

Dans cette série plus que dans les autres, le lieu et l'histoire qui l'a façonné, ainsi que le support tout autant que les marques que le temps y a laissées, apparaissent comme deux composantes primordiales. Elles permettent à l'artiste de mettre en exergue des récits individuels sur fond d'histoire collective et de les relier. Ce rapprochement est rendu possible grâce à la superposition des portraits et des façades écorchées, qui renforce la correspondance visuelle entre les aspérités de la peau des personnes photographiées et les irrégularités des murs. Les trous béants qui crèvent les visages, les briques écorchées qui modèlent le grain de peau, les fissures qui creusent davantage les rides d'expression du sujet produisent un discours social qui devient tangible. Cet effet d'hybridation entre architecture et photographie attire l'attention sur la condition des personnes âgées en milieu urbain et sur les changements qui influent sur leur quotidien et celui des villes. Comme en atteste l'artiste, dans cette série : « l'architecture prend le pas sur l'image, elle devient en quelque sorte le monteur de la séquence des images<sup>5</sup> ». Finalement, ces portraits monumentaux parviennent en quelque sorte à pallier l'invisibilité qui affectait certains bâtiments devenus « inutiles » tout autant que les seniors de certains quartiers paupérisés.

1. Laurette WITTNER et Daniel WELZER-LANG, « Poétique et imaginaire de la ville contemporaine », art. cit., p. 29.

2. Voir la présentation de l'ouvrage *Wrinkles of the city* paru aux éditions Alternatives sur le site : <<http://www.edition-salternatives.com/site.php?type=P&id=1420>>, consulté le 24 octobre 2016.

3. *Idem*.

4. Daniel BUREN, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, Paris, Sens et Tonka, 2005, p. 81.

5. Fabrice BOUSTEAU, « JR, créateur de lien humain », *Beaux-arts magazine*, n° 358, avril 2014, p. 56.

Dans *Portrait d'une génération*, c'est la démolition des immeubles qui permet d'attirer l'attention sur le sort réservé aux habitants d'une communauté stigmatisée. Dans *Wrinkles of the city*, c'est la superposition des rides des personnes âgées et des façades d'anciennes habitations qui permet de croiser des « singularités quelconques<sup>1</sup> » pour produire du commun. D'un côté, le support en cours de destruction permet de faire apparaître une réalité souvent occultée ou déformée. De l'autre, sans être immédiatement menacé, le support présente des stigmates qui rappellent sa vétusté et qui le différencient dans le tissu urbain de villes en mutation comme Los Angeles ou encore Shanghai. En somme, dans les deux cas, « c'est l'emplacement qui déclenche le processus de création et impose une image<sup>2</sup> ».

L'utilisation de surfaces meurtries, endommagées ou reniées dès lors qu'elles appartiennent à un passé révolu ou que l'on veut oublier, permet de révéler une histoire commune elle-même menacée. Plutôt que de vouloir fixer dans le temps l'état d'une société, d'une communauté ou d'un quartier, JR se sert du caractère éphémère du *street art* pour souligner le sort incertain qui est réservé à l'architecture et aux personnes qui l'habitent.

En attirant l'attention sur un lieu menacé ou fragilisé, l'artiste contribue donc à le mettre en évidence pour mieux l'ancrer dans l'instant présent, pour le relier aux individus et y ajouter « des strates sémantiques<sup>3</sup> ». Ses collages éphémères font se rejoindre plusieurs temporalités. Ils rabattent des histoires passées sur le plan présent pour les raviver dans l'imaginaire collectif et ainsi, les faire survivre.

Le projet *Women are heroes* mené en 2008 à Morro Da Providência, la plus ancienne favela de Rio de Janeiro, illustre cette nouvelle inscription temporelle de façon exemplaire. JR décide d'y mener un projet participatif après avoir été informé par les médias français de manifestations d'hostilité liées à la mort de trois adolescents de la



Favela Morro Da Providência, Rio de Janeiro, Brésil, 2008

favela<sup>4</sup>. Accompagné de son équipe et secondé par un photographe local, il part alors à la rencontre des femmes qui y vivent pour immortaliser leurs portraits. Leurs regards fixant l'horizon sont apposés sur les façades de leurs abris de fortune comme un gage de respect mais surtout comme un témoignage de résistance.

L'artiste justifie sa démarche par une nécessité de « rendre hommage à celles qui occupent un rôle essentiel dans les sociétés, mais qui sont les principales victimes des guerres, des crimes, des viols ou des fanatismes politiques et religieux<sup>5</sup> ».

Aujourd'hui, ce panorama qui offrait aux habitants des alentours et aux médias un nouveau point de vue sur la favela a disparu. Néanmoins, il a été largement relayé dans la presse brésilienne et étrangère véhiculant de ce fait des « images renouvelées de ces espaces marginalisés<sup>6</sup> ».

Le témoignage de l'artiste va également dans ce sens :

Quand cette favela du centre de Rio fut présentée sur les écrans de télévisions en août 2008, ce n'est pas pour évoquer les affrontements entre narcotrafiquants et policiers dont elle est régulièrement le théâtre mais pour présenter l'exposition artistique *Women*<sup>7</sup>.

1. Alain BERTHO, « Les murs parlent de nous. Esthétique politique des singularités quelconques », art. cit., p. 2.

2. Anna WACLAWEK, *Street art et graffiti, op. cit.*, p. 141.

3. *Ibid*, p. 114.

4. Nicolas BAUTES, « L'expérience "artiste" dans une favela de Rio de Janeiro », dans *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 54, n° 153, 2010, p. 480.

5. Voir <<http://www.jr-art.net/fr/projets/women-are-heroes-bresil>>, consulté le 24 octobre 2016.

6. Nicolas BAUTES, « L'expérience "artiste" dans une favela de Rio de Janeiro », art. cit., p. 481.

7. Voir <<http://www.jr-art.net/fr/projets/women-are-heroes-bresil>>, consulté le 24 octobre 2016.

Cette déclaration *a posteriori* laisse supposer que l'intervention artistique a contribué à renouveler, ne serait-ce que temporairement, les représentations qui étaient attachées à la favela. Partant de ce raisonnement, l'œuvre participerait à la production d'un nouveau discours et d'un nouvel « imaginaire territorial<sup>1</sup> » diffusés et co-construits par les médias et par le truchement desquels se noue un nouveau rapport symbolique entre le lieu et sa représentation.

Avec *Women are heroes*, il s'agirait donc une fois de plus pour JR de bouleverser la hiérarchie des catégories sociales du visible en identifiant « ceux que l'institution ne compte jamais pour un<sup>2</sup> ». Cette représentation monumentale d'une frange marginalisée, oubliée voire niée de la population (les habitants de banlieue, les femmes opprimées, les personnes âgées) sur des supports qui traduisent la précarité des individus suffit-elle néanmoins à induire une reconfiguration visuelle voire spatiale qui perdurerait au-delà de la résistance du papier ou qui se prolongerait au-delà de l'existence matérielle du lieu ? Le développement ci-après de la seconde forme de menace à partir de laquelle se construit le dispositif artistique de JR permettra d'apporter un éclairage supplémentaire à cette problématique.

### Un mur qui divise, un mur qui rassemble

Outre la menace matérielle qui guette un lieu, les tensions géopolitiques, religieuses et sociales qui le traversent nourrissent également l'art de JR. Des terres israélo-palestiniennes au village de Monrovia terrassé par les rebelles, en passant par les villes tunisiennes soulevées par la révolution, les lieux qui servent de terre d'accueil aux œuvres sont explicitement choisis pour leurs résistances contextuelles. De même, les murs qui les reçoivent ne sont pas des emplacements anodins. Ils sont généralement des vecteurs du conflit, comme par exemple la façade du bâtiment du parti du Rassemblement constitutionnel démocratique en

Tunisie, ou des surfaces de réflexion des affrontements symboliques et physiques, comme sur le mur de Gaza. Cette frontière de béton qui, à certains endroits atteint huit mètres de hauteur, a notamment contribué à faire de la Palestine « la destination phare des vacances actives pour les artistes graffeurs<sup>3</sup> ». De Banksy à Know Hope en passant par Ron English ou encore Sam3, les grands noms du *Street art* se sont succédé pour revisiter ce mur qui cristallise une politique répressive se traduisant à travers l'assignation des habitants à un lieu de vie déterminé.

En 2005, dans la foulée de ses homologues, JR s'est donc aussi rendu au Moyen-Orient « pour explorer les raisons du conflit israélo-palestinien et enquêter sur les tensions quotidiennes existant entre des peuples vivant côte à côte<sup>4</sup> ». L'artiste et son équipe ont franchi le mur de séparation pour aller à la rencontre des habitants vivant de part et d'autre de l'enceinte. Ce repérage sur un territoire divisé entre judaïsme, christianisme et islam, et la difficulté à différencier les individus selon leur conviction religieuse ou leur nationalité, ont fait naître l'idée du projet *Face 2 face*.

Quelques mois plus tard, JR et ses assistants ont réalisé d'immenses portraits d'Israéliens et de Palestiniens qui exercent le même métier et qui sont favorables à la création de deux États pour mettre fin au conflit. Les portraits ont été présentés sous forme de diptyques – chaque métier étant représenté par les deux nationalités – sur les murs de plusieurs villes tels que Jérusalem, Bethléem ou Ramallah, ainsi que de part et d'autre de la barrière de sécurité. La configuration des portraits montrés côte à côte et de chaque côté du mur invitait les passants à deviner la nationalité des citoyens photographiés – ce dont ils ont souvent été incapables<sup>5</sup> à en croire les allégations de JR – et à s'interroger sur leurs propres représentations. Ce face à face inattendu incitait aussi à regarder son homologue dans les yeux et à le considérer non pas comme un ennemi, mais comme un frère<sup>6</sup>.

1. Jacques NOYER, BRUNO RAOUL, « Images de territoires et "travail territorial" des médias », dans *Études de Communication*, n° 37, 2011, p. 29.

2. Alain BERTHO, « Les murs parlent de nous. Esthétique politique des singularités quelconques », art. cit., p. 9.

3. BANKSY, *Guerre et Spray*, É. Martin (trad.), Paris, Éditions Alternatives, 2010, p. 136.

4. JR, *L'Art peut-il changer le monde ?*, op. cit., p. 74.

5. *Idem*.

6. *Idem*.

Eu égard aux tensions contextuelles, *Face 2 face* n'a pas abouti sans discussions, ni sans entraves. JR a dû affronter la méfiance des locaux, notamment celle des commerçants qui, à force de négociations, ont accepté de « prêter leurs murs » à l'artiste. La pose des œuvres sur le mur de Gaza a de plus failli être compromise par l'intervention des forces armées qui se sont rétractées devant les médias rassemblés pour assister à la performance. Néanmoins, malgré les réticences, le projet a vu le jour. Certains artistes comme Banksy ou Seth, ont par ailleurs témoigné *a posteriori* de la difficulté à s'emparer d'un tel support. Le premier en rapportant dans son ouvrage l'indignation d'un des habitants face à l'instrumentalisation et à l'esthétisation du mur et la sommation faite à l'artiste de quitter le pays. Le second en décidant d'effacer sa fresque murale après avoir entendu les avis négatifs de nombreux Palestiniens.

En s'engageant dans une telle entreprise, JR était conscient des risques liés au climat conflictuel régnant à la frontière israélo-palestinienne. Une fois de plus, il semble être allé intentionnellement à leur rencontre pour les détourner à des fins politiques. Pour autant, cette démarche est-elle politiquement efficace ?

Si l'on se réfère au registre de domination et de catégorisation du visible qui nous a préoccupé tout au long de l'article, on peut tout de même avancer que la menace ambiante a pu être utilisée par JR pour appréhender le conflit sous une forme discursive qui se distingue du discours médiatique traditionnel en Occident. Dans une certaine mesure, *Face 2 face* a permis aux personnes impliquées de faire ressortir « les clichés bien ancrés qui ont sans doute rendu possible<sup>1</sup> » la construction du mur. Selon l'artiste, le projet a aussi permis de reconsidérer ou de nuancer le jugement de l'un à l'égard de l'autre.

Dans *Face 2 face*, l'insécurité et la menace de répression inhérentes au contexte politique ont donc pu être partiellement détournées et absorbées dans le dispositif visuel pour produire des actions « micropolitiques<sup>2</sup> », c'est-à-dire des tenta-

tives qui s'apparentent plus à des arrangements, à des essais et dont les effets ne peuvent être ni certifiables, ni certifiés mais qui permettent plutôt de révéler des dysfonctionnements<sup>3</sup>.

### La menace au cœur d'un malentendu

Le projet *Artocratie* mené en Tunisie en 2011, constitue le dernier projet de notre corpus d'étude. Il est finalement présenté en contre-point des autres projets dans la mesure où la menace contextuelle échappe dans ce cas précis à la récupération de l'artiste pour se donner à voir sous un jour plus imprévisible. En effet, contrairement aux autres projets de JR qui effleurent le réel en proposant une redistribution du régime du visible qui ne sera jamais véritablement activée dans les faits, *Artocratie* fait état d'une situation où la menace se retourne contre le dispositif visuel qui tente de s'en emparer pour l'atténuer et créer un consensus. Le démantèlement des catégories du visible n'est ici plus induit par le dispositif seul mais bien par le peuple qui se le réapproprie. Et, c'est selon nous dans l'écart créé par le peuple au sein du dispositif que se trouve les prémices d'un art dont la visée politique serait encore effective.

Au lendemain de la révolution, JR décide de développer un projet participatif en Tunisie. Intitulé *Artocratie*, le premier projet issu de la série *Inside Out* présente la particularité de reposer sur un principe de « performance déléguée<sup>4</sup> ». En effet, ce sont les citoyens engagés pour une cause qui sont chargés de prendre le projet en main et de le mener à bien tandis que JR et son équipe leur fournissent le matériel nécessaire et les encadrent à distance. Ce mode opératoire impulsé dans un contexte postrévolutionnaire a, du point de vue de l'artiste, beaucoup plus de sens et d'impact s'il vient du peuple<sup>5</sup>.

*Artocratie* est dès lors conduit par une équipe constituée de six photographes tunisiens béné-

1. Marie ESCORNE, « Quand les murs font, défont, refont le mur », dans *Hermès*, 2012/2 n° 63, p. 187.

2. Paul ARDENNE, *L'Art dans son moment politique. Écrits de circonstances*, Bruxelles, La lettre volée, 1999, p. 217.

3. *Idem*.

4. Cf. Claire BISHOP, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, New York, Verso, 2012.

5. Voir l'interview de l'artiste sur la chaîne Al Jazeera America. En ligne sur Youtube : <<https://www.youtube.com/watch?v=OtebT9KVuk8>>, consulté le 24 octobre 2016.

voles. Ces derniers se déploient dans différentes villes du pays pour photographier les portraits de cent personnes qui incarnent « la riche diversité de la société tunisienne<sup>1</sup> » et les afficher sur des supports, dans des espaces et des lieux politiquement connotés (panneau de propagande politique, place publique, administration, commissariat de police, etc.) afin de leur permettre « de reconquérir leur destin, leur voix, et leur image<sup>2</sup> ».

Dès le début de l'action, les photographes rencontrent de nombreuses difficultés. Les personnes interpellées font preuve de méfiance à leur égard et ne se laissent pas facilement tirer le portrait. L'équipe essuie plusieurs refus catégoriques et, quand vient le moment d'exposer les photographies en grand format dans l'espace public, la tâche s'avère tout aussi complexe. De nombreux passants s'insurgent et empêchent purement et simplement la pose des œuvres. Certaines ne voient jamais le jour, d'autres sont immédiatement arrachées. Et, lorsqu'elles subsistent, elles provoquent des débats pour le moins animés, parfois violents, portant sur le droit d'afficher des portraits dans l'espace public, sur la nature de ceux-ci, sur les critères de sélection des personnes photographiées et sur la connotation politique de la démarche.

Ces réactions réfractaires qui peuvent être partiellement interprétées à partir de l'héritage religieux et historique du Maghreb du point de vue des représentations de la figure humaine traduisent aussi, dans un contexte postrévolutionnaire, un refus de se laisser imposer des images produites à l'initiative d'un étranger, et qui plus est, des portraits semblables dans leur esthétique et dans leur cadrage aux affiches de propagande politique du Président déchu Ben Ali. Les propos d'un des membres de l'équipe laissent transparaître ce double enjeu :

ce que nous prenions comme un hommage, certains le prenaient pour de la provocation. Ce que nous présentions comme de l'art était pour eux de la profanation<sup>3</sup>.

1. Voir <<http://www.jr-art.net/fr/projets/artocratie-en-tunisie>>, consulté le 24 octobre 2016.

2. *Idem*.

3. JR, *Artocratie en Tunisie*, Paris, Éditions Alternatives, 2011,

Le vent de liberté qui souffle sur la Tunisie après la chute de Ben Ali apparaissait à JR comme un cadre propice pour y mener un projet participatif. En effet, le peuple semblait du point de vue occidental libéré du poids de la répression politique, prêt à jouir de son indépendance et donc enclin à accueillir une telle démarche. Pourtant, rien ne s'est passé comme prévu. La peur d'une domination était toujours là, insidieuse et gravée dans les mémoires, à tel point que l'intervention artistique a été interprétée comme une main mise et la pose d'images perçue comme une inquisition visuelle. Les rejets observés provenaient d'ailleurs directement des citoyens et non des autorités qui avaient reçu le projet très favorablement.

Alors que JR entendait célébrer la prise de pouvoir par le peuple en affichant symboliquement des portraits de tunisiens anonymes en lieu et place de ceux de Ben Ali, son action est apparue comme une imposture. Dans ce contexte politique tendu et encore sensible, elle a créé un malentendu et généré un droit de réponse qui s'est soldé par l'arrachage des portraits.

Cet écart inattendu sur lequel se construit la relation esthétique relève d'un moment politique que Rancière qualifie de « mésentente<sup>4</sup> ». Soit,

ce moment où ceux qui n'ont aucune place ou aucune part à la scène publique y prennent place, et où apparaît un nouveau découpage de l'ordre sensible : quelqu'un parle ou regarde d'une autre place, en proposant un nouveau "nous"<sup>5</sup>.

L'écart observé entre les réactions attendues et celles qui ont réellement eu lieu témoigne « d'une efficacité paradoxale » où les œuvres « ont un effet *parce qu'elles ne peuvent pas en avoir*<sup>6</sup> ». Si la pose des affiches a d'abord été vécue par les instigateurs d'*Artocratie* comme un échec, l'analyse des réactions *a posteriori* leur a en effet permis de constater que le projet a, malgré tout, atteint son objectif : il

p. 18.

4. Cf. Jacques RANCIÈRE, *La Mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.

5. Christine SERVAIS, « L'efficacité paradoxale de la médiation esthétique et le rôle du conflit », dans *Les Mondes de la médiation culturelle I : Approches de la médiation*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 196.

6. *Idem*.

a permis à la population tunisienne d'expérimenter de nouvelles façons d'être et de se réapproprié un espace soumis à la censure politique, qui a longtemps été confisqué par le régime au peuple. En arrachant les œuvres ou en s'y opposant, les citoyens tunisiens ont ainsi expérimenté les fondements de la démocratie. Ils se sont approprié les droits qui leur revenaient et ont affirmé leur condition de peuple libre. Le témoignage d'un des photographes en atteste :

les Tunisiens, privés jusque-là du droit de parole, s'exprimaient enfin sans retenue. Et c'était un vrai bonheur de les écouter, d'expliquer, de tenter de convaincre. Car au-delà de la confrontation, il y avait aussi beaucoup de générosité<sup>1</sup>.

Le dispositif esthétique n'a donc certes pas fonctionné comme les intervenants l'avaient prévu, mais c'est précisément la tournure imprévisible que la situation a prise qui a permis d'enclencher une reconfiguration des rôles et de la place assignée au peuple tunisien. Ce constat rejoint l'idée que

c'est seulement en considérant que ceux-ci [les œuvres et les dispositifs de médiation] peuvent ne pas avoir d'effets, ou avoir de tout autres effets, que l'on comprendra que se produisent les processus de médiation au cours desquels les identités sont redéfinies, et qui peuvent constituer des moments proprement politiques de bouleversement de l'ordre sensible<sup>2</sup>.

Dans *Artocratie*, la menace n'influence pas le dispositif de façon unidirectionnelle. En d'autres termes, elle ne s'applique pas seulement et distinctement à la matérialité des œuvres, des supports, des lieux et des contextes dans lesquels l'artiste intervient pour nourrir le dispositif. Dans cette relation d'échanges, le dispositif est lui-même menacé voire desservi. La menace se retourne contre lui pour le mettre à mal, le fragiliser et y créer une brèche qui autorise un surgissement du citoyen à une place qu'il n'occupait pas auparavant. Et, c'est selon nous, la possibilité que les différents

projets artistiques puissent échouer, être remis en cause, détournés ou encore qu'ils puissent produire des effets non attendus, qui autorise une reconfiguration des partages du sensible au sens rancien du terme soit, une reconfiguration de

ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. [...] Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage<sup>3</sup>.

Dans *Portrait d'une génération*, *Wrinkles of the city* ou encore *Women are heroes*, le dispositif mobilisé n'est, à notre sens, pas fondamentalement menacé puisque JR photographie « les portraits de singularités quelconques<sup>4</sup> » qui composent une communauté socialement désignée et les affiche sur leurs habitations en tant que figures représentatives de cet ordre. Dans les différents cas en question, le dispositif ne vise pas à renverser la hiérarchisation du quotidien mais à signifier, à dire tout au plus l'existence de ces populations opprimées, oubliées, marginalisées, etc. Lorsque ces mêmes portraits sont déterritorialisés et exhibés dans un autre contexte, par exemple dans les quartiers bourgeois parisiens pour *Portrait d'une génération* ou sur les monuments de la ville de Rio grâce au soutien d'un musée pour *Women are heroes*, le dispositif agit de plus dans le sens d'un renforcement des clivages sociaux en perpétuant les catégorisations du visible qu'il tente de dénoncer. En effet, même s'ils jouent des caricatures d'eux-mêmes avec une distance critique plus ou moins assumée, les jeunes des banlieues sont tout de même exposés en tant que tels et toujours en opposition à la classe bourgeoise. Il en va de même avec les habitants des bidonvilles qui sont montrés dans les quartiers riches et touristiques de Rio.

1. JR, *Artocratie en Tunisie*, *op. cit.*, p. 18.

2. Christine SERVAIS, « L'efficacité paradoxale de la médiation esthétique et le rôle du conflit », *art. cit.*, p. 197.

3. Voir l'interview « Le partage du sensible » de Jacques Rancière dans la revue *Multitudes*, été 1999. En ligne sur : <<http://www.multitudes.net/Le-partage-du-sensible/>>, consulté le 24 octobre 2016.

4. Alain BERTHO, « Les murs parlent de nous. Esthétique politique des singularités quelconques », *art. cit.*, p. 10.

Dans *Face to face*, la démarche qui consiste à photographier des personnes favorables à la création de deux États distincts pour ramener la paix situe une fois encore le dispositif dans le registre d'un consensus. Le même constat peut être posé pour *Artocratie* où seuls les tunisiens consentants ont été photographiés. Le dispositif déployé dans les deux pays arabes diffère cependant du point de vue de la menace contextuelle qui les travaille et donc des effets politiques observés.

Dans le cas de la Tunisie, le dispositif visuel est rejeté car il repose sur une volonté de figer une situation sociale en cours de redéfinition et de fixer les portraits de citoyens tunisiens qui sont précisément encore en devenir ou en train de se construire.

Au Moyen-Orient, la situation politique est « arrêtée » ou du moins, le peuple n'est pas engagé dans une rébellion dans laquelle l'inquisition visuelle est virulemment contestée. En d'autres termes, *Face to face* témoigne d'un état de fait (le conflit entre deux États et donc deux nationalités) à partir d'un mur qui a maintes fois été investi par les *street artists* du monde entier. Le registre du visuel ne se trouve donc pas réellement au centre de la polémique comme c'est le cas en Tunisie.

*Artocratie* présente pour sa part également des images de citoyens mais dans des lieux qui dégagent encore une aura révolutionnaire et dans lesquels ces mêmes citoyens ont résisté pour contrer la place qui leur était assignée par le pouvoir.

*Artocratie* témoigne à notre sens d'une véritable expérience de subjectivation par le citoyen qui accède à un autre rang que celui qu'il occupait dans le champ social de la domination. Cette expérience est notamment rendue possible grâce à la malléabilité du dispositif qui se construit à partir de la menace mais qui se trouve lui-même reconsidéré, contesté parce qu'il produit un dissensus. L'écart observé est, selon nous, une condition indispensable qui permet à l'art de s'extraire d'une position qui se voudrait unilatérale, militante et engagée pour ouvrir le champ des interprétations possibles.

Marjorie RANIERI



## L'ART MENACÉ D'OUBLI

### BRÈVES DESCRIPTIONS DES RELATIONS ENTRE DES ŒUVRES MÉMORIEUSES ET UN PUBLIC OUBLIEUX

Quoique certains des mécanismes de défiance qu'il décrit soient analogues, cet article ne porte pas sur des violences actuelles faites aux œuvres, mais à l'une des formes de violence symbolique par laquelle les œuvres porteuses d'une mémoire artistique ou extra-artistique se voient rejetées dans l'oubli par un certain public au profit d'un « art luxueux » et par conséquent, comme on cherchera à le démontrer, « oublié ». Compte tenu de la position sociale qu'occupe un tel public dans le monde de l'art, il est bien évident que ses goûts façonnent au moins en partie la création artistique contemporaine, de sorte qu'en portant à ce phénomène l'attention critique qu'il mérite, c'est des racines de la menace que l'on cherche à s'approcher.

#### Brève description d'un lieu passant

Si l'on cherchait un lieu qui soit aussi un milieu, et qui, sans être artistique, en partage cependant un certain nombre des qualités attendues (le raffinement, l'équilibre, la finesse d'exécution, le calme, la douceur, presque la volupté, en un mot la beauté), au point qu'en y passant on éprouve un sentiment de plénitude qu'on pourrait prendre pour celui que procure une œuvre d'art lorsqu'elle est regardée en passant, précisément, comme si rien en elle ne venait arrêter ni heurter le regard, peut-être trouverait-on dans quelques musées ce lieu recherché, mais, en réalité, on ne serait véritablement assuré d'obtenir satisfaction qu'à l'hôtel, dans un hôtel de luxe, en l'occurrence, et plus spécifiquement dans l'espace le plus emblématique du luxe que propose ce type d'établissement, dans le lobby. C'est là, en effet, au cœur de ce que l'on nomme le plus souvent des palaces, que s'organise spatialement une forme d'oubli généralisé qui assure au luxe son déploiement complet sur un mode analogue (quoique strictement contraire) à ceux des théâtres ou des palais de mémoire ; là

aussi qu'un certain *habitus* visuel s'élabore qui imprègne, de proche en proche, le regard porté sur les œuvres d'art et, par voie de conséquence, les propres formes de celles-ci – leur style.

Afin d'en bien faire sentir le sens, et quitte à retarder l'analyse de ces *habitus*, il vaut de décrire en quelques lignes ce qui s'y passe. Idéalement (mais c'est en l'espèce un idéal réalisé), le lobby s'organise autour d'un grand vide, le plus souvent elliptique, au centre duquel ne demeurent vraiment que ceux auxquels le luxe s'adresse : les clients. Au mieux, tous ceux qui pourvoient à leurs besoins le traversent, mais le plus souvent ils se tiennent autour, à un emplacement défini qu'ils ne quittent qu'afin de porter une commission, sans s'arrêter au centre du lobby, donc. Chaque place correspond ainsi à une fonction et à une part de la mémoire des clients qu'ils se répartissent et prennent en charge davantage encore que leurs désirs, car ceux-ci dépendent en grande partie d'elle, ou plus exactement du fait qu'ils en aient été déchargés : à défaut de chauffeur, le voiturier libère ainsi le client de sa voiture dès lors qu'elle ne lui est plus utile, ou bien la lui rapporte avant qu'il ne sorte du lieu où il jouit encore du luxe de n'avoir à se soucier de rien, le portier se souvient pour lui qu'il faut ouvrir et fermer la porte d'entrée, le bagagiste qu'il est venu chargé, le liftier se rappelle l'étage où se trouve sa chambre, le chasseur qu'une lettre se poste ou qu'un achat suppose de faire une course, la femme de ménage que le sol sur lequel passe tout ce monde reste toujours bien lisse afin qu'ils ne le sentent pas – qu'ils marchent hors sol. Parmi tous ceux qui se tiennent autour de cet hémicycle d'oubli, il en est un, le concierge, qui est le plus important (et qui ne se déplace par conséquent que pour d'importantes raisons) dans la mesure où il conserve la mémoire de tout, y compris du lieu ; celle aussi du prix à payer pour un tel luxe<sup>1</sup>. Outre

1. Plus les souvenirs sont gênants, plus leurs lieux d'évic-

son coût, la politesse peut être un moyen pour les clients de s'acquitter auprès de ceux qui prennent en charge leur mémoire du reste d'embarras qu'ainsi ils leur causent – si tant est qu'ils éprouvent le besoin de s'en dédire. Mais, dans tous les cas, c'est une fausse mémoire que celle qui s'adresse à ceux qui ont pour règle de s'effacer sans jamais s'oublier eux-mêmes.

À ceux-ci, il reste cependant le spectacle de cette comédie qu'ils savent jouée, et à laquelle ils assistent, non sans ironie, aux premiers rangs, sinon aux meilleures places. Peu importe qu'il soit de plus ou moins bon goût, leur rire rend cette représentation quotidienne supportable, et, en dévoilant le sens de sa mécanique, il la rend critiquable. Comment ne pas s'amuser, en effet, du spectacle d'hommes qui prétendent se soustraire à leurs souvenirs, s'affranchir de leur corps, et finalement se dégager de leur poids d'êtres – comment ne pas rire de quelque chose qui, à moins de cela, apparaîtrait proprement effrayant à ceux qui en sont les témoins quotidiens ou les spectateurs occasionnels ? Que les acteurs de ce jeu soient fort peu nombreux n'ôte rien au fait qu'il constitue bien un phénomène social qui s'étend au-delà de la scène où il se donne à voir le plus visiblement – jusqu'à la caricature –, d'autant que, jusqu'à un certain point, ces acteurs entendent se déplacer partout dans les mêmes conditions, reportant celles de ce milieu paradigmatique qu'est le lobby aux autres lieux où ils passent.

### Musées et mémoire des œuvres

Parmi ceux-là les musées, qui partagent avec les palaces une certaine aura d'exclusivité, bien que ce soit pour d'autres raisons, et souvent, lorsque ce sont d'anciens palais, les restes d'une magnificence à la fois passée et préservée. Cependant, une différence radicale distingue les deux lieux : le musée conserve une mémoire que l'hôtel a pour objet d'éliminer. C'est en ce sens que le musée est un lieu de passage risqué, parce qu'à tout moment

tions sont spatialement éloignés du centre du lobby. Ainsi du guichet de change, du distributeur automatique d'argent et des toilettes.

une œuvre, pour paraphraser Theodor W. Adorno, peut y assaillir le visiteur à la manière d'une apparition, c'est-à-dire sous une forme où l'altérité radicale se mêle au souvenir<sup>1</sup>. Pourtant, à suivre de plus près la critique de la culture adornienne, il est en réalité peu probable qu'une telle situation se produise dans un musée. Le philosophe avait en effet décelé, sous l'apparent dandysme de Paul Valéry, qui rapportait dans son « Problème des musées » comment il y était en proie à « un tumulte de créatures congelées<sup>2</sup> », y frayant parmi un « voisinage de visions mortes<sup>3</sup> » et se retrouvant finalement, avec d'autres flâneurs, « seuls contre tant d'art<sup>4</sup> », Adorno avait découvert dans cette relation d'esthète les ferments d'une critique radicale de l'institution muséale en tant que lieu de « neutralisation de la culture » où « la valeur marchande se substitue au bonheur de la contemplation qui ne peut cependant, reconnaissait-il, se passer des musées<sup>5</sup>. » Ces observations, formulées en 1953, rejoignaient alors celles du film de Chris Marker, Alain Resnais et Ghislain Cloquet, *Les Statues meurent aussi*, dont la sortie en France prévue la même année avait été reportée *sine die* pour cause de censure : en entrant au musée, l'œuvre meurt à son monde, passé ou présent, qui en constitue le véritable milieu ; elle cesse d'être le lieu dépositaire d'une mémoire collective et individuelle et devient un simple support de formes offert aux regards de l'amateur et du connaisseur.

Il n'est pas douteux que les musées européens, *a fortiori* lorsqu'ils exposent des œuvres issues de cultures extra-européennes et pour certaines anciennement colonisées, produisent une dilution des mémoires qui leur sont attachées, parachevant ainsi le processus d'acculturation amorcé par la colonisation. Autrement dit, que le lieu censé protéger l'art, notamment des actes de vandalisme,

1. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, M. Jimenez (trad.), Paris, Klincksieck, 2011, p. 120.

2. Paul VALÉRY, *Pièces sur l'art* (1934), Paris, Gallimard, 1946, p. 93.

3. *Ibid.*, p. 95.

4. *Ibid.*, p. 98.

5. Theodor W. ADORNO, « Valéry Proust Musée » (1953), *Prismes. Critiques de la culture et société*, G. et R. Rochlitz (trad.), Paris, Payot, 2010, p. 219.

menace paradoxalement ces œuvres (longtemps acquises par les moyens du pillage et de la prévarication) en les conservant, et reconduise de ce fait la barbarie au cœur même de la culture, ou, pour user de termes moins virulents, que le musée débouche sur une forme d'indifférence à la mémoire dont l'œuvre est porteuse. C'est en cela que le musée aussi menace l'œuvre d'oubli, par esthétisme.

La conception quelque peu romantique fondée sur le principe de désintéressement hérité quant à lui de Kant, et qui informe encore largement la vision moderniste, ne serait-ce que parce qu'elle fait droit à l'irréductibilité de l'œuvre d'art aux circonstances qui ont présidé à sa création et à son usage<sup>1</sup>, cette conception ne doit cependant pas être confondue avec le désintéret luxueux pour l'œuvre elle-même, et qui la menace cette fois directement, ainsi que tout l'art, qu'il soit exotique ou non. Afin d'en rendre compte, il n'est d'ailleurs d'autre option que de rentrer dans le jeu des formes, de leur prêter l'attention que leur accorde ordinairement l'esthète, car c'est bien à ce niveau, à la fois intrinsèque et superficiel, que se noue la relation entre luxe et oubli. Pour cela, il faut à la fois repartir de la critique adornienne de la culture et la prolonger en la maintenant en quelque sorte sur le terrain originel à partir duquel il l'a élaborée.

## Luxe et kitsch

En 1941, Adorno donne en effet une conférence qui porte sur la *Théorie de la classe de loisir* publiée par Thorstein Veblen en 1899, ouvrage qu'il considère comme visionnaire de la destinée sociale et politique du kitsch au xx<sup>e</sup> siècle, le philosophe articulait ainsi sa première critique du kitsch à celle du luxe énoncée par le sociologue. « En exagérant, écrit par exemple Adorno, on pourrait dire qu'il [Veblen] a deviné dans le kitsch du xix<sup>e</sup> siècle, sous la forme de la richesse ostentatoire, l'image des despotismes futurs<sup>2</sup>. » L'exagéra-

tion est en fait un renversement décisif de perspective puisque Veblen interprétait la violence sous-jacente à la dépense consacrée à l'ostentation comme une survivance archaïque là où Adorno y voit désormais une préfiguration de la barbarie moderne contenue dans la culture qui est la sienne. Sa propre critique du kitsch se situe en fait à l'entrecroisement de celle émise par Benjamin dès 1927, lequel y voyait encore le résultat de rémanences archaïques et subconscientes<sup>3</sup>, et de celle d'Hermann Broch, qui insistait pour sa part en 1950 sur le fait que le kitsch ne se situe pas en dehors de l'art mais à l'intérieur même de son système<sup>4</sup>, ce qui rend toute tentative de définition de leurs domaines respectifs subordonnée aux exemples qui s'offrent aux regards et non à une règle générale postulée *in abstracto*. Pour le dire autrement, il est à peu près aussi difficile de répondre à la question : qu'est-ce que le kitsch ? qu'à la question : qu'est-ce que l'art ?

Un texte, proche de celui d'Adorno non seulement du point de vue chronologique mais par sa compréhension des enjeux artistiques et extra-artistiques que soulève le problème du kitsch, a tenté cependant d'y apporter une réponse. Il s'agit du premier article publié par Clement Greenberg en 1939, précisément intitulé « Avant-garde et kitsch ». Sans entrer dans le détail de sa démonstration, on peut en retenir deux arguments majeurs, l'un qui en montre l'extension sur la réalité et la perception que l'on s'en fait, l'autre qui suggère une piste de définition formelle qui lui soit applicable. La mise en évidence par Greenberg de ces deux aspects d'un même problème est d'autant plus importante que, si la critique actuelle du kitsch s'efforce effectivement de penser le premier point<sup>5</sup>, elle tend à négliger le second en mésinterprétant quelque peu le constat par lequel

culture » (1941), *Prismes. Critiques de la culture et société*, op. cit., p. 90.

3. Voir Walter BENJAMIN, « Kitsch onirique » (1927), *Œuvres II*, M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch (trad.), Paris, Gallimard, 2010.

4. Voir Hermann BROCH, *Quelques remarques à propos du kitsch*, A. Cohn (trad.), Paris, Allia, 2001.

5. Même si elle semble entretenir l'idée que le kitsch est un art « populaire » et adverse à l'art prisé par l'aristocratie. Voir sur ce point Christophe GENIN, *Kitsch dans l'âme*, Paris, Vrin, 2010.

1. Voir sur ce point Walter BENJAMIN, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Ph. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang (trad.), Paris, Flammarion, 2002, en particulier le chapitre II de la deuxième partie.

2. Theodor W. ADORNO, « L'attaque de Veblen contre la

Abraham Moles ouvrait sa *Psychologie du kitsch* en 1971 selon lequel le kitsch est « un style d'absence de styles<sup>1</sup> ». Ce qui est sans doute juste, et Greenberg n'écrivit pas autre chose, on va le voir, mais qui n'interdit pas qu'on y puisse repérer certaines constantes formelles. Plus même, on estime qu'en n'entrant pas dans la critique du kitsch par la voie des formes qu'il met en œuvre (renoncement qui se prévaut précisément de la remarque de Moles sur l'absence de style), on convoque le plus souvent contre lui des principes généraux que l'on n'examine sans guère plus d'attention et qu'on finit par réduire à des pétitions de principe sans portée critique parce que se trouvant désormais en porte-à-faux avec l'actualité du kitsch. Situation dont celui-ci ne peut par conséquent manquer de sortir renforcé et son « empire » sur la réalité et ses représentations étendu d'autant<sup>2</sup>. Aussi la critique greenbergienne du kitsch, outre qu'elle a ouvert par la suite à une critique de l'art non kitsch, permet de préciser cette corrélation fondamentale entre sa prétention à informer le réel et les formes qu'elle mobilise en ce sens.

Premièrement, soutient Greenberg, dans une œuvre kitsch comme celle d'Ilia Repine qu'il érige en exemple, « il n'y a pas de discontinuité entre l'art et la vie<sup>3</sup>. » L'importance capitale de cette remarque, déjà en germe chez Benjamin et que l'on retrouve jusque chez Milan Kundera<sup>4</sup>, a été largement soulignée par les commentateurs de la critique greenbergienne et au-delà d'eux. C'est qu'en effet cet art « d'abjecte réconciliation avec le

quotidien<sup>5</sup> », selon l'expression de Timothy J. Clark, qui propose une « adéquation entre la représentation de la réalité et ce que peut être la réalité<sup>6</sup> », comme l'écrit à son tour Saul Friedländer, s'inscrit de plein droit dans les projets totalitaires du xx<sup>e</sup> siècle et même il en oriente le sens : modeler les peuples, et donc les hommes qui les composent, d'après l'image qui est faite d'eux<sup>7</sup>, ambition démiurgique qui est l'aboutissement de l'esthétisation généralisée de la politique dénoncée par Benjamin dès le milieu des années 1930<sup>8</sup>. Dans un bref paragraphe de son commentaire à la critique greenbergienne, Thierry de Duve a émis l'analyse sans doute la plus subtile et la plus poussée de ce phénomène. Il y écrit en effet que, contrairement à la formule de Greenberg, d'abord, le kitsch « exalte la distinction entre les valeurs de l'art et celles de la vie », mais c'est qu'ensuite, ajoute De Duve, « comme il n'y a de valeurs que partagées, il pose autour de celles de l'art une communauté idéale, fusionnelle et unanime qui jouit innocemment de soi, à l'abri de toute altérité. » C'est là, conclut-il, une « manière extraordinairement efficace de refouler toute culpabilité et de fantasmer, dans un deuxième temps, une société réelle calquée sur le modèle de cette communauté artistique imaginaire<sup>9</sup>. » Le kitsch véritable, dont les produits les mieux *finis*, dans tous les sens du terme, sont les produits de luxe, ne se calque aucunement sur la vie (en empruntant aux termes artistiques du xix<sup>e</sup> siècle, on pourrait même dire que celle-ci est inconvenante et qu'en conséquence tout réalisme doit être banni de ses sphères de représentation<sup>10</sup>), mais sur

1. Abraham MOLES, *Psychologie du kitsch. L'Art du bonheur*, Paris, Pocket, 2016, p. 7.

2. On paraphrase ici le titre de l'essai de Valérie Arrault qui est à ce titre représentatif du ton, à la fois véhément et embarrassé, de la critique actuelle qui tend à se placer d'elle-même dans cette inconfortable position. Valérie ARRAULT, *L'Empire du kitsch*, Paris, Klincksieck, 2010.

3. Clement GREENBERG, « Avant-garde and Kitsch » (1939), *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1965, p. 14.

4. Dans sa perspective, une telle conception découle du premier chapitre de la Genèse qui informe toute croyance et selon lequel « le monde a été créé comme il fallait qu'il le fût », idéal esthétique que Kundera désigne comme l'« accord catégorique avec l'être » et dont le kitsch est le nom. Voir Milan KUNDERA, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, F. Kérel (trad.), Paris, Gallimard, 2006, p. 356-357.

5. Timothy J. CLARK, « Clement Greenberg's Theory of Art », dans *Critical Inquiry*, vol. 9, n° 1, septembre 1982, p. 139-156, ici p. 147.

6. Saul FRIEDLÄNDER, *Reflets du nazisme*, Paris, Seuil, 1982, p. 23.

7. Voir sur ce point Éric MICHAUD, *Un Art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996.

8. Voir Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », première version de 1935, *Œuvres III*, M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch (trad.), Paris, Gallimard, 2011, en particulier p. 111 où la guerre est présentée par Benjamin comme le point culminant de cette esthétisation.

9. Thierry DE DUVE, *Clement Greenberg entre les lignes, suivi d'un débat inédit avec Clement Greenberg*, Paris, Dis Voir, 1996, p. 48.

10. On pense notamment à la réaction du comte Émilien de

un « art » que la vie, au contraire, imite, et auquel elle doit finalement s'identifier ; l'identification réussie devenant la marque de distinction par excellence. (On aborde là une limite dans la comparaison : l'identité de l'art et de la vie est, par définition, dans le monde du luxe, le fait d'une petite communauté qui n'est pas destinée à s'étendre, sans quoi elle perdrait ses contours, là où il s'agit, dans l'univers totalitaire, d'un phénomène de masse, même s'il est fondé sur un principe de ségrégation.) Reste qu'en décrivant ce processus, De Duve touche en outre la pointe de l'hypothèse qui oriente tout cet article et à laquelle on vient : en produisant de menus oublis, en développant cette propension à se montrer oublieux qui signe l'aisance authentique, le luxe évacue la mémoire de la dette dont les œuvres d'art sont porteuses, d'une dette qui caractérise toute conscience historique du présent et qui dépasse, par conséquent, sa dimension de culpabilité, de même qu'elle obère toute possibilité d'être apurée<sup>1</sup>. En ce sens, la dette est en quelque sorte le poids de la mémoire, sa part active quoique diffuse, institutionnelle jusqu'à un certain point, mais d'une manière marginale en réalité. La dette est ce par quoi existe en fait une société, de sorte que la réciproque induite par la théorie de Maurice Halbwachs selon laquelle une mémoire ne se forme et ne se maintient que dans des cadres collectifs<sup>2</sup>, est

que ceux qui se dispensent de la mémoire, ceux qui participent à la mise en oubli du monde, s'excluent *ipso facto* des cercles sociaux ; la distinction dernière, c'est de vivre ainsi séparé.

Afin de venir à cette conséquence fondamentale, justement, il vaut de prêter attention au second argument de Greenberg qui, en apparence, souffre d'une généralisation purement polémique : « il va de soi que tout kitsch est académique, écrit-il ; et, inversement, que tout ce qui est académique est kitsch<sup>3</sup>. » Le critique ne va pas plus loin tant la remarque lui semble évidente. On ne peut donc que supposer que par « académique » il entend désigner à la fois le courant pictural qui a dominé l'art européen du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>, la permanence de cet académisme avant et après son acmé, car le « kitsch change selon le style mais reste toujours le même », rappelle Greenberg, et une certaine forme qu'il se garde par conséquent de nommer, mais on peut gager, compte tenu cette fois de ses textes ultérieurs, qu'elle a à voir avec cette « "qualité picturale" au sens conventionnel » et avec le « fini<sup>5</sup> » qui caractérisent encore à ses yeux une certaine peinture française d'après-guerre au contraire de celle qu'il promeut alors aux États-Unis. Cette forme inhérente au luxe et encline à l'oubli, on se propose, par conséquent, de la définir d'après Greenberg comme le lissé, qui est, d'une certaine façon, le comble du fini.

Nieuwerkerke, sculpteur et directeur impérial des Beaux-arts sous Napoléon III, contre le réalisme. « C'est de la peinture de démocrates, déclarait-il à l'époque, de ces hommes qui ne changent pas de linge, qui veulent s'imposer aux gens du monde ; cet art, concluait De Nieuwerkerke, me déplaît et me dégoûte. » Cité par John REWALD, *Histoire de l'impressionnisme 1*, N. Golden-Bouwens (trad.), Paris, Le Livre de Poche, 1976, p. 24-25.

1. Penser une dette détachée de la notion de culpabilité est l'objet de tout l'essai majeur de Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. On peut signaler par ailleurs, puisqu'on ne peut ici rentrer dans le détail de cette question, que c'est aussi sur elle que se conclut les *Régimes d'historicité* de François Hartog, pour ne citer donc que deux ouvrages qui ont marqué au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, en France du moins, les études mémorielles. Voir, respectivement, Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, en particulier p. 637 ; ainsi que François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2012, en particulier p. 232 et la conclusion.

2. Ils deviennent ces « hommes sans passé » que décrit Halbwachs, non pas du fait que « la mémoire collective ne

retenait pas le passé », cependant, mais de leur propre fait, ce que n'envisage pas le sociologue qui considère différents cercles de mémoire collective mais non qu'une communauté se tienne à l'égard d'eux comme un satellite. Maurice HALBWACHS, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952, p. 237.

3. Clement GREENBERG, « Avant-garde and Kitsch » (1939), *Art and Culture: Critical Essays*, *op. cit.*, p. 11.

4. On parle bien entendu ici en termes d'honneurs officiels et de reconnaissance populaire, de cote sur le marché de l'art et de reproductions des tableaux primés par le Salon dans les ouvrages de vulgarisation (manuels scolaires, dictionnaires illustrés, etc.). Que l'histoire de l'art ait davantage retenu les modernes ne fait donc pas d'eux des « artistes maudits » comme se plaît à le croire une certaine critique aujourd'hui.

5. Clement GREENBERG, « Contribution to a Symposium » (1953), *ibid.*, p. 124-125.

## Le lissé comme forme du kitsch luxueux

Si l'on devait en effet rechercher une forme qui soit aussi le signe constant d'un certain kitsch qui se donne pour luxueux, ce serait ce lissé, qui est autre chose que le lisse en ce qu'il est même possible de lisser le rugueux qui lui est en apparence antagonique, à la manière dont, dans la sculpture contemporaine, on attribue à de fines pellicules de rouille la fonction autrefois impartie en peinture aux glacis<sup>1</sup>. Sous ce rapport, la critique greenbergienne du kitsch est héritière de celle, moderniste, qui s'est élevée en France dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle contre cette manière avec une virulence que la position dominante et franchement réactionnaire de l'Académie expliquait alors. Dans une certaine mesure, Charles Baudelaire s'emportant contre la peinture d'Horace Vernet et son public français<sup>2</sup> a donné le ton à une critique d'art qui va au moins jusqu'à celle de Joris-Karl Huysmans<sup>3</sup>, et qui connaît un point culminant tout par-

1. C'est pourquoi on souscrit à l'observation liminale d'Alain Jaubert lorsqu'il écrit qu'« on pourrait raconter toute l'histoire de la peinture à travers cet apparent antagonisme entre le lisse et le rugueux », tout en considérant le lissé comme un troisième terme à cette opposition (Alain JAUBERT, avant-propos à *Palettes*, Paris, Gallimard, 1998, p. 8.). Dans « La morale des objets », paru en 1969, Jean Baudrillard a proposé, là aussi d'après Veblen, une description des surfaces lisses qui caractérisent l'intérieur petit-bourgeois mais que le luxe a, selon lui, dépassé. Encore une fois, on pense que le lissé ne se dissout pas comme signe même lorsque c'est apparemment le cas de sa forme. Sur ce point, voir Jean BAUDRILLARD, « La morale des objets », dans *Communications*, n° 13, 1969, p. 23-50, ici p. 38.

2. Parmi les multiples reproches dont la peinture de Vernet est l'objet, on peut notamment retenir qu'aux yeux de Baudelaire son « fini » paraît une ébauche, au sens imaginaire où l'entend le poète. (Voir en particulier les « Salons » de 1845 et 1846, Charles BAUDELAIRE, *Écrits sur l'art*, Paris, Le Livre de Poche, 2008, p. 62 et 206.) Il est éminemment significatif qu'on ait tout récemment cherché à réhabiliter la peinture de Vernet. Mais lorsque Nicolas Schaub écrit par exemple du *Combat de Somah* de 1839 que Vernet y a créé « picturalement un effet d'indifférence au réel de la guerre », il trahit paradoxalement la visée véritable de ce type de peinture : rendre la guerre acceptable. VOIR Nicolas SCHAUH « Horace Vernet *Le Combat de Somah*, 1839 », dans Laurence BERTRAND DORLÉAC (dir.), *Les Désastres de la guerre. 1800-2014*, Paris, Somogy, Louvre-Lens, 2014, p. 126.

3. À l'occasion du Salon de 1879, Huysmans s'en prend comme Zola au « léché flasque » de Bouguereau, à son exé-

cutif avec Émile Zola vers 1875, c'est-à-dire dans le sillage immédiat de la première exposition impressionniste. L'auteur de « Mes haines » s'en prend alors *ad nominem* à William Bouguereau, qui, selon lui, « porte à l'extrême les insuffisances de Cabanel. La peinture sur porcelaine paraît grossière à côté de ses toiles, écrit Zola. Ici le style académique est bien dépassé, constate-t-il : c'est le comble du pommadé et de l'élégance lustrée<sup>4</sup>. »

C'est ce qui explique que, par dérision, on surnommât Bouguereau « Sisyphe<sup>5</sup> », ou qu'en langage d'atelier, « bouguereauter » devînt synonyme de « lisser »<sup>6</sup>. On en trouve l'expression (plus douloureuse que véhémement en ce cas) dans un passage bien connu de la correspondance de Vincent van Gogh à son frère Théo : « Si on peignait lisse comme Bouguereau, écrit-il depuis Arles en 1888, les gens n'auraient pas honte de se laisser peindre, mais je crois que cela m'a fait perdre des modèles, on trouvait que c'était "mal fait", ce n'était que des tableaux pleins de peinture que je faisais. Alors les bonnes putains ont peur de se compromettre et qu'on se moquera de leur portrait<sup>7</sup>. » C'est qu'il y a quelque chose de honteux à ce que l'image d'un homme comparaisse mêlée de la peinture qui la fait, de traces et de coups, et non pas son pur reflet. Dans son *Salon de 1875*, Zola voit d'ailleurs dans les envois de ces peintres, Cabanel et Bouguereau, « le triomphe de la propreté en peinture,

cution comparable à celle « pour les chromos de boîtes de dragées », facture qui, de son point de vue, « deviendra tout simplement la négation la plus absolue de l'art. » Joris-Karl HUYSMANS, « Le Salon de 1879 », dans *L'Art moderne* (1883), *Écrits sur l'art, 1867-1905*, Paris, Bartillat, 2006, p. 118.

4. Émile ZOLA, « Lettre de Paris, Une exposition de tableaux à Paris » (juin 1875), *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1996, p. 297.

5. Voir sur ce point Pierre BOURDIEU, *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000)*, Paris, Seuil, p. 562. Au début de sa carrière, Henri Matisse se rendit d'ailleurs à son atelier où, selon ses dires, il trouva Bouguereau en train de copier ses tableaux en se vantant d'être un travailleur. Cité dans « Autour d'une rétrospective », *L'Intransigeant* (16 juin 1931), dans TÉRIADE, *Écrits sur l'art*, Paris, Adam Biro, 1996, p. 350.

6. Voir sur ce point Edgar DEGAS, lettre à Henri Rouart (5 décembre 1872), *Lettres*, Paris, Grasset, 2011, p. 26, NdE (M. Guérin).

7. Vincent VAN GOGH, lettre 524, Arles (février 1888 – mai 1889), *Lettres à son frère Théo*, G. Philippart (trad.), Paris, Grasset, 2002, p. 249.

des tableaux unis comme une glace, dans lesquels les dames peuvent se coiffer<sup>1</sup>. » Trois ans plus tard, le critique attaque cette fois la peinture de Jean-Léon Gérôme qu'il compare quant à elle à un bien manufacturé, un bien luxueux en l'occurrence : « les traces de son pinceau disparaissent, écrit-il. Les visiteurs admirent ses tableaux comme ils admireraient une portière de carrosse<sup>2</sup>. »

### Continuité du kitsch – le luxe d'oublier

Lorsque les clients d'un palace d'aujourd'hui ont le loisir d'admirer des statues d'animaux domestiques peintes d'une manière apparemment grossière qui emprunte au graffiti, mais qui sont en réalité finies à la laque automobile<sup>3</sup>, il est difficile de ne pas y reconnaître et la reconduction d'un *habitus* et la prolongation d'une même forme sous des dehors nouveaux. C'est que le lissé ne réduit aucunement la polymorphie et la plasticité du kitsch ; comme forme générique, elle permet en réalité de faire montre d'une certaine diversité de goût, voire même d'un éclectisme en la matière. On peut ainsi apprécier aussi bien les animaux de Marinetti, que ceux des Lalanne, de Richard Orlinski ou de Xavier Veilhan, tous héritiers lointains mais néanmoins fidèles d'Antoine-Louis Barye et de François Pompon, de même que l'on peut regarder pudiquement les œuvres les plus explicites des suiveurs de Bouguereau, de Cabanel et de Gérôme (tous trois faiseurs de nus policés par l'allégorisme et l'orientalisme aussi bien que par les vernis) que sont par exemple Jeff Koons, Takashi Murakami ou David La Chapelle, pour ne citer que les artistes les plus cotés du style dit « porno chic » d'après lesquels œuvre une foule d'autres plasticiens, parce qu'en toute fin de compte et dans tous les cas rien ne vient heurter

le regard qu'on leur porte, sinon leur stupéfiante indifférence au monde. La relation qu'instaurent ces œuvres autorise en effet l'inattention, qui, en petit, peut être considérée comme une déclinaison de l'oubli, et c'est face à elles que le lissé comme forme prend valeur de signe – de signe de richesse.

Le kitsch, écrivait Greenberg, « feint [*pretends*] de ne rien demander à ses clients sinon leur argent – pas même leur temps<sup>4</sup> », ou, plus exactement, l'argent peut débarrasser le temps de ce qu'il comporte de gênant, la durée, comme il ôte à l'espace la distance. Lorsque véritablement le luxe réalise son idéal, il n'y a pas, et il ne saurait y avoir, de discontinuité entre l'œuvre d'art et son milieu, entre l'effigie laquée et le lobby ciré ; c'est une question de goût, et d'harmonie. Par conséquent, la vie qui se déroule dans un tel environnement doit être modelée sur lui, c'est-à-dire sur l'art – l'art de vivre – que les œuvres illustrent et auquel elles fournissent de précieux repères ; c'est pour cela que l'on dit d'une œuvre qu'elle est « forte ». Que l'une d'elles dépare, qu'elle retienne l'attention sur un mode autre que celui de l'admiration que suscite légitimement un objet élégamment fini, bien fait, en un mot : parfait, ce serait comme une tache au sol, un bris de verre ou une rayure sur le marbre : le signe immédiat d'une maladresse et d'une négligence, et celui, avant-coureur, de l'intrusion d'une mémoire.

### Art mémoriel

Les œuvres d'art que l'on peut qualifier ici de « mémorielles », par opposition à celles, oubliées, que l'on a décrites jusqu'à présent apparaissent en ce sens intrusives. On y observe les mêmes imperfections que dans des objets défectueux que l'on déclare pour cela obsolètes et où la malfaçon rappelle qu'ils ont été faits de main d'homme, et peut-être même d'hommes peinant à l'ouvrage, souvenir importun qui place son usager dans la désagréable situation de celui qui a payé pour rien car il ne peut décentement montrer son

1. Émile ZOLA, « Le Salon de 1875 », *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 277.

2. *Ibid.*, p. 373.

3. On pense aux bronzes de Julien Marinetti (dont l'emblème est un bulldog) exposés en 2010 et en 2015 au Plaza Athénée de Paris comme dans plusieurs autres établissements hôteliers du groupe Dorchester entre-temps (Mamouria de Marrakech, Park Lane de Londres, Richmond de Genève, etc.).

4. Clement GREENBERG, « Avant-garde and Kitsch » (1939), *Art and Culture: Critical Essays*, *op. cit.*, p. 10.

achat. Or, la finition d'un produit de luxe autorise à l'évidence qu'on l'arbore, c'est-à-dire qu'on l'expose à l'instar d'une œuvre, et non seulement qu'on s'en serve, tel est le sens de la consommation ostentatoire décrite par Veblen<sup>1</sup>.

Qu'on ne se méprenne pas cependant, on sait que les amateurs ne cherchent pas uniquement des produits neufs et sans passé : l'objet luxueux peut même s'user entre les mains de son propriétaire ou sur ses murs, mais à condition que cette usure ne puisse en aucun cas être imputée à sa fabrication, seulement à sa possession et à la forme de respect qui croît à raison de la durée de celle-ci ou des moyens dispendieux employés pour l'obtenir, elle et son passé justement, que l'acquéreur peut alors reverser à discrétion dans l'oubli, comme on met un tableau au coffre. C'est là l'ultime paradoxe du luxe, qui concerne généralement des œuvres anciennes : acquises ou maintenues dans la propriété avec ostentation, celles-ci demeurent par la suite invisibles aux yeux de ceux qui n'ont pu faire montre d'une dépense comparable ; leur prix s'augmentant alors de celui que l'on accorde habituellement aux secrets.

Or c'est parvenu à ce point où le luxe menace véritablement la mémoire dont l'art est porteur, qu'il s'agisse de l'art contemporain structuré et même *informé* par les *habitus* stylistiques des acteurs du marché ou de celui plus ancien dont l'exposition dépend également d'eux, que l'on saisit en quoi les musées constituent encore des refuges. Même si, dans ces conditions, il devient parfois difficile de faire la différence entre cet art des lobbies et l'art des musées, de sorte que l'on est de moins en moins sûr de pouvoir les opposer l'un à l'autre, ces derniers conservent et exposent encore nombre d'œuvres qui, en d'autres lieux donc, seraient considérées comme des intruses. Pour le dire à grands traits, et quitte à opérer une différenciation qui achopperait nécessairement dans la confrontation avec un cas particulier, ces œuvres mémorieuses le sont au moins à deux titres, mais on pourrait en énumérer bien d'autres : en contenant une mémoire artistique qui a à voir avec le

matériau ouvertement mis en œuvre, et/ou en étant porteuses d'une mémoire extra-artistique qui renvoie notamment à des événements historiques violents, référence qui est quant à elle le plus souvent implicite, c'est-à-dire tapie dans les formes mêmes de l'œuvre et décelable sur un mode essentiellement allusif, d'où la difficulté à tenir dans les faits la distinction que l'on vient d'énoncer.

On ne peut en donner ici que quelques exemples : la façon dont l'enduit coloré et cerné de traits noirs de la série des *Otages* de Fautrier (1943-1945) évoque les victimes de l'Occupation nazie, celle qu'a William Kentridge de faire usage de ce bois brûlé qu'est le fusain pour rappeler la mémoire de l'Apartheid, comparable à l'emploi que fait Oscar Muñoz de la poudre de charbon et de l'eau pour figurer celle des disparus de Colombie, ou encore l'art que met Iba N'Diaye à défaire les techniques picturales traditionnelles dans ses représentations de l'Afrique postcoloniale<sup>2</sup>. Part-delà ces cas parmi les plus clairement référencés, il faudrait voir aussi dans l'artiste qui écorche à petits coups de cutter répétés la surface d'une feuille de papier, dans celui qui efface le visage qu'il a dessiné ou peint, ou qui laisse sa sculpture à l'état d'ébauche ou son dessin au stade de l'esquisse, autant de manières (énomérables à l'envi, donc) de faire droit, en vérité, à la mémoire de la chose en l'œuvre qui ne peut manquer d'extrava-guer, sous l'œil de celui qui les regarde et dans son esprit, vers des mémoires qui n'ont rien, quant à elles, de purement artistique ; de la contenance de l'œuvre, en quelque sorte, vers sa teneur.

2. On trouvera d'utiles analyses de cette « solidarité » entre référence et matériau qui rappelle à certains égards le « parti pris des choses » de Francis Ponge dans les ouvrages suivants, au premier rang desquels un texte du poète justement, même si on ne mentionne par ailleurs ici que des catalogues : Francis PONGE, « Note sur les Otages. Peintures de Fautrier » (janvier 1945), dans *Le Peintre à l'étude*, Paris, Gallimard, 1948 ; Curtis L. CARTER, Karen K. BUTLER (dir.), *Jean Fautrier. 1898-1964*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2002 ; Mark ROSENTHAL (dir.), *William Kentridge : Cinq Thèmes*, San Francisco, San Francisco Museum of Art, Paris, Musée du Jeu de Paume, 2009 ; Oscar Muñoz, *Protographies*, Paris, Jeu de Paume, Filigranes, Bogota, Museo de Arte del Banco de la República, 2014 ; Iba N'Diaye, *Peindre est se souvenir*, Dakar, NEAS, Paris, Sèpia, 1994.

1. Voir en particulier le chapitre IV de Thorstein VEBLÉN, *Théorie de la classe de loisir*, L. Évrard (trad.), Paris, Gallimard, 2014.



À la toute fin de sa *Théorie esthétique*, Adorno pose la question dont on devine qu'elle a sous-tendu et orienté cet article : « que deviendrait l'art, en tant qu'écriture de l'histoire, demande-t-il, s'il se débarrassait du souvenir de la souffrance accumulée<sup>1</sup> ? » On croit avoir en partie répondu en avançant qu'il se transformerait en un art oublié, avec ce qu'il y a d'afféterie dans un tel adjectif, par contraste avec la connotation presque pathologique que l'on trouve dans « amnésique », et qui explique que cette disposition soit si répandue et si peu blâmée socialement, car c'est un fait là aussi singulier que cette mémoire qui ne sait pas de quoi elle se souvient et qui cependant agit en conséquence, par quoi on reconnaît la définition même d'un *habitus*<sup>2</sup>. Ce serait un art sans véritable consistance, ni contenance ni teneur. Un art d'une violence extrême, quoique symbolique, parce que sans égards pour la réalité et l'histoire et la mémoire qui l'informent, sans égards non plus d'ailleurs pour la forme qui, dans une œuvre lissée, aboutit toujours à une solution davantage qu'à l'expression et à l'exposition d'un problème plastique. Ce serait un art sans altérité, enfin, d'où l'autre serait évincé à moins qu'il n'apporte avec lui quelque exotisme à même de transformer ce qu'il a d'étrange en pittoresque ; où l'altération du temps, miraculeusement, n'aurait, elle non plus, laissé aucune marque sur l'objet, pas davantage, en définitive, que l'artiste qui le conçut. Étonnamment, ainsi libérées du poids du monde, ainsi émondées, de telles œuvres n'apparaissent pas pour autant légères, comme si sur elles pesait malgré tout, de manière éclatante en réalité, le fardeau

auquel ceux qui les ont créées et ceux qui les regardent ont eu la naïveté de vouloir échapper à travers elles.

Paul BERNARD-NOURAUD

1. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 359.

2. On peut rappeler que, pour Bourdieu, la véritable continuation du passé sur le présent est en ce sens le fait de l'*habitus* et non de la mémoire ; le corps étant le support le plus puissant des dispositions contractées sans le savoir. On fait usage de la mémoire, rappelle Bourdieu dans son *Manet*, l'*habitus* détermine en partie les comportements sociaux. Voir sur ce point : Pierre BOURDIEU, *Manet, une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000)*, *op. cit.*, en particulier p. 493. On peut rappeler par ailleurs dans le contexte du présent article que la notion d'*habitus* telle que l'élabore Bourdieu est directement héritée de sa lecture d'Erwin Panofsky. Voir sa postface à Erwin PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, précédé de *L'Abbé Suger de Saint-Denis*, P. Bourdieu (trad.), Paris, Minuit, 2004.

## L'altérité en (é)moi

DE GINA PANE À MONA HATOUM

### Introduction : L'épreuve de l'art

Parce que « ce qui est extrême signale [...] une violence<sup>1</sup> », la radicalité des œuvres convoquées dans ce texte permet d'engager la réflexion sur les relations du moi à l'autre et de questionner le lien social, ceci dans les expressions de la blessure, de l'agression ou de la torture. S'attachant à la scène artistique contemporaine française, plus précisément des années 1970 à nos jours, le texte présente des œuvres de Gina Pane, Sigalit Landau, Jana Sterbak et Mona Hatoum. Ces quatre artistes défient, parfois non sans certains risques, les rapports de pouvoir intrinsèques au monde des interrelations humaines. Toute sensation étant médiatisée par le corps, l'expérience corporelle apparaît propice pour penser l'impact de ces pratiques artistiques dans la pensée publique. Au prisme d'une lecture genrée, nous analysons ainsi dans quelles mesures le corps, au risque de l'art, permet de questionner la place de la liberté et de la contrainte dans notre rapport à autrui, brouillant ainsi la frontière des sphères en apparence délimitées sinon distinctes que sont le privé et le public.

S'attachant à comprendre l'expression plus ou moins violente de pratiques questionnant, voire perturbant, la relation du moi à l'autre, l'objectif est d'explorer les actions artistiques mettant le corps en risque, à partir de la frontière de l'individuel et du collectif. Le texte se construit ainsi à partir d'analyses d'œuvres interrogeant, à travers des pratiques extrêmes de mise en tension ou de mise à l'épreuve du corps féminin, sans toutefois se limiter aux pratiques performatives, les impacts et les enjeux de la violence. La prise de risque induite par le recours direct ou indirect au corps, ainsi que la mise à l'épreuve de celui-ci, engage en effet une communication qui, paradoxalement, repose sur la disjonction du moi et d'autrui, nous

permettant d'apprendre de notre rapport au monde et à l'autre. Les œuvres de Gina Pane, Sigalit Landau, Jana Sterbak et Mona Hatoum sont ainsi déclinées en trois grands ensembles – la blessure, l'agression et la torture – traitant chacun sous un angle spécifique de la question de la violence.

Le corps féminin se donne tel un espace d'interrogation des frontières entre l'individuel et le collectif, l'intime et le public – champ particulièrement investi dans les pratiques artistiques contemporaines des femmes. À partir de notre corpus tripartite d'œuvres relevant de la blessure, de l'agression ou de la torture, il s'agit de penser, au prisme du genre, le déplacement de ces frontières qu'opère la mise en tension ou à l'épreuve du corps. En quoi ces pratiques artistiques interrogent-elles la limite entre l'intime et le public, entre le moi et l'autre ? Dans quelles mesures cette limite peut-elle recouper celle des libertés et des contraintes ? Que nous apprend-elle du phénomène de violence ? Grâce aux données biographiques et à la critique d'art, la méthode relève d'une étude systématique de la situation personnelle de l'artiste, reliée au geste créateur. Ainsi, nous étudions les effets et les discours produits par des œuvres engageant chacun et chacune en tant qu'individu singulier.

### La blessure

#### *(In)communicabilité*

Engager le corps féminin à l'épreuve du risque a constitué, dans l'histoire de l'art contemporain, l'une des premières – sinon la première – interrogation du corps en tant que lieu où se jouent des rapports de pouvoir. Les pratiques radicales d'artistes femmes, concomitantes de l'évolution des mouvements de libération des femmes, ont provoqué un choc dans la prise de conscience fémi-

1. Roger DADOUN, *La Violence. Essai sur l'homo violens*, Paris, Hatier, 1993, p. 8.

niste de leur sujétion<sup>1</sup>. Dès 1964, Yoko Ono prenait le risque, dans sa performance *Cut piece*, d'être physiquement atteinte. Le public s'y trouvait en effet totalement libre de faire usage d'une paire de ciseaux, laissée à sa disposition par l'artiste. Inscrits dans un mouvement de protestation contre le contrôle politique de la corporéité féminine, ces pratiques, que l'on pourrait nommer de « proto-féministes », participent du questionnement de la frontière entre le moi et l'autre où, selon ce célèbre slogan venu des États-Unis d'Amérique, « le personnel est politique ». À peine dix ans plus tard naît en France ce que le critique François Pluchart a nommé l'art corporel, et dont la figure de Gina Pane et de son corps violenté apparaissent emblématiques<sup>2</sup>.

En 1973, son *Action Autoportrait(s) : mise en condition/contraction/rejet* participe, à l'instar de la performance de sa prédécesseure anglo-saxonne, d'une interrogation des frontières entre l'individuel et le collectif, l'intime et le public. Dans cette action en trois temps, se succèdent d'abord mise en tension – le corps résiste à la chaleur d'un lit de bougies –, puis blessure – la lèvre est incisée –, et enfin épreuve – l'artiste se gargarise avec du lait souillé de verre brisé. Chez Gina Pane, le « constat d'action » – ici, un triptyque photographique – constitue le résidu permettant le passage de la douleur vécue à la douleur partagée<sup>3</sup>. Paradigme de la dichotomie entre intérieur et extérieur du corps, la blessure, et ce qu'il en reste – les marques de sang – impliquent une double perception, corporelle et sensorielle, permettant ce partage du vécu, de l'individuel au collectif. C'est pourtant en se repliant sur elle-même, en s'absentant du public, que Gina Pane s'adresse – ou plutôt, ne s'adresse pas – à ce dernier, chuchotant dans un micro avant de se couper la lèvre. La dou-

leur se communique ainsi, paradoxalement, par son incommunicabilité.

David Le Breton a mis en évidence le paradoxe de la douleur. Si celle-ci constitue, avec la mort, une expérience communicable, elle relève paradoxalement, en ce qu'elle s'éprouve plutôt qu'elle ne s'énonce, de l'incommunicabilité. « La douleur est un échec du langage<sup>4</sup> », note ainsi l'anthropologue. Est-il en effet possible de décrire cette sensation, d'exprimer ce mal ? Parce qu'elle provoque « déroute », « écœurement », ou encore « scandale<sup>5</sup> », la gestuelle de Gina Pane relève, bel et bien, de la sensation, et cette sensation contribue, à travers le corps, à brouiller les frontières du moi et de l'autre, de l'individuel et du collectif. Dans cette expérience corporelle, l'acte de blessure conditionne en effet la sensation même de la douleur. L'autre, en découvrant l'ouverture de la chair et ce qui en subsiste, le sang, se reconnaît comme individu singulier. Aussi la sensation de la douleur peut-elle, dans la mesure où l'action se déroule dans un silence absolu, se partager dans une suspension temporelle de la communication, sans que celle-ci ne cesse néanmoins.

#### *Domination incorporée*

Si la douleur se communique, dans les actions de Gina Pane, par son incommunicabilité même, quelle est, dans cette mise à l'épreuve, la part de l'oppression – entendue au sens de construction de la domination fondée sur le corps ? L'*Action Autoportrait(s)* procède, dans son troisième temps, d'un acte de passage de l'intérieur vers l'extérieur du corps. En effet, l'expulsion du lait marque, avec cette gargarisation, un passage du *je* (identitaire) en *autre* (abject).

Les frontières du corps, de même que la distinction entre intérieur et extérieur, sont établies par l'éjection de quelque chose qui fait d'abord partie de l'identité avant d'être transmuté en altérité souillante<sup>6</sup>.

1. Voir sur ce point Fabienne DUMONT (dir.), *La Rébellion du Deuxième Sexe – L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Dijon, Les Presses du réel, 2011.

2. François PLUCHART « Body as art », *artitudes* (Paris), n° 1, octobre 1971.

3. Voir Mylène BILOT, « Monstruosité esthétique et esthétique de la monstruosité chez Gina Pane et Orlan : féminin mutilé, altérité transgressée ? », dans *Amerika* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 25 décembre 2014. <<http://amerika.revues.org/5226>>, consulté le 15 octobre 2016.

4. David LE BRETON, *Anthropologie de la douleur* (1995), Paris, Métailié, 2006, p. 39.

5. François PLUCHART, « Le coup de poignard de Gina Pane », dans *Combat*, n° 8671, Paris, 5 juin 1972, p. 11.

6. Judith BUTLER, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* (1990), Paris, La Découverte, 2005, p. 255.

Rencontrant l'autre dans sa dimension humaine, le spectateur ou la spectatrice se découvre lui ou elle-même comme sujet. Tout se passe comme si le langage de la blessure et son corrélatif, la douleur, contenaient en eux-mêmes l'altérité, à travers laquelle se dessine une nouvelle expression des rapports de pouvoir.

Objet d'une fixation, le mouchoir blanc maculé de sang, présent sur le triptyque photographique – le constat d'action évoqué plus haut –, induit un questionnement de nos habitus sociaux de perception, lesquels assimilent communément la blessure à la mutilation. La blessure, en ce qu'elle est ouverture du corps, touche bel et bien à l'intégrité de ce dernier : la « logique de l'intolérance<sup>1</sup> » du sens commun la rejette ainsi dans la répulsion. Cette fixation du sang, née dans l'altérité du regard, met pourtant au jour des rapports de pouvoir qui se jouent à travers les corps, et que l'artiste mentionne dans sa *Lettre à un(e) inconnu(e)*, dans laquelle, à travers un « refus de la condition féminine médiatisée par la violence sur [s]es chairs<sup>2</sup> », elle dénonce la surimpression opprimente du regard masculin. L'action radicale de l'artiste expose ainsi une « violence symbolique<sup>3</sup> », invisible et immatérielle, qui s'exerce et s'imprime sur un corps qui, en retour, la contient.

Dans le régime patriarcal qui est le nôtre, cette violence s'exerce en effet de manière invisible et se passe, pour être opérante, de toute énonciation. Incorporée dans le processus de construction de l'identité sexuée – dont le corps est l'outil primordial –, elle définit les frontières de l'apparence corporelle convenable et celles de son opposée. Gina Pane évoque, dans cette *Lettre*, « l'ongle verni » et la « lèvre rougie », autrement dit la discipline corporelle genrée – ce que Françoise Héritier nomme « images du soi<sup>4</sup> » – inculquée aux

filles. Aussi l'oppression s'articule-t-elle à la définition des frontières genrées du corps et se trouve, paradoxalement, exprimée par son défaut d'expression – cette « incommunicabilité de la douleur ». S'imprimant dans et sur les corps, la violence est incorporée. L'action de Gina Pane nous apprend ainsi que la violence s'exerce non pas de l'extérieur, mais de l'intérieur du corps. L'acte de blessure en opère l'éjection.

## L'agression

### *Le corps objectivé*

En 2000, Sigalit Landau, artiste israélienne née en 1969, se confronte à la douleur en même temps qu'elle contraint le spectateur ou la spectatrice à l'éprouver. Dans une vidéo d'une minute cinquante-deux, intitulée *Barbed Hula*, l'artiste s'exerce nue au hula hoop, sur une plage de Tel-Aviv. Ce n'est pas un traditionnel cerceau en plastique qui tourne, mais un cerceau de fil barbelé. Inscrit dans la durée, le mouvement et son outil infligent au corps féminin des entailles qui laissent apparaître, à la surface de la peau, des marques de sang. De la même manière que celles de Gina Pane, ces marques renvoient à une intériorité qui, par le jeu des consciences, opère un partage de la sensation de douleur. À la fois objet de douleur et objet genré – le déhanchement qu'il induit rappelle les féminines danses du ventre –, l'outil de la blessure constitue un risque pour l'intégrité du corps, une menace exogène que, dans un mouvement radical et singulièrement contradictoire, nous nous contraignons, impatientement et anxieusement, à envisager.

Métaphore du passage de l'intérieur à l'extérieur, la blessure laisse entrevoir l'intériorité du moi en même temps qu'elle manifeste ce passage. Dans un climat politique troublé par de violentes tensions, le barbelé, en ce qu'il matérialise des frontières géographiques au tracé instable, ne pourrait-il apparaître telle une métaphore de la contrainte (et de la clôture), à la fois physique et

1. Françoise HÉRITIER, *De la violence. II*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 329.

2. Cette lettre est reproduite dans Blandine CHAVANNE, Anne MARCHAND (textes réunis par), Julia HOUNTOU (avec la collaboration de), *Gina Pane : lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, ENSBA, 2003.

3. Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine* (1998), Paris, Seuil, 2002, p. 59.

4. Françoise HÉRITIER, « Quels fondements de la violence ? », dans *Cahiers du genre* [en ligne], n°35, Paris, L'Harmattan, 2003/2, p. 21-44, p. 28. <<http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2003-2-page-21.htm>>, consulté le 15 octobre 2016.

politique, qui peut peser sur le corps ? Les frontières des contraintes et des libertés recourent ainsi celles de l'individuel et du collectif. Cette situation extrême d'exposition corporelle de l'artiste au risque engendre, chez le spectateur ou la spectatrice, un flux sensoriel, un frémissement, ou encore un malaise qui, du reste, variera selon son seuil de sensibilité. Une sensibilité néanmoins pétrie de culture, entraînant, face à cette avancée dans l'intolérable où les frontières du privé recourent celles des libertés, un sentiment de répulsion, proche de la « déroute » dont parlait Pluchart. La performance de l'artiste nous apporte ainsi un éclairage politique au phénomène de violence.

Si le corps blessé de l'artiste, en tant qu'ouverture vers l'extérieur, fait sortir le moi de lui-même, il convient de se demander ce qui constitue en retour, pour le spectateur ou la spectatrice, un dépassement. Cet *autre* corps blessé, qui *n'est pas* celui de la conscience spectatrice, permet justement à cette conscience même d'exister. C'est en effet en face de cet autre blessé que s'atteint, elle-même, la conscience spectatrice de l'œuvre. L'altérité passe ainsi par la découverte de l'autre en moi-même. La conscience spectatrice, face à cet autre, ce corps étranger, sort de sa propre expérience pour avancer dans une expérience de l'intolérable : elle se dépasse. C'est ainsi qu'avec Jean-Paul Sartre, nous pouvons dire que la conscience spectatrice se découvre elle-même en face de l'autre, cet autre blessé qui fait sortir de la limite de l'humain sa propre humanité<sup>1</sup>. Ainsi se définit l'intersubjectivité, ce jeu des consciences où l'autre m'objective et où, en retour, je m'objective par la négation d'autrui, c'est-à-dire en me pensant l'autre d'un autre.

### *Corps héroïque*

Jana Sterbak, artiste protéiforme née à Prague en 1955, crée également avec ce matériau corps pour s'ouvrir à autrui. Dans une performance filmée, relevant d'une prise de risque extrême, l'artiste

nue, debout, s'expose au sein d'une pièce obscure. Suite à la combustion de poudre à canon, contenue dans une coupelle placée au-dessus de sa tête, une flamme jaillit<sup>2</sup>. *Artist as combustible* (1986) provoque, en quelques secondes à peine, un heurt intense, lequel assure à la présence physique du corps féminin, sinon un héroïsme, au moins un caractère de génie associé, depuis la tradition greenbergienne, au modernisme. Les *mythmakers* américains en effet, génies d'une nouvelle peinture après la terreur nazie, incarnaient, selon Clement Greenberg, le modernisme en art<sup>3</sup>. Celui qu'Anne Creissels nomme le « génie créateur<sup>4</sup> » ne s'intéresse cependant qu'aux aspects formels internes de sa propre peinture ; il trouve ses buts en lui-même. Or, c'est bien la transgression de la frontière entre l'individuel et le collectif, qui nous intéresse ici.

Dialoguant avec l'image archétypique de la domestication du feu – élément sec et chaud constitutif, selon la tradition alchimique héritée d'Aristote, du principe masculin – la vision moderniste de l'artiste comme génie travaille, en la contrariant, au cœur de la performance de Jana Sterbak. Anne Creissels note encore que, « avec la performance, s'engage une critique de la notion de génie sur laquelle se fonde (globalement) toute l'histoire de l'art occidentale faisant de l'artiste (majoritairement masculin, blanc et bourgeois) un être à part<sup>5</sup> ». L'apparition et la disparition subites de la flamme introduisent, dans le champ visuel, une intensité chromatique – l'éclair rouge orangé contraste avec l'arrière-plan noir – et symbolique. Aussi l'artiste s'attaque-t-elle, à travers la spectaculaire mise à l'épreuve du corps féminin par le feu

2. Julie KENNEDY, « Jana Sterbak : "I can hear you think" », dans *Vie des arts* [en ligne], vol. 47, n°189, hiver 2002-2003, p. 50-53, p. 53. <<http://id.erudit.org/iderudit/52827ac>>, consulté le 15 octobre 2016.

3. Clement GREENBERG expose sa définition du modernisme dans son article « Modernist Painting », publié pour la première fois en 1961 dans *Arts Yearbook* 4. Voir la synthèse de Cyril CRIGNON, « Les *Mythmakers* : entre archaïsme et modernité », dans *Textes et Documents pour la classe*, n°1043, « La Peinture américaine », 2012, Scéren-CNDP, p. 40-41.

4. Voir Anne CREISSELS, « Le corps du mythe : performances du génie créateur », dans *Ligeia, dossiers sur l'art*, xxv<sup>e</sup> année, 121/122/123/124, janvier/juin, 2013, p. 76-90.

5. *Ibid.*, p. 77.

1. Voir Jean-Paul SARTRE, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996, p. 58 et suiv.

autant que le heurt engendré par celle-ci, à la vision hégémonique du génie comme artiste exclusivement masculin, (exclusivement) préoccupé par des questions formalistes – ainsi ne furent pas Pollock, Newman ou Gottlieb ?

Avec l'épreuve du risque se déplace la frontière du « génie créateur » (masculin) vers ce que nous nommons, dans la mesure où cette performance relève de l'extra-ordinaire, un corps héroïque (féminin). Le feu inclut de ce que Goffman nomme les « risques impersonnels<sup>1</sup> », c'est-à-dire qui ne visent pas, intentionnellement, la victime. Le brouillage des frontières vient de ce que la performance de Jana Sterbak ne comporte justement pas de victime. Loin de constituer, à l'instar de Gina Pane ou de Sigalit Landau, son corps comme support de la blessure, l'artiste contrôle précisément le risque. Dans cette performance, la puissance naturelle que représente le feu est maîtrisée et – puisque l'action ne se déroule pas en public – est indirectement éprouvée par le spectateur ou la spectatrice, qui fait en outre l'expérience d'une émotion proche d'une excitation mêlée de peur. Parce qu'elle passe par le corps, cette expérience individuelle se fait ainsi, là encore, expérience de l'autre. Exposer le corps au risque est encore un mode d'ouverture à autrui.

## La torture

### *Le spectateur objectivé*

En 1993, Mona Hatoum, artiste palestino-libanaise née en 1952, réalise un objet artistique troublant. *Incommunicado* est le titre de cette œuvre qui prend la forme d'un berceau d'acier verni à l'échelle 1, au demeurant fort ressemblant à une cage, et dont le fond même est constitué, ainsi que nous le constatons en nous penchant au-dessus, de fils coupant. La structure métallique, à travers sa froideur clinique, suggère autant un lit d'hôpital qu'une cage<sup>2</sup>. Là encore, l'affect engage le spectateur ou la spectatrice qui interagit ainsi

avec l'œuvre. Suggérant la présence d'un corps enfermé et torturé, l'objet physique se perçoit à la fois dans sa dimension corporelle – le berceau-cage implique un corps – et (involontairement) sensorielle – les fils coupant suscitent un frémissement. Déstabilisé face à la contradiction exprimée par cet objet familièrement confortable, devenu inhabituellement douloureux, l'individu éprouve d'abord un malaise qui, peu à peu, peut le mettre en rapport avec autrui.

Objet de douleur, le berceau-cage métallique implique un bourreau, situation qui appelle un espace d'enfermement qui, parce qu'il diminue nécessairement la puissance d'agir, peut éveiller un état émotionnel proche de l'angoisse. Les barreaux rappellent ceux d'une cellule de prison ; les fils coupant ceux d'une clôture territoriale. Nous glissons du monde privé du nourrisson au monde public de la prison. Dans l'univers carcéral ou pénitentiaire comme dans le phénomène de torture, le libre-arbitre de la victime se trouve nié au profit d'une violence infligeant la douleur. Infligée, la torture s'« impos[e] au corps dans le cauchemar du présent<sup>3</sup> ». L'artiste, loin de consentir, à l'instar de Gina Pane ou de Sigalit Landau, à la douleur, ne l'inflige pas pour autant : elle la *signifie*. La force de cet objet provient en effet de ce qu'il signifie plutôt qu'il ne montre – la potentielle victime est d'ailleurs absente. Son titre même, qui renvoie à une situation de détention – l'isolement –, suggère une communication impossible.

Exilée à Londres en 1975, alors qu'éclate la guerre au Liban, Mona Hatoum a vécu isolée plusieurs années durant. La dimension autobiographique de l'œuvre s'incarne dans la dialectique entre intérieur et extérieur qu'établissent les barreaux : métaphore du territoire, la structure métallique marque la frontière entre l'espace intérieur, connu, du moi ; et l'espace extérieur, étranger, d'autrui. La sensation de malaise ressentie face à cet objet extrême permet à l'artiste de faire partager le sentiment d'expulsion à l'extérieur du connu, de surcroît sans communication possible. La radicalité de l'objet clos et blessant manifeste une violence latente, une torture implicite du

1. Erving GOFFMAN, *L'Arrangement des sexes* (1977), Paris, La Dispute, 2002, p. 107.

2. Acier doux, fil de fer, caoutchouc, 126,5 x 57 x 94 cm, collection de l'artiste.

3. François CUSSET, « La torture en question », dans *Beaux-Arts magazine*, n°354, décembre 2013, p. 36.

corps qu'il incarne, de laquelle le spectateur ou la spectatrice devient par ailleurs le ou la complice. Ainsi, l'existence de l'autre, ce *corps étranger*<sup>1</sup> emprisonné, fait jaillir la culpabilité. En tant qu'elle n'existe que par la médiation d'autrui, la culpabilité réifie le sujet : celui-ci devient « l'objet » d'un sujet. L'œuvre de Mona Hatoum éclaire ainsi les rapports de pouvoir qui s'exercent dans la relation à autrui.

### *Corps insoumis ?*

Si le spectateur ou la spectatrice est susceptible d'éprouver une certaine forme d'angoisse face à l'objet de torture créé par Mona Hatoum, c'est parce que la proximité avec la potentielle victime est infime. Ainsi que l'a en effet observé Stanley Milgram, « le taux d'obéissance [à une autorité] diminu[e] sensiblement à mesure que la présence de la victime s'impos[e] davantage<sup>2</sup> ». L'expérience du psychosociologue nous intéresse ainsi en ce qu'elle met en évidence le rôle de la séparation physique dans le processus de soumission à l'autorité. La frontière entre l'individuel et le collectif semble s'effondrer dès lors qu'est abolie une certaine distance physique entre les corps, les transformant de fait en entités moins abstraites l'une vis-à-vis de l'autre ou, pour le dire autrement, moins impersonnelles. N'est-ce pas également quand s'abolit cette frontière que s'instaure la désobéissance à l'origine de la violence ? Les corps, en apparence séparés, se révèlent pourtant cohabiter.

La proximité du berceau-cage est source de malaise psychologique pour le spectateur ou la spectatrice, qui se tient coi devant cette saisissante image de torture : la proximité en effet, parce qu'elle induit une forme de compassion affective, voire de pitié, tend à rompre l'isolement (l'« *incomunicado* »). En ce qu'il représente, pour la raison, un défi, le potentiel corps torturé qu'implique l'existence de cet objet physique trouble la conscience spectatrice. Est-il moralement tolé-

rable en effet, que la relation d'homogénéité qui me relie à autrui soit atteinte dans le phénomène de torture ? « Confronté[e] à [sa] propre inaction, à [sa] propre passivité<sup>3</sup> », la conscience spectatrice éprouve un conflit entre sa passivité et sa potentielle action pour la libération du corps incarcéré, autrement dit sa possible désobéissance à l'autorité. La relation paradoxale entre passivité et activité se traduit donc par ce conflit qui provoque un malaise, lequel n'est pas sans rappeler la tension ressentie par le voyageur kafkaïen assistant, certes avec réticence, mais néanmoins sans désobéir, à la description de la machine à exécuter<sup>4</sup>.

L'espace d'incarcération produit par l'objet de torture de Mona Hatoum isole le corps de la sphère publique ; en l'empêchant de communiquer avec l'extérieur, il l'en écarte. N'est-ce pas en confinant le corps à l'intérieur d'un espace (dit privé) que se légitime l'exercice de la violence ? Christine Delphy identifie la sphère privée à une « catégorie sociale<sup>5</sup> » qui admet, en vue de dominer le corps féminin, l'usage de la force, voire de la violence : le droit, écrit-elle, y échappe. On voit ainsi comment violence et pouvoir sont liés. L'une en effet, qu'elle soit physique ou symbolique, semble permettre l'autre. Les pratiques artistiques de mise à l'épreuve du corps féminin, parce qu'elles touchent justement cette catégorie sociale, ne transgressent-elles pas la violence ? Interrogeant la séparation et la limite entre l'intime et le public, le corps féminin fait surgir, à travers sa subjectivité et son intériorité mêmes, et de manière en apparence contradictoire, le collectif.

### **Conclusion : le corps transcédé**

La frontière érigée entre ces deux sphères en apparence déliées que sont le privé et le public se brouille dès lors que s'affirme, par le corps, l'en-

1. Nous soulignons l'expression qui renvoie au titre d'une œuvre de Mona Hatoum, datée de 1984.

2. Stanley MILGRAM, *Soumission à l'autorité*, Paris, Calmann-Lévy, 1974, p. 54.

3. Guy BRETT, « Entre spectateur et artiste : modes d'interaction », dans Christine VAN ASSCHE (Dir.), *Mona Hatoum*, cat. d'expo., 24 juin – 28 septembre 2015, Centre Pompidou, Paris, p. 38-57, p. 43.

4. Nous renvoyons ici à l'ouvrage de 1919 de Franz KAFKA, *Dans la colonie pénitentiaire*.

5. Christine DELPHY, *L'Ennemi principal*, vol. 2, *Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2013, p. 177.

gagement personnel de l'artiste. Ce que la *doxa* a coutume de nommer, par opposition à la sphère publique, celle du « privé », renvoie en réalité, si l'on examine, à travers ce corpus, la violence mise au jour par les expressions de la blessure, de l'agression ou de la torture, à l'existence d'une catégorie sociale particulière : celle des dominées. La dimension politique du privé apparaît ainsi dans des œuvres où le corps féminin, en tant que territoire intime publiquement et matériellement dominé, contrôlé, exploité, constitue un matériau jouant et déjouant la frontière entre l'individuel et le collectif. Pleinement inscrit dans la réalité, l'art, aussi extrême soit-il, devient ainsi un « état de rencontre », il « s'éprouve<sup>1</sup> ».

Confrontée à l'épreuve – sous contrôle – de la violence, chaque artiste de notre corpus, de Gina Pane à Jana Sterbak en passant par Sigalit Landau, se projette hors d'elle-même : en un mouvement transcendant, se franchit ainsi la frontière de l'individuel et du collectif. Mais ce franchissement se brouille dès lors que cet autre que représente l'artiste est rencontré par la conscience spectatrice, conscience qui, rencontrant en effet l'autre dans sa dimension humaine, se découvre elle-même comme sujet. En définitive, c'est la catégorie binaire du moi et de l'Autre – catégorie recoupant celle du personnel et du collectif – qui est en jeu. Merleau-Ponty remarquait déjà que « le refus de communiquer est encore un mode de communication<sup>2</sup> » : si l'œuvre d'art peut suspendre l'échange, elle ne le rompt pas pour autant.

Parce que le particulier n'a de sens que par rapport au collectif, la conscience de soi provoquée par cet engagement corporel personnel, ne peut se produire qu'au sein d'une expérience partagée (bien que toutefois incommunicable). Le corps est ainsi la condition même de la perception de sensations telle que la douleur, faisant surgir l'autre en moi-même et établissant de fait une économie de rapports de pouvoir. Si la liberté se révèle par la disjonction du moi et de l'autre, c'est-à-dire par la transcendance du public – le spectateur ou la spectatrice – et, par extension, de l'humanité, le

public à son tour se trouve contraint, réifié, transcendé. La sphère publique, selon l'étymologie du terme *publicare* – qui signifie « confisquer<sup>3</sup> » – ne limite-t-elle pas, en effet, les libertés<sup>4</sup> ?

Mylène BILOT

1. Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du Réel, 2001, p. 15-16.

2. Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 414.

3. Georges DUBY, « Pouvoir privé, pouvoir public », dans G. DUBY et Philippe ARIÈS (dir.), *Histoire de la vie privée. 2, De l'Europe féodale à la Renaissance*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 19-44, p. 19.

4. C'est ici une vaste question que nous posons, qui ouvre sur des réflexions historiques, philosophiques et sociologiques que nous laissons de côté. Pour une approche philosophique, voir le chapitre II de l'ouvrage de Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1961 et 1983, p. 59-121.



# Formes des cabinets de curiosités dans les productions contemporaines

QUESTIONNER LE TEMPS DE LA COLLECTION

Faire le choix de s'interroger sur la manifestation fréquente de la configuration des cabinets de curiosités dans la mise en scène des œuvres d'art n'est pas anodin. En effet, on voit se développer dans divers lieux et à travers différents projets, des agencements, des espaces pensés et configurés à la manière des cabinets de curiosités ; soit, parce que l'objet est mis en avant de façon à faire ressortir son caractère résolument singulier, soit, selon la manière dont une série d'objets est disposée dans un lieu, c'est-à-dire scénographiée. L'utilisation de la forme particulière du cabinet de curiosité, appartenant à une époque révolue peut sembler paradoxale, voire même hors de propos. Pour quelle(s) raison(s) les acteurs du monde de l'art cherchent à dépoussiérer ce « bric-à-brac », mélange d'objets hétéroclites, s'inscrivant dans un imaginaire contemporain, en proposant une relecture de ces formes dans leurs productions ?

Le désir affirmé de reconstituer l'atmosphère des cabinets de curiosités est-il un moyen de remettre en cause le regard porté sur l'objet, mais également l'usage qui en est fait ? À l'ère du tout consommable ici et maintenant, cette apparente « nostalgie de l'ancien » marque la volonté de singulariser l'objet, d'en faire une pièce d'exception renfermant des symboliques et un imaginaire puissants. Ainsi, la « chasseuse de tendance » Li Edelkoort<sup>1</sup> sélectionne avec perspicacité des œuvres d'art et des objets design – des pièces produites en petites séries, voire en exemplaire unique – destinés à la vente aux enchères publiques orchestrée par Pierre Bergé & associés à Bruxelles, en 2009. Par le biais de sa *Wish List*, Li Edelkoort se place dans la posture d'un intermé-

diaire capable de faire naître le désir de l'amateur<sup>2</sup>, face à des pièces dont la singularité déconcerte.

Avant de considérer le phénomène de réapparition des cabinets de curiosités dans les pratiques artistiques contemporaines, il convient de se pencher sur la forme première de ces espaces afin de donner un aperçu de ce qu'étaient alors ces lieux complexes, foisonnants d'objets extraordinaires. L'espace du cabinet de curiosités apparaît dès la fin du xv<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. En Allemagne, les cabinets sont appelés *Kunstkammern* (« chambres d'art »), puis plus tard *Wunderkammern* (« chambres des merveilles »). En France, le développement des cabinets prend sa source dans l'apparition des *estudes*<sup>4</sup> au xiv<sup>e</sup> siècle, sorte d'ancêtres des cabinets. On trouve dans le cabinet de curiosités, endroit plus ou moins secret, des objets appartenant aux trois règnes de la nature – minéraux, végétaux et animaux<sup>5</sup> – appelés *Naturalia* et des objets fabriqués par la main de l'homme – œuvres d'art, objets exotiques et instruments – les *Artificialia*. Cette fusion de la nature et de l'artifice est primordiale et continue de nourrir les surgissements de ces lieux dans l'espace contemporain. Christine Davenne note d'ailleurs, dans son ouvrage *Modernité du cabinet de curiosités* que « [l]e classement le plus communément adopté sera, au xvii<sup>e</sup> siècle, en deux partitions : la nature et l'artifice<sup>6</sup> ». Ce type

1. Lidewij Edelkoort est née en 1950 aux Pays-Bas. Peu de temps après son arrivée à Paris en 1975, elle crée la société Trend Union, un cabinet de tendances spécialisé dans le design, la mode, le textile et l'architecture.

2. Ici « amateur » est pris au premier sens défini par Étienne SOURIAU, dans son *Vocabulaire d'esthétique*, comme « Celui qui aime les œuvres d'art, les recherches, les apprécie avec compétence », Paris, Quadrige, 2000, p. 92.

3. En Italie du Nord plus particulièrement, les *studioli*, dissimulés dans les demeures des princes, ménagent une place de choix aux pièces issues de l'Antiquité.

4. Terme mentionné par Patrick MAURIÈS, dans *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, 2002, p. 50-51.

5. La division en trois règnes a notamment été instiguée par la pensée du philosophe grec Aristote. Cf. ARISTOTE, *De la génération des animaux* (IV, 3, 767a 13), texte établi par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

6. Christine DAVENNE, *Modernité du Cabinet de curiosités*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 122.

de taxinomie favorise l'intrusion du merveilleux, généré par la vision des objets exotiques et des espèces fabuleuses, bien souvent fabriquées de toutes pièces<sup>1</sup>. L'art de la contrefaçon, du faux est repris par l'artiste allemand Thomas Grünfeld, avec sa série de *Misfits*<sup>2</sup>, qui donne naissance à des créatures hybrides faisant tour à tour référence au folklore bavarois, aux manipulations scientifiques ou aux animaux disparus. Le recours aux légendes, aux mythologies, qui forcent les portes de notre quotidien est une manière de s'opposer à la raison ; ce qui explique la volonté d'artistes tels qu'Hubert Duprat ou Wim Delvoye<sup>3</sup> – dont les pièces intègrent la collection du Château d'Oiron – de jouer avec les matières et les savoir-faire, dans la lignée des objets inhérents aux cabinets de curiosités.

Le cabinet de curiosités ne désigne pas seulement le lieu qui contient des objets extraits de la nature et d'autres issus de la main de l'homme ; il qualifie également un meuble, souvent richement décoré, qui sert à conserver les collections. Ce lieu à part est d'abord un théâtre de l'extraordinaire, où se côtoient les pièces les plus surprenantes : bézoard (concrétion présente dans l'estomac de certains ruminants et à laquelle on attribuait des pouvoirs magiques, comme celui d'antidote), *Remora* (genre de poissons possédant un disque lui permettant de s'accrocher à d'autres poissons) et animaux hybrides. Le cabinet de la Renaissance est un espace qui nourrit les croyances liées au merveilleux, écho des bestiaires fantastiques et des légendes enfouies. Progressivement, le cabinet de curiosités s'ouvre à la science, ceci étant dû notamment aux expéditions<sup>4</sup> entreprises par de nombreux naturalistes ; ces voyages permettent entre autres de découvrir des espèces nouvelles, aux propriétés inconnues, mais aussi de rectifier le

tracé des cartes, alors souvent inexact, et surtout d'élargir les connaissances sur une nature largement inexplorée.

Ainsi, nous parcourons le temps de la collection, déterminé par une logique de mise en abyme, qui s'exprime dans la configuration du cabinet de curiosités, dans lequel niches, vitrines, boîtes et socles invitent à des rapprochements symboliques. Cet aspect est lié à la volonté de renouer avec le cabinet de curiosités de la Renaissance, qui entend mêler les différentes formes de création et établit des croisements entre l'art et l'histoire naturelle. Ces interférences témoignent des nombreux intervalles se manifestant entre les espèces naturelles que les œuvres accentuent afin de brouiller les frontières entre nature et artifice. Enfin, la collection a également une fonction d'inventaire, permettant de faire apparaître la transdisciplinarité des champs de création requis par la fabrication des œuvres évoquées ici.

### **Le temps de la collection rythmé par la mise en abyme de l'espace**

L'image du cabinet de curiosités se manifeste régulièrement dans les productions contemporaines. Bien plus qu'une volonté de faire revivre l'ancien et de le substituer au présent, cet emprunt au passé semble être un moyen de produire des relations entre différentes disciplines, qui ne s'associent pas habituellement ; comme le souligne Christian Debize dans le catalogue d'exposition *Merveilleux ! D'après nature* :

l'évocation actuelle des merveilles et des curiosités semble être [...] le symptôme d'une mutation des espèces et des catégories de l'art nous faisant glisser vers de nouvelles définitions, par l'annexion de territoires jusque là ignorés, voire méprisés<sup>5</sup>.

Effectivement, en observant les œuvres produites, comme prolongements de l'univers du cabinet de curiosités, on constate une forme de porosité des disciplines, qui viennent s'intriquer les unes dans

1. Ainsi, l'art des taxidermistes voué à donner l'apparence de la vie à des animaux morts contribue à la circulation, dans les collections, d'espèces factices assemblées à partir de fragments de divers animaux.

2. En anglais, « *misfit* » marque le décalage, signifie « inadapté ».

3. Wim Delvoye, *41 scies circulaires de Delft*, 1990, salle à manger ; Hubert Duprat, *Trichoptères*, 1993, Salon des Ondes.

4. Voir Jean-Marc DROUIN, *De Linné à Darwin : les voyageurs naturalistes* in Michel SERRES (dir.), *Éléments d'histoire des sciences*, Paris, Bordas, 1989, p. 320-335.

5. Christian DEBIZE, *Merveilleux ! D'après nature*, Lyon, Fage Éditions, 2007, p. 44.

les autres. À l'instar des objets contenus dans ces lieux de merveilles, souvent pris dans des états intermédiaires, les œuvres qui naissent de cette tendance semblent provenir de différents savoir-faire, mêlant de façon récurrente les arts plastiques aux arts décoratifs. N'oublions pas que le cabinet est un espace où le collectionneur entend conserver la substance même du monde. Comment faire tenir une telle richesse dans des pièces qui paraissent si petites comparées à l'immensité de la surface terrestre ? La réponse réside dans le principe de la mise en abyme : l'espace du cabinet de curiosités fonctionne selon ce procédé, qui offre un gain de place considérable et ménage une découverte par strates de l'objet et son lieu : « car le cabinet n'est qu'une série de coffrets, contenant d'autres coffrets, cherchant à cerner au plus près l'allusive essence d'un savoir<sup>1</sup> ». Ici, on se situe donc dans un espace qui s'ouvre à l'infini et qui défie le cours du temps. Le cabinet de curiosités est comparable à un lieu gigogne, comportant une multitude d'interstices, qui offrent autant d'ouvertures spatio-temporelles. Non seulement les formes contemporaines du cabinet de curiosités permettent en quelque sorte de remonter le temps, en faisant référence à des moments précis dans l'histoire de la collection, mais en plus, elles jouent sur la notion d'enveloppe intérieure, sensée protéger les objets qu'elle recèle, à travers la présence de vitrines, d'armoires ou de socles. C'est ce qu'on observe, en visitant le bien nommé Cabinet de la Licorne, au Musée de la Chasse et de la Nature<sup>2</sup>, situé dans le quartier du Marais à Paris. Espace « hors du temps », consacré à un animal fantastique, la collection mêle des pièces anciennes à des œuvres d'art récentes, contenues dans des globes en verre, des vitrines encadrées de bois ou des fioles. La disposition singulière des objets et l'orientation de la lumière artificielle contribuent à introduire le spectateur au sein d'une parenthèse enchantée, dans laquelle les pièces exposées semblent faire écho à différentes

époques sans jamais les figer. L'artiste Joan Fontcuberta, dans la ligne directrice de sa série *Fauna y* présente des articles intégrés dans des revues et journaux tels que *Le Figaro* ou *France-Soir*. À la frontière entre fiction et vraisemblance, il utilise des images auxquelles il donne une valeur pseudo-scientifique – comme une photographie exposant le crâne de l'animal, qui constituerait un témoignage de son existence. La licorne doit sa popularité à la corne qu'elle posséderait sur le front. On attribue à cet appendice des pouvoirs particuliers, comme celui de guérir certains maux. Ainsi, la prétendue corne possédait une place de choix dans les cabinets, elle était extrêmement recherchée par les collectionneurs. C'était fréquemment la défense du narval<sup>3</sup>, mammifère marin vivant dans les mers arctiques, qui faisait office de corne. La plupart des objets collectés dans *Le Cabinet de la Licorne* ont pour but d'apporter « les preuves<sup>4</sup> » de l'existence de la créature. La fameuse corne est également présente au sein de la collection du château d'Oiron : l'artiste américain James Lee Byars propose une lecture contemporaine, épurée de la mise en scène de la corne dans les cabinets de curiosités, en « dressant » la dent de narval sur un socle en marbre de Paros. De même, le sculpteur Saint Clair Cemin, au sein du *Cabinet de la Licorne* du Musée de la Chasse et de la Nature, donne sa propre interprétation de l'objet légendaire en concevant une tête en bronze de la fameuse licorne, bronze dans lequel un véritable rostre vient se ficher.

L'espace qui accueille la collection fonctionne ainsi sur la création d'un « entre-deux ». En effet, le collectionneur fait le lien entre les objets récoltés et l'image qu'ils donnent du monde. Grâce à lui, les pièces hétéroclites sont combinées, unifiées dans un seul et même lieu. Face à cet espace qui joue à profusion des intervalles, la collection possède sa propre temporalité,

car le projet de toute collection est, on le sait, d'opposer au temps progressif, vectorisé, inéluctable de

1. Patrick MAURIÈS, *Cabinets de curiosités*, *Op. cit.*, p. 35.

2. Le musée a été fondé par François et Jacqueline Sommer, ouvert au public en 1967. À l'époque, c'est l'hôtel de Guénégaud, qui accueille la collection constitué par les fondateurs du musée. En 2002, l'immeuble mitoyen, l'hôtel de Mongelas prolonge l'espace dévolu au musée.

3. Le mâle est doté d'une longue dent pouvant atteindre jusqu'à 3 mètres : il est appelé « licorne de mer ».

4. Voir, Claude D'ANTHENAISE (dir.), *Le Cabinet de Diane au Musée de la Chasse et de la Nature*, Paris, Citadelle et Mazenod, 2007.

la « vie » ou de l'histoire, celui, fragmenté, maîtrisable, circulaire d'une série d'objets que l'on se propose de compléter, qui se soustrait à l'ordre des choses<sup>1</sup>.

La collection semble effectivement prendre le temps à « rebrousse-poil », plus encore et Jean Baudrillard l'affirme dans *Le Système des objets* lorsqu'il note « que l'organisation de la collection elle-même se substitue au temps<sup>2</sup> ». Le temps est une dimension qui ne fonctionne que dans un seul sens. En inversant son cours, on bascule dans un espace soumis à un ordre autonome. Le caractère intempêtif des formes contemporaines du cabinet de curiosités réside donc, dans la propension des artistes à manipuler le temps, en jouant notamment de la mise en abyme, des ouvertures, de la mise en perspective de diverses formes de création dans un seul et même espace.

### Une parenthèse dévolue à la fusion des arts et de l'histoire naturelle

Si ces artistes s'évertuent à vouloir retrouver l'imaginaire présent dans les cabinets de curiosités, faisant basculer le temps dans une logique propre, ils cherchent aussi à ressusciter le lien existant entre arts et science, afin de donner naissance à des pièces hybrides, qui marquent une transdisciplinarité, c'est-à-dire qui établissent des « ponts » entre des disciplines habituellement séparées. Le merveilleux pénètre une fois de plus dans ce creuset de formes, apportant un sens à l'objet, en tentant de rompre avec les formes virtuelles de l'art.

Le désir de retrouver les racines d'une union parfaite entre l'art et la science se profile à travers l'utilisation de la forme des cabinets de curiosités. Pourtant, ce lien paraît s'être définitivement rompu, la science se tenant souvent à distance des milieux de l'art. Comme le souligne Christine Davenne dans *Modernité du cabinet de curiosités* :

L'art et la science ont partagé un fond commun, au temps lointain de la première Renaissance, mais

leurs visibilitées respectives obéissent aujourd'hui à des principes divergents<sup>3</sup>.

Certes, les desseins du scientifique diffèrent de ceux de l'artiste, mais ce dernier entend mettre en lumière le désir qui les unit : l'expérimentation, menant à des découvertes et à une meilleure connaissance du monde qui nous entoure.

Les apparitions soudaines du spectre des cabinets de curiosités dans le champ de l'art contemporain et du design procèdent d'une volonté de renouer les liens entre art et histoire naturelle, restituant cet état de latence propre aux découvertes d'espèces inconnues et par lequel le champ des possibles demeure ouvert et baigné d'une aura de mystère. À travers l'utilisation de l'image du cabinet de curiosités, les artistes souhaitent opérer un glissement de leur pratique vers la science, avant tout parce qu'elle est un symbole d'expérience. Ainsi, en 1990, Jean-Hubert Martin, alors directeur du Centre d'Art Georges Pompidou décide de concevoir un cabinet de curiosités composé d'œuvres d'art contemporain au château d'Oiron, dont la construction date de la Renaissance. La collection *Curios & Mirabilia* est ouverte au public à partir de 1993. À ce moment-là, l'entreprise menée par Jean-Hubert Martin est porteuse de promesses et relance un certain intérêt pour la forme du cabinet de curiosités. La nouvelle rencontre de l'art et de la science donne lieu à des compositions particulières, des assemblages, qui pourraient naître d'expérimentations scientifiques poussées à leur extrême.

L'un des exemples les plus frappants d'œuvres qui redonnent une place de choix à l'imaginaire débridé des cabinets de curiosités est celui des *Misfits* de l'artiste allemand Thomas Grünfeld, qui se situent dans les Appartements de Madame de Montespan, rebaptisés « Cabinet des Monstres ». L'artiste ironise l'apparition de contrefaçons, fréquemment présentes dans les cabinets de curiosités. L'engouement pour le légendaire que développaient ces lieux a encouragé la naissance d'un vaste commerce de faux, menés par les plus

1. Patrick MAURIÈS, *Cabinets de curiosités*, *Op. cit.*, p. 126.

2. Jean BAUDRILLARD, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1978, p. 135.

3. Christine DAVENNE, *Modernité du cabinet de curiosités*, *Op.cit.*, p. 177.

habiles taxidermistes, mais aussi par des amateurs, afin de donner foi à l'existence de créatures merveilleuses. Pourtant, l'assemblage, l'hybridation, qui semble au départ dépourvu de toute cohérence génère au final une unité déconcertante. Ici, l'artiste produit d'étranges mélanges, comme un buste de putois doté d'ailes de perruche, d'un collier de faisan et d'une queue d'anguille. Cette notion d'assemblage est bien l'apanage de la collection, tel que l'a étudiée l'historienne de l'art Adalgisa Lugli<sup>1</sup>. Elle fait même de ce principe artistique, un élément essentiel de la *poïesis* :

Cette capacité combinatoire, ce désir d'utiliser le grand réservoir d'images et d'objets [...] qu'est la réalité pour une construction libre, qui n'aurait que des rapports lointain avec ce qui existe, sont des constantes essentielles du processus de création<sup>2</sup>.

La combinaison d'objets, peu importe leur nature génère un « dépaysement » du spectateur, par ses différents contenus. C'est bien l'effet produit par une œuvre dont le caractère est purement intempestif, puisqu'elle se manifeste de façon incongrue, sous le regard du public. Dans le sillage de ce processus, se profile un sentiment d'inquiétante étrangeté que Sigmund Freud a défini de la façon suivante : « l'inquiétante étrangeté sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières<sup>3</sup> ». C'est bien ce type de sensation que souhaitent déclencher des artistes, tels que Thomas Grünfeld, à travers l'association de fragments qui proviennent d'univers différents. Le principe même de la collection, qui est le moteur de la constitution des cabinets de curiosités cherche à donner une cohérence inédite et donc une nouvelle réalité à ces objets hybridés. Encore une fois, la pensée d'Adalgisa Lugli éclaire sur ce processus :

Dans cette juxtaposition de formes et d'éléments qui finit par trouver son homogénéité avec le temps, on reconnaît une manière de faire très

proche de celle qui préside à la collection. C'est un arsenal déposé, conservé avec soin, cultivé dans la durée, composé et recomposé pour le plaisir de résonances toujours neuves<sup>4</sup>.

Bien sûr, l'objet constitue l'âme de la collection et influe sur l'atmosphère et la temporalité du lieu qu'il habite.

### L'œuvre curieuse : entre nature et artifice

Le château d'Oiron illustre à merveille la puissance d'évocation que possède l'objet face à l'espace qui le contient. Dans le cas particulier de la collection d'art contemporain *Curios & Mirabilia*, l'objet permet de faire le lien entre l'histoire du château et l'interprétation qui en est faite par le biais des œuvres d'art. Cet espace n'a cessé d'être modifié, remanié au fil du temps et les strates de ces changements sont visibles, grâce aux liens qui ont été établis entre fresques, boiseries et œuvres d'art contemporain. Le travail d'assemblage de Thomas Grünfeld en est représentatif, puisqu'un hybride taxidermisé se réfère à la figure d'un écu-reuil à queue de poisson présente dans un emblème peint de la Chambre du Roi. L'objet exposé apparaît alors comme un micro-monde, qui distille son atmosphère et surgit en différents endroits du parcours. On retrouve le lien entre nature et artifice cher aux cabinets de curiosités des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, car comme le souligne Yves le Fur dans le catalogue d'exposition *La Beauté* :

Les œuvres de la nature ont le charme et l'inquiétante étrangeté des objets trouvés. Elles gardent toujours quelque chose d'avoir été arrachées au mouvement permanent de la vie qui les féconde et les gaspille avec une intelligence et une indifférence hors de notre portée<sup>5</sup>.

Il y a donc, dans ces objets extraits de la nature, l'idée d'une rupture, d'un arrêt de la croissance et des transformations propres aux cycles naturels. La main de l'homme agit, à travers le geste de la

1. Adalgisa LUGLI, *Assemblage*, Paris, Adam Biro, 2000.

2. *Ibid.*, p. 33.

3. Sigmund FREUD, « L'inquiétante étrangeté », *L'inquiétante étrangeté et autres textes. Das Unheimliche and andere Texte*, F. Gambon (trad.), Paris, Gallimard (folio bilingue), 2001, p. 31.

4. Adalgisa LUGLI, *Assemblage*, *op. cit.*, p. 49.

5. Yves LE FUR, *L'invention de la Beauté*, dans Jean DE LOISY (dir.), *La Beauté*, Paris, Flammarion, 2000, p. 145.

collecte pour briser ce processus. Les éléments ramassés par Paul-Armand Gette pour composer son propre cabinet d'histoire naturelle relèvent de ce processus. L'artiste utilise le prélèvement, ramassant des roches volcaniques de Thouars, ainsi qu'une série de plantes cueillies dans la région. Ces éléments en prise directe avec le site dialoguent avec des « objets étrangers au terroir<sup>1</sup> », enfermés dans une vitrine. L'artiste ôte l'objet de son milieu naturel, afin de le placer dans un lieu où il aura fonction de relique, de témoin. L'objet se fige. En ce sens, l'instant propice qui caractérise ce procédé est proche de la notion de *kairos*<sup>2</sup>. Dans la mythologie grecque, ce dernier est personnifié par un jeune éphèbe dont l'avant de la tête est recouvert de cheveux, tandis que l'arrière en est dépourvu. Dans le contexte médical, il symbolise le moment critique où l'action détermine le devenir d'une situation, le fait d'administrer un médicament, par exemple pour enrayer une maladie. Transféré à l'univers de la création, le *kairos* symbolise le moment idéal où l'artiste doit agir afin de donner forme à son œuvre. Le fait d'arracher à la nature ses produits procède d'une manière similaire. L'homme choisit de mettre un terme au processus naturel. Cette idée de quelque chose qui se fige à jamais dans sa forme est aussi une des composantes du cabinet de curiosités. Dans ce lieu, le temps se dilate, à travers la présence de pièces qui demeurent immobiles. L'œuvre d'art garde donc en elle les traces laissées par celui qui l'a conçue : « En apparaissant, l'objet produit toujours sur le regard un certain dépaysement et c'est presque automatiquement que l'œil replace derrière lui un décor<sup>3</sup>. » Effectivement, l'objet d'art, par la singularité qu'il développe est porteur d'un monde, qui se révèle lorsqu'on a su pénétrer son mystère.

La particularité du cabinet de curiosités n'est pas seulement d'être un lieu qui contient une série d'objets, il peut être également un meuble, assez complexe parfois, qui sert d'écrin aux objets les plus précieux. L'art contemporain et la production

d'objets design s'emparent de la forme prise par ce type de mobilier, bien souvent constitué d'une multitude de niches, de tiroirs ou de caches. Dans les œuvres sélectionnées pour la collection *Curios & Mirabilia*, on trouve cette catégorie d'objets, qui mêlent habilement style ancien et regard actuel : *41 Scies circulaires de Delft* (1990) de l'artiste belge Wim Delvoye exemplifie particulièrement cette catégorie. Ces scies, qui pourraient apparaître de façon tout-à-fait ordinaire sont sublimées par les motifs qui les recouvrent et qui rappellent ceux des faïences de la célèbre Delft. Les objets sont exposés dans un vaisselier en bois sculpté de dessins ornementaux, archétype du meuble ancien. La *Pharmacie Bretonne* (1976-1977) de Daniel Spoerri, qui contient cent-dix-sept flacons d'eau provenant de sources bretonnes, suggère également la forme du meuble destiné à conserver des objets précieux – ici, de façon inédite l'eau de sources, qui n'est pas sans rappeler le geste de Marcel Duchamp lorsqu'il emprisonne un peu d'air de Paris pour les collectionneurs américains Louise et Walter Arnsberg, en 1919. L'objet assure la conservation de ce qui demeure immatériel, qu'il soit question de s'octroyer un peu des bienfaits d'une eau soi-disant sacrée ou l'air de la capitale. L'écrin est ce qui protège. Il transforme l'invisible en matériel, augmente sa préciosité et le préserve de l'emprise du temps.

Dans les cabinets de curiosités anciens, l'espace est entièrement conçu autour des pièces de la collection. Les meubles qui la contiennent, sa place particulière, tout concourt à la mettre en lumière, à souligner son caractère exceptionnel. L'intérêt de faire renaître le cabinet de curiosités de ses cendres, en le confrontant au monde contemporain est aussi de transformer le regard porté sur l'objet, qui offre la possibilité d'un voyage, d'un retour aux croyances primitives et au merveilleux. Au château d'Oiron, la mise en scène de l'objet est d'autant plus intéressante que l'architecture contribue à faire ressortir son caractère le plus fantastique. L'installation des différentes œuvres est pensée *in situ*, avec une harmonisation des salles qui les contiennent. Elles font d'ailleurs références à des spécificités du lieu, comme nous l'avons observé dans le travail de Thomas Grünfeld. La disposition *in situ* renforce le dialogue entre l'objet,

1. Jean HUBERT MARTIN (dir.), *Le Château d'Oiron et son cabinet de curiosités*, Paris, Éd. du Patrimoine, 2000, p. 198.

2. Voir Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs*, t.2, Paris, Maspero, 1965, p. 59.

3. *Ibid.*, p. 57.

le lieu et son histoire. Dans le « Salon des Ondes », conçu sur le thème de l'eau, les phryganes d'Hubert Duprat trouvent une place de choix. Cette œuvre constitue un reflet intéressant des *Naturalia*, objets directement collectés dans la nature. L'artiste s'inspire des travaux de l'entomologiste Jean-Henri Fabre sur les larves de trichoptères. Ces animaux, qui vivent en eau douce construisent un étui protecteur à partir de brindilles et de gravier. Hubert Duprat remplace les matériaux ordinaires, par des paillettes d'or et des pierres précieuses. Ici, l'élément végétal laisse place au minéral et l'animal devient l'artisan de leur transformation. En procédant de cette manière, l'artiste parvient à diriger la conception de bijoux-fourreaux, issus d'un processus entièrement naturel. Le culte rendu à la nature demeure ainsi intact dans la construction contemporaine du cabinet de curiosités.

### La collection : inventorier l'objet d'art

Le collectionneur est animé d'une passion dévorante pour l'objet. Il cherche toujours la pièce manquante à sa collection ; c'est cette recherche permanente, qui demeure le moteur de son désir. Les objets extraits de la nature sont d'autant plus précieux que leurs formes naissent du hasard. Adalgisa Lugli théorise le lien existant entre l'artiste et le collectionneur, à travers leurs démarches semblables, qui est de collecter, d'assembler. Chaque objet ou fragment apporte sa singularité et sa charge émotionnelle à l'ensemble produit. L'objet génère une atmosphère qui s'insère dans un réseau d'éléments, à la fois différents et semblables. Li Edelkoort, "chasseuse de tendances" joue le rôle d'intermédiaire entre le collectionneur et l'objet qu'il convoite. Avec beaucoup de subtilité, elle transforme et modèle le regard dirigé vers l'objet. Ce phénomène est celui d'une translation de la consommation effrénée à l'amateurisme. Li Edelkoort dresse une cartographie de l'objet design marquant le XXI<sup>e</sup> siècle, plus proche de l'œuvre d'art que du simple élément utilitaire, au moyen de sa *Wish List* (2009), établie pour la maison de ventes Pierre Bergé et Associés (PBA). Cette liste répertorie une série d'objets d'art et de design extrêmement singuliers. La *Wish List* par-

vient à modifier la vision de l'objet, à évincer la somme d'éléments utilitaires, qui sont aussitôt jetés après leur usage et dont la durée de vie est extrêmement courte. Elle s'oppose totalement aux préceptes de la consommation de masse. Même si les objets présentés sont pour la plupart des œuvres d'art et des pièces design en petites séries ou en pièces uniques, vendus à des prix très élevés, ils génèrent une reformulation des structures même de l'objet, un renouvellement des formes standards. On retrouve en quelque sorte le prestige des objets contenus dans les cabinets de curiosités princiers, qui étaient visibles par un nombre de personnes limitées, seulement sur recommandation.

Li Edelkoort reste fidèle à son image de visionnaire, anticipant la réunion d'éléments qui laisseront leur empreinte sur le XXI<sup>e</sup> siècle. On trouve, dans cette liste, des objets caractéristiques rappelant les merveilles des cabinets de curiosités ; comme cette sculpture du groupe IDIOTS<sup>1</sup>, *Industrial Evolution III : skull bird* (2009), pièce unique associant un oiseau naturalisé à des éléments de broderie et de textile. L'œuvre évoque non seulement les animaux naturalisés que l'on trouvait en grand nombre dans les cabinets de curiosités, mais plus encore, elle sublime le savoir-faire du taxidermiste, dépoussière sa production qui, associée à un artisanat tel que la broderie, prend un tout autre sens. La *Wish List* de Li Edelkoort contient également deux versions très actuelles du cabinet de curiosités, en tant que meuble : le *Soft Cabinet 39 drawers* de Kiki van Eijk<sup>2</sup>, un cabinet à trente-neuf tiroirs en céramique et bouleau et le *Glam-More* du designer Willem de Ridder, une armoire en pin sculpté à décor de vêtements et accessoires en ronde-bosse. Ce choix d'éléments se réfère donc au double sens du cabinet de curiosité, à la fois meuble et espace qui l'accueille. La *Wish List* répertorie, selon les règles de l'art, c'est-à-dire sans aucune restriction, les objets d'art renfermant un caractère intemporel, tout en s'inscrivant résolument au cœur des préoccupations contemporaines, dont ré-enchanter le quotidien fait partie.

1. Composé des artistes Afke Golsteijn et Floris Bakker. Ces derniers utilisent la taxidermie comme langage artistique.

2. Née en 1978, Kiki van Eijk est une designer néerlandaise, diplômée de la Design Academy d'Eindhoven (Pays-Bas).

Ainsi, les résurgences des cabinets de curiosités sont nombreuses et se présentent sous diverses formes, mais les raisons de cette survivance sont bien souvent identiques : le cabinet de curiosités est un lieu qui sert à mettre en scène l'objet, à le sublimer par une série d'artifices subtils. C'est cette capacité unique que les installations contemporaines cherchent à retrouver ; soit en présentant les objets dans des lieux qui les confrontent à un passé, soit en mettant l'accent sur l'objet lui-même comme propre mise en scène, capable de faire d'un espace commun, un cabinet privé extraordinaire. La forme contemporaine du cabinet de curiosités fait appel à des thématiques qui redessinent une organisation, une classification particulière. Il s'agit de transformer le regard porté sur l'objet. Ce dernier, fruit de la rencontre de différents savoir-faire, exprime le résultat d'une transition ménagée entre les arts plastiques et les arts décoratifs. À travers cette configuration, c'est aussi la maîtrise de l'existence qui est recherchée ou, du moins, le désir de créer un espace où le temps suspend son cours, pris entre passé et présent. Le but du collectionneur n'était-il pas de remplacer le temps réel par un autre temps malléable, extensible, celui de la collection, qui le préservait en quelque sorte d'une attente fébrile de l'inevitable fin caractérisant chaque mortel ? La renaissance du cabinet de curiosités apporte une dimension supplémentaire aux formes anciennes : pour les artistes qui convoquent l'art de la curiosité, le cabinet est la fusion de l'objet et de son écrin ; c'est-à-dire, le lieu, pour lequel l'œuvre d'art est pensée, mais également l'ensemble des supports qui vont servir la mise en valeur de l'objet et orienter le regard vers un statut extraordinaire de celui-ci. La singularité de l'œuvre est imaginée en fonction de l'espace, *in situ*, dans un échange réciproque et intense. Adaptées au monde contemporain, les légendes et mythologies trouvent une nouvelle raison d'être : leur symbolique est transcendée par une lecture au prisme des questionnements actuels.

Aurélie MICHEL



**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)  
Anne Sauvagnargues (Université Paris X)  
Olivier Schefer (Université Paris I)  
Ronald Shusterman (Université Bordeaux III)  
Karl Sierck (Université de Iéna)

**Comités de lecture et de rédaction**

Vangelis Athanassopoulos  
Nicolas Boutan  
Gary Dejean  
Simon Lefebvre  
Cécile Mahiou  
Camille Prunet  
Benjamin Riado  
Diego Scalco  
Bruno Trentini  
Perin Emel Yavuz

**Coordinateurs du numéro**

Camille Prunet et Bruno Trentini

**Illustration de couverture**

Cécile PRUNET, *Anonyme*, 2016

**Siège social**

2, rue de Châteaudun  
94200 Ivry-sur-Seine

**Site internet**

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

**Pour tout contact**

[contact@revue-proteus.com](mailto:contact@revue-proteus.com)

**Numéro II – novembre 2016**

*Proteus 2016* © tous droits réservés

ISSN 2110-557X