

Notes sur terrorisme, avant-garde et patrimoine

Les Barbus

Au tout début du XIX^e 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 goût¹.

Ces « jeunes gens en colère », prototypes de tant de futures sectes avant-gardistes, et que l'historiographie situe à « l'aube du bohémianisme² », 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*³, 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 séparée⁴) 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^e 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 statues¹), 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 Benjamin², ces Barbus³, 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 siècles⁴, 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 futur⁵.

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'Unesco⁶, 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^e 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^e 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'humanité¹.

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 situation².

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'individu³ !**

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 réalisée⁴ ».

On ne saura jamais si ces propos ont été réellement tenus, et sous cette forme même⁵. 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>, 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 spectacle¹.

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 transcendante²,

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 hésiter⁴.

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 utiles¹.

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*²) 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 cimetières³.

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 radicaux⁴.

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 artistiques¹ » (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 séparée². » 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 supprimant³. », 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'art⁴.

- 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 connu 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* situationniste⁵, 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 Gogh⁶.

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 quittée⁷.

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 renversé¹...

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 nature³

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 toutes⁴.

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 Heidegger⁵) :

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 humain⁶.

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 mortels¹.

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 « radicales² » (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.