

Art contemporain et reniement poétique

(Ce texte reste ouvert à la réécriture, l'actuelle version est datée du 28 juin 2024)

Sommaire

Je t'aime, un peu, beaucoup... pas du tout
«Contemporain», un terme fourre-tout
 Art moderne, avant-gardes, art contemporain
 Ouverture
 Fermeture
 Résistance
Rejet de la poésie
Négatif/positif
 Laid, banal, douloureux
 Esprit critique, lucidité et nouveauté
 Réalisme contre idéalisme
 Le positif
 L'art consolation, l'art médicament
 Les bons sentiments
Divertissement
 Nouveauté et effets de mode
 Un art de foire
 La pornographie
 L'érotisme
Spectacularisation du négatif
 Insatiable ressassement
 Provocations et spéculations financières
Verbiage de l'art contemporain/bruissement du monde poétique
 Quel est votre concept?
 L'œuvre ouverte
 Artistes et artisans
 L'art réduit au signifié
 L'obsession de la causalité
 Questionnement
 L'art est du côté du sensible
 Barthes, le *studium* et le *punctum*
 Le commentaire
L'indigeste/la saveur
 La peur d'être récupéré
 Admirer
 Habiter en poète
Sujets politiques ou stratégies politiques?
Artivisme et contemplation
Un art du dégageant

II

La beauté en procès

Excommunication !
«Superficielle»
 Le paraître
 Le goût et le «bon goût»
 L'ornement
 Le sensible
«Esthétisante»

«Décorative»
«Ringarde»
«Réactionnaire»
La tyrannie du beau ?
Le dernier homme

III

Encore quelques mots sur la beauté

Étrange ou universelle
Le trouble plutôt que l'harmonie
Désintéressée
Une belle photographie

* * *

«Et que derrière ton "non" soit un "oui" préalable !»
(Camus)

Mon propos ne sera pas d'opposer l'art contemporain à la poésie car la poésie s'infiltré partout, y compris en art contemporain. Mon propos ne sera pas non plus de critiquer indistinctement l'art contemporain, on ne résume pas une nébuleuse.

L'éloge étant plus difficile que la critique, je dénoncerai, au sein de l'art contemporain, une forte tendance au rejet de la poésie, un rejet que j'apparente au cynisme et au nihilisme, un cynisme et un nihilisme qui s'accompagnent d'énormément de bavardage de la part de ces professeurs en désespérance.

Mais, suivant l'invitation de mon exergue, ma critique tâchera de ne pas perdre de vue l'élan initial de ce texte : la requête d'une affirmation positive, la revendication d'un élan vital où la beauté fonctionne comme un formidable levier. Le joli néologisme «*poévie*» a bien raison de faire sonner par son tour la force de vie de la poésie. Ce que j'appelle la poésie est une invitation, comme ce texte lui-même est une invitation. La poésie est cela même qui réinvente la beauté, elle la précède et l'accueille. La beauté inattendue est l'invitée surprise de la poésie. Même encadrée par des canons, même circonscrite par la psychologie d'une époque, même filtrée par telle ou telle éducation culturelle, elle réussit à surprendre, elle est cela-même qui surprend. Et cette surprise est source de joie.

Ma provocation est la suivante, adressée aux cyniques de l'art contemporain : autorisons-nous cette joie.

Je t'aime, un peu, beaucoup... pas du tout

Quand j'étais étudiant à l'École Supérieure d'Arts Visuels à Genève, l'art contemporain me passionnait. Trente-cinq ans plus tard, je continue de m'y intéresser, mais je suis devenu très sélectif. Non seulement beaucoup d'œuvres contemporaines me paraissent inconsistantes ou pathétiques, mais ce qui est plus grave, c'est de voir le milieu même de l'art contemporain submergé par la sottise, la vulgarité et le snobisme. Je parle du milieu des arts plastiques car c'est le seul domaine artistique que j'aie assidument fréquenté. La danse contemporaine et la musique contemporaine, que je connais mal, me semblent beaucoup moins envahies par l'obsession du négatif.

Les inconditionnels de l'art contemporain s'imaginent en général que les récalcitrants le sont par ignorance. C'est pourtant chez les philosophes que j'ai trouvé les arguments qui m'ont fait prendre mes distances face à ce grand théâtre. Je ne vais pas reprocher aux curateurs d'être des intellectuels, je suis moi-même un intellectuel. Ce que je reproche, à nombre d'entre eux ainsi qu'à tant de marchands d'art plus qu'à quiconque en ce milieu, c'est d'être de mauvais intellectuels. Certains d'entre eux sont même de parfaits imbéciles, et leur interminable logorrhée aligne les inepties. Ce qui est stupéfiant, c'est de voir l'ampleur de la communauté et des pouvoirs publics qui soutient ces inepties, comme le relève Jean Baudrillard dont je parlerai au paragraphe intitulé «Provocations et spéculations financières».

De telles inepties, Jean Echenoz s'en moque à travers trois exemples assez comiques dans son livre *Je m'en vais*¹ : l'un des personnages artistes du roman procède à des agrandissements de piqûres d'insectes; un autre ronge le mur du collectionneur à l'acide, prétendant développer l'idée de l'œuvre en négatif; un troisième a peint un viol collectif... Ce qui laisse songeur, c'est que ces trois exemples ne paraissent pas particulièrement décalés par rapport à ce que l'on peut rencontrer sur le marché de l'art actuel depuis quelques décennies.

* * *

«Contemporain», un terme fourre-tout

Art moderne, avant-gardes, art contemporain

Par raccourci, il est fréquent de ranger dans la rubrique «art contemporain» bien des choses différentes. Souvent l'on considère que l'art moderne, en tant que période historique, s'est arrêté avec ou après le cubisme, le surréalisme, le futurisme, le constructivisme et l'abstraction. L'art contemporain serait donc né avec d'autres avant-gardes telles que dada, le carré noir de Malevitch, le ready-made de Duchamp, le pop'art de Warhol. Ont ensuite été considérées comme art contemporain les avant-gardes suivantes (je n'en énumère que quelques-unes) : art minimal, art conceptuel, support-surface, *arte povera*, land art, et les genres multimédia tels que le body art, l'art performance, les installations... Puis, aux alentours des années 1980, un certain nombre d'avant-gardes furent pastichées en quelque sorte, accompagnées de préfixes tels que «néo» ou «post» : néo-expressionisme abstrait, néo-géo... S'ensuivit la disparition des avant-gardes. Dès lors, on ne reconnaît plus vraiment de mouvements mais seulement des démarches individuelles, le néolibéralisme étant passé par là pour dissoudre les aventures communautaires. L'obsession de nouveauté ne prétend plus explorer l'essence de l'art à coup de tables rases et d'excommunications, elle appartient plutôt à un phénomène de coterie, sur un marché de l'art extraordinairement hétérogène. Si nous pouvons regretter la coterie, nous pouvons nous réjouir de l'hétérogénéité. La coterie s'intéresse aux artistes plus qu'aux œuvres, l'aura s'étant déplacé de l'œuvre vers l'artiste selon la prédiction de Warhol d'un art des célébrités (*celebrity art*), un art mondain. Mais l'hétérogénéité permet aussi un retour à l'œuvre, surtout lorsque l'hétérogénéité ne distingue pas seulement les artistes entre eux mais se glisse à l'intérieur de la production de chaque artiste.

1. Jean Echenoz, *Je m'en vais*, Minuit, prix Goncourt 1999.

Ouverture

Cette hétérogénéité est une chance et une incontestable ouverture. À l'époque des avant-gardes, on pouvait considérer comme « contemporain » ce qui s'opposait à l'académisme comme à la tradition en tant que régis par des normes. Mais avec la postmodernité, peut-on encore parler de rupture ? L'impression que tout a déjà été fait déporte l'attente de nouveauté, soit vers son simulacre (ce qui fait le buzz), soit vers ces petites nouveautés subtiles que sont chaque variation au sein même de la répétition. On assiste alors à une diversité, un foisonnement, qui n'a pas besoin de se mesurer au défi de la nouveauté. L'art minimal, l'art abstrait, le surréalisme, l'*arte povera*, le land-art... sont devenus des genres et des traditions – d'où émergent parfois des œuvres magnifiques. Se déclinant désormais au pluriel, les académismes et les traditions se métissent, s'ouvrent aussi à l'art brut ou exotique, et produisent parfois des œuvres susceptibles de nous saisir tout autant sinon plus que les fades provocations de l'art contemporain le plus médiatisé.

Fermeture

Que reste-t-il de spécifique à ce que l'on nomme « contemporain » ? Ne serait-ce pas devenu un vocabulaire de marketing ? un emballage ? pour désigner ce qui se veut nouveau à tout prix, et à quel prix ? un art du sacrifice en quelque sorte, un art de la négation ? Si le marché de l'art contemporain s'est ouvert, le culte de l'art contemporain est resté relativement fermé autour de ses grands prêtres.

Résistance

De plus en plus nombreux sont ceux parmi les amateurs d'art et les artistes à résister et se tourner, non plus vers l'art exclusivement « contemporain », mais vers toute forme d'art sachant échapper à la scène sacrificielle de ce vocable au goût de censure.

* * *

Rejet de la poésie

Dans son livre *Des valeurs, une approche sociologique*, (ouvrage assez éblouissant, soit-dit en passant) Nathalie Heinich identifie un certain nombre de registres de valeurs et reconnaît que le registre esthétique a été pratiquement éliminé de l'art contemporain au profit d'autres registres tels que surtout le ludique (jeu, humour, distanciation, exploration, expérimentation), l'herméneutique (questionnement [sic ! voir plus loin], critique, significativité) et l'aesthésique (plaisir, sensorialité, sensualité).

Je crois pourtant que le registre esthétique reste très présent dans l'art contemporain mais selon une bien curieuse inversion. Ce n'est plus le beau qui fait recette mais le laid, le dégoûtant, le vulgaire, le kitsch, le clinquant, le punk, le grunge. La consommation de masse n'a plus le monopole du mauvais goût (mais l'a-t-elle jamais eu ?).

À côté de cette esthétique négative, l'art contemporain actuel, celui du XXI^e siècle, sera tour à tour, vide, banal, pornographique, divertissant, spectaculaire, ennuyeux, indigeste, cynique, comique, mais il ne sera pas poétique, à de rares exceptions près.

Cette éjection de la poésie a certainement commencé chez dada et chez Warhol, ainsi qu'avec l'invention du *ready-made* par Marcel Duchamp, geste qui remet en question le talent, le métier ou encore le goût : Duchamp revendique l'indifférence et l'anesthésie.

* * *

Négatif/positif

Laid, banal, douloureux

Je ne cesse de constater chez nos contemporains un penchant pour le *ressassement du négatif*. La fascination pour le *laid*, le *banal* et le *douloureux* occupe le devant de la scène jusqu'à saturation². Cette rumination n'est pas seulement pathétique, elle peut aller jusqu'à frôler le pathologique, celui du registre de la mélancolie. Un théoricien de l'art à la mode dont je tairai le nom a fait une lecture de l'histoire de l'art à partir du thème de la déjection. Il y a comme ça des esprits qui se croient supérieurs d'aller racler les fonds. Selon lui, le fil rouge de l'art moderne et contemporain porte sur ce que nous rejetons. Ce que ce petit malin ne semble pas avoir compris, c'est que cette tendance de l'art contemporain ne conduit pas une réflexion *sur* la déjection mais une réflexion *de* la déjection. Réfléter n'est pas penser. L'œuvre prétend dénoncer ce qu'en fait elle annonce comme on annonce l'arrivée d'un train. Voyeurisme. Nous sommes les vaches de ce train. La prétendue dénonciation s'avère répétition, spectacularisation, et finalement ressassement, aussi inconscient soit-il. C'est ce que la psychanalyse nomme jouissance. À ne pas confondre avec le plaisir, la jouissance est une souffrance, une compulsion de répétition de ce qui fait souffrir. Avec l'obsession pour le laid, le banal et le douloureux nous sommes en pleine pulsion anale, archaïque et morbide.

Il me semble pouvoir observer la mise en scène d'une complaisance nihiliste devant la monstration de la merde du monde par de nombreux éditeurs, collectionneurs, commissaires d'exposition, critiques enthousiastes, comme autant de mouches bourdonnantes et affairées dans l'ivresse de l'ammoniac. Et je les entends répéter ces formules toutes faites devant l'auteur de l'étron : « Quel esprit critique ! Quelle lucidité ! Un nouveau regard ! »

Esprit critique, lucidité et nouveauté

« Esprit critique », vraiment ? « Lucidité », vraiment ? « Nouveau » (regard), vraiment ? Selon moi, l'esprit critique et la lucidité appartiennent au champ de la philosophie, très rarement au champ de l'art (l'art produit de l'être, il ne produit pas des énoncés, sauf dans l'art conceptuel le plus pauvre). J'ai trop d'estime à l'égard de l'esprit critique pour en faire le dindon de cette farce. L'art militant – est-ce encore de l'art ? – peut se montrer illustratif ou démonstratif, mais seul le discours qui l'accompagne sera « critique ». Quant à la nouveauté, elle ne court par les rues, il faut beaucoup de recul pour confirmer rétrospectivement ce qui fut innovant. Je reviendrai plus bas sur la notion de nouveauté.

Réalisme contre idéalisme

« Le fond du réalisme, c'est la négation de l'idéal » écrit Gustave Courbet, l'un des fondateurs de ce mouvement avec Édouard Manet et le Salon des refusés. La misère, la souffrance, les injustices, les déprédations, ou encore le banal, le médiocre, l'ordinaire et l'ennui sont évidemment des maux. Le réaliste prétend que l'idéaliste tourne le dos à ces maux, qu'il les ignore. Non seulement ce reproche confond idéalisme et idéalisation (voir ci-dessous), mais j'ai tendance à le retourner contre les réalistes eux-mêmes, et surtout contre un très grand nombre de photographes contemporains ayant repris cette rhétorique,

2. Sur le laid, le banal et le douloureux, voir mon texte « La beauté malgré tout », in *Planète canyons*, Éditions Favre, 2015, p. 152.

et qui me donnent l'impression de s'enliser dans un ressassement descriptif qui, sur le plan esthétique, ne procède à aucun traitement. Où sont donc les suggestions de résistance, d'amélioration, d'aménagement ou de réenchantement ? J'identifie dans le mouvement réaliste, une tendance à étaler la poubelle au milieu du village, sous les applaudissements des distributeurs de prix, dans nos festivals et temples de l'art contemporain.

L'idéalisme serait donc à œillères, et le réel son hors champ ? Alors pourquoi les prétendus réalistes trient-ils à leur tour en ne sélectionnant que les restes ? Faut-il leur rappeler que c'est au sein-même des idéaux comme des restes qu'un tri doit être fait ? que certains idéaux sont trompeurs et d'autres universels, que certains déchets sont toxiques et d'autres fertiles ? Qu'est-ce que la réalité sinon ce qui est, et qu'est-ce que l'idéal sinon ce qui devrait être ? Entre les deux sont tissées les passerelles du possible : il y a déjà de l'idéal dans le réel, il y a déjà du désirable dans le réel, par exemple sous forme de beauté. Mais, très occupés par le ressassement du négatif, les réalistes ont un problème avec la beauté. La beauté fleurit sans discrimination, sur le fumier comme ailleurs, c'est son scandale en quelque sorte. Pourtant, n'allons pas croire qu'elle existe en dépit du monde. Elle existe, c'est tout. Cela insupporte les esprits chagrins. Le désenchantement ne semble guère leur suffire, il leur faut déprécier, ébrécher la voix des rossignols.

Le réalisme a tendance à confondre idéalisme et idéalisation. L'idéalisme vise l'idéal comme possible, il le recherche et le construit, c'est une germination. L'idéalisation prétend l'avoir trouvé, elle le feint au lieu de l'entreprendre. Le discours publicitaire est pétri d'idéalisation. Il travestit le désir en promesse, il n'admire pas, il fantasme. L'idéalisme est une quête, l'idéalisation un déguisement. Ceux qui se méfient de la beauté ont tendance à prendre cet idéal pour de l'idéalisation. Seraient-ils incapables d'admirer ? Au nom du réalisme, ils prétendent dépouiller la représentation de toutes les tentations idéalistes. La crudité, voilà leur credo, la fange où ils s'ébrouent. L'idéaliste ne saurait s'en contenter, il considère que l'âpreté du réel, ça se traite. À cet égard, les idéaux peuvent intervenir comme traitements de choc. Si vous cautionnez votre résignation sous prétexte que « c'est la réalité », l'idéaliste vous demandera « qu'en avez-vous fait ? ». Pour que la réalité ne soit pas l'alibi du défaitisme, pour que celle de demain soit plus accueillante que celle d'aujourd'hui, il faut imaginer ce demain, le mettre en image, aménager le réel pour le rendre désirable.

Le positif

Le laid, le banal, le douloureux, le trivial, ce serait « la réalité » nous dit-on. À quoi je répondrai que le beau, l'émouvant, le gracieux, l'émerveillant, l'agréable, le savoureux, le joyeux, l'aimable, sont tout aussi réels, et bien plus intéressants dans la mesure où ils nous rendent le monde habitable ; c'est eux qu'il faut rechercher et nourrir dans ce but.

Pour entrevoir les solutions, il faut parler des solutions. De même, pour entrevoir le positif, il faut l'afficher, il faut en rendre compte. Mais pour les obsédés du négatif, on dirait que la dignité ne vaut que par son absence, dans la critique mais pas dans l'éloge, dans la plainte mais pas dans la louange. Seul serait digne d'être représenté selon eux, ce qui suscite l'indignation. Dans une telle perspective, la dignité n'existe qu'en creux, son accomplissement étant méprisé par ceux-là mêmes qui pourtant l'invoquent.

Attention, je ne m'aligne pas sur le mot d'ordre « il faut positiver ». La guimauve New Age a le don de m'exaspérer tout autant que le spleen mondain.

L'art consolation, l'art médicament

Nietzsche, grand chantre de la pulsion de vie, mettait en garde contre les «consolations métaphysiques». Il dénonçait surtout les promesses religieuses d'arrière-mondes (la vie après la mort, «les derniers seront les premiers», etc.), mais il s'attaquait aussi à l'art conçu comme médicament ou comme consolation, notamment par Schopenhauer aux yeux de qui la beauté apporte un ravissement immédiat et merveilleux qui anesthésie la souffrance et apporte calme et sérénité, ataraxie. Une telle beauté est un répit. C'est au contraire du côté de l'exaltation de la vie que Nietzsche situe notre rapport à la beauté. C'est que l'art n'est pas un rattrapage. Consoler, soigner, calmer, c'est poser la souffrance comme première. Célébrer, c'est poser la vie comme première. C'est dans ce «oui à la vie» que réside la grande santé – une grande santé morale indépendante de la petite santé physique. On a beau être malade, on a beau être mourants, la vie rayonne autour de soi, au-delà de soi. Les vivants nous survivront, et les œuvres parmi les vivants, car les œuvres sont des êtres et non des fonctions. Réduire l'œuvre à un soin ou à une consolation, c'est la réduire à une fonction, comme s'il fallait attendre d'être malade pour s'intéresser à l'art. La santé n'est pas à la guérison un moyen mais un horizon. De même, si l'art poétique a des vertus thérapeutiques aussi certaines que le sourire d'un enfant, ces conséquences ne sont pas des raisons.

Les bons sentiments

La beauté n'est pas gentille ! Elle n'a rien à voir avec la vague actuelle de bons sentiments dégoulinants qui émanent surtout de ce que j'appelle la fausse sagesse New Age et de ses productions *feel good* censées rayonner de leurs «ondes positives». J'accorde une importance énorme à la bienveillance certes, mais tout autant à la critique, la première ne devant en aucun cas éclipser la seconde. La beauté n'est pas un cache-misère, elle n'est pas réparatrice non plus. Elle est ce qui retient le bras armé. Elle est ce qui interdit la destruction. La beauté est visage. On ne se bat pas contre un visage mais il arrive que l'on doive lutter pour le protéger : que derrière ton «non» de la critique soit un «oui» préalable à la vie.

* * *

Divertissement

Une grande portion de l'art contemporain, piégée par les impératifs du marketing, a quitté le domaine de la culture pour servir celui du divertissement branché, excroissance snob du show-business. Si les avant-gardes artistiques ont lutté de toute leur imagination contre le danger de récupération (quitte à produire des œuvres vides), l'art contemporain qui leur succéda s'est mis à produire ce qui était le plus opposé à l'art, le plus vulgaire, le plus creux : le kitsch, la mode..., le gros gag. Si l'humour raffiné se rapproche de la poésie et peut nous vivifier sur le long terme, comme c'est le cas parfois du dessin de presse quand il pointe l'universel dans l'actuel³, le gros gag à peine servi s'affaisse comme un soufflé. L'humour poétique nous trouble et nous nourrit, l'humour de foire nous purge et nous laisse le ventre creux.

3. Voir à ce sujet le très beau livre *Dessin politique, Dessin poétique*, Le cahier dessiné n°12, novembre 2018, Musée Jenisch Vevey.

La citation gratuite fait encore partie de ce répertoire du divertissement comme si la culture était un empilement de clins d'œil. Pourtant, être cultivé ce n'est pas être capable d'identifier des contenus mais pouvoir en faire quelque chose, les intégrer émotionnellement ou les assimiler intellectuellement. S'inspirer d'une œuvre, plutôt que de la citer, voilà qui la fait vivre. L'inspiration peut rester intime, inaperçue même. L'inspiration est ce que Malraux apparente à «la métamorphose», une survivance des œuvres dans leur postérité, une survivance où le sens peut se perdre car le sens n'est pas l'œuvre.

Nouveauté et effets de mode ⁴

Les grands artistes ne sont pas les gros artistes célébrés par les mass media, y compris les mass media de l'art dit contemporain. Déjà les avant-gardes se semblaient fort pressées de se croire devant. L'autoroute de la nouveauté se précipite vers les filtres de la mode qui la sélectionnent par exclusion et par obsolescence. C'est que la mode ne tolère ni la diversité, ni la longévité. La nouveauté retenue doit se profiler comme facilement identifiable : le grotesque s'y prête à merveille, au détriment du subtil et du singulier.

S'il y a pourtant une bonne raison de s'intéresser à ce qui nous est contemporain, on la trouvera lorsque celui-ci requiert notre attention, non parce que c'est *nouveau* mais parce que c'est *présent* : à notre portée, à notre disposition, à notre faveur. Reste à nous demander en chaque occasion si ce qui sollicite notre attention la mérite vraiment. Lorsque c'est le cas, la nouveauté est un cadeau offert en réponse à la curiosité. Nous la cherchons, nous la provoquons et l'espérons heureuse. Mais c'est aussi dans le passé que nous pouvons la chercher, dans ce que nous découvrons ou redécouvrons, ce que nous revisitons d'un œil nouveau, ce qui est passé de mode ou ne l'a jamais été, qu'importe.

Combien de jeunes artistes se voient propulsés sur le devant de la scène, puis jetés deux ans plus tard aux oubliettes des médias. On en reparlera brièvement à leur décès, parfois, lorsque l'épithète est vendeuse. Entre temps, entre la jeunesse et la mort de l'artiste, nombreuses sont les œuvres à s'épanouir dans leur alcôve, discrètes mais bien vivantes. C'est pourquoi, ce que j'attends d'un magazine ou d'un festival, c'est de nous faire découvrir, non pas de «nouveaux regards» – je m'en méfie – mais des «regards», tout simplement.

On peut considérer comme «classique» une œuvre qui n'a pas cessé de nous surprendre, une œuvre singulière, qui survit au temps. «C'est devenu un classique» dit-on à son sujet lorsqu'on a pris du recul. Ne peut-on pas imaginer que certaines œuvres nouvelles deviennent directement classiques ? Ce sont des œuvres ouvertes, des œuvres qui échappent à la clôture de la mode, des œuvres qui ne se contentent pas d'être «contemporaines».

(Une critique de l'obsolescence programmée n'est évidemment pas une critique de l'éphémère, c'est une critique du gâchis. Nous vivons et créons dans l'impermanence. Ce n'est pas une raison pour précipiter la succession des deuils et des naissances dans une obsession du remplacement qui déprécie toute forme de durée.)

4. Ma critique à l'égard de l'obsession de nouveauté est une préoccupation récurrente. On la retrouvera dans les textes suivants : «Hédonisme», in *Planète canyons*, Éditions Favre, 2015, p. 104 ; «Du style» in *Entre ciel et pierre*, Éditions Favre, 2017, p. 42 ; «Nouveau ? Non, singulier !», «Action, réaction» et «Instants d'élection» in *Cascades*, autoédition, 2022.

Un art de foire

S'il fut élitiste au xx^e siècle, l'art contemporain est devenu en partie populaire. J'ai bien l'impression qu'un certain nombre de spectateurs des foires (le mot en dit long) d'art contemporain s'y rendent non pas pour admirer, non pas pour se cultiver, non pas pour s'éduquer esthétiquement mais pour s'amuser et se moquer des prétendus artistes et de ceux qui les exposent, les publient, les achètent. À «Art Basel», je peux deviner à l'attitude de toute une frange du public, dans ses sourires, ses rires, ses coups de coudes à la copine, ses photos ou selfies devant les œuvres, qu'on vient là pour une franche partie de rigolade. Pourtant j'imagine que ce public espère quand même faire de belles découvertes et qu'à côté des distractions grotesques il trouve de quoi s'émouvoir, une belle exception, quelque chose qui le touche ?

La pornographie

Une autre forme du spectaculaire, plus triste, concerne la dimension pornographique. La pornographie, porno chic ou porno trash qu'importe, c'est l'exigence impossible, abrutiante, désubjectivante, de la pure présence. Si l'étymologie du terme «pornographie», du grec *pornê* (prostituée) et *graphê* (écriture), désigne *le discours sur le sexe*, il ne s'agit pas de n'importe quel discours mais précisément d'une prétention à la présence et à la maîtrise de cette présence. L'exhibition pornographique est comme l'hostie présentée aux fidèles, un acte de foi qui prétend à la transsubstantiation : «Ceci est ce que vous voulez voir. Si, si, c'est là, c'est bien là, tout est là.» Pas de désir (de rapport au manque), pas de dialogue, juste un dispositif voyeuriste. Ce fantasme de maîtrise pornographique, on peut le déplacer métonymiquement vers d'autres domaines que celui de la sexualité. Ainsi donc, le comble de l'obscène, c'est quand les caméras de surveillance sont récupérées par l'art contemporain. Vidées de leur (sinistre) fonction, elles se réduisent au dispositif autoréférentiel de la spectacularisation du monde. Célébration du spectacle pour lui-même, sans tri, sans filtre, sans contenu, sans aménagement symbolique, spectacle en boucle de l'immonde, c'est-à-dire de ce qui ne fait pas monde.

Comme c'était le cas pour le laid, le banal et le douloureux, les chantres de la pornographie prétendent nous montrer la réalité. Selon eux, le refus de cette réalité serait hypocrisie. À vrai dire, l'hypocrisie ne consiste pas dans le refus de la pornographie, dans sa censure ou son dédain, mais dans la dénégation du désir. À ce titre, l'hypocrisie ne s'oppose pas à la pornographie mais s'en rapproche au contraire. Dans leur embarras face au désir, l'hypocrisie réagit par la fuite tandis que la pornographie réagit par la précipitation.

L'érotisme

À côté de l'alternative entre la fuite hypocrite et la précipitation pornographique, il existe une troisième voie, celle du jeu. Mettre le désir en jeu, lui donner du jeu, c'est-à-dire de la souplesse, c'est ce qu'on appelle l'érotisme. L'érotisme est beaucoup plus important qu'une diversion, car donner du jeu au réel du désir c'est le civiliser. Préférant le contact à l'intrusion, la caresse en est un exemple bien noble. Si l'art est sublimation du désir comme le pensait Freud, on peut comparer la matière artistique à une peau, et le contact avec cette peau peut être dit érotique : il procure du plaisir. Le plaisir musical, pictural, sculptural, architectural, cinématographique..., ce plaisir des sens en contact avec la chair de l'art, c'est cela même qui peut éveiller en nous le sentiment du beau.

* * *

Spectacularisation du négatif

Insatiable ressassement

Dans mon paragraphe consacré au laid, au banal et au douloureux, je déplorais le culte du négatif et son ressassement. Cette caractéristique mélancolique me paraît récurrente dans notre « société du spectacle »⁵ où, incapables de transformer le monde, nous nous contentons de le mettre en scène dans un divertissement d'autant plus reconduit qu'il nous laisse insatisfait. Est-il si hasardeux de faire un parallèle entre le film d'horreur et l'obsession pour le négatif dans l'art contemporain ? Dans les deux cas nous sommes plongés dans une *esthétique du désastre*. Il ne s'agit pas vraiment de dénonciation, ni même d'information quoi qu'on en dise, il s'agit de jouissance, j'y insiste. Il y a une jouissance face au laid, au banal, au douloureux dans l'art contemporain comme il y a une jouissance face au massacre dans le film d'horreur. Je crains que le spectateur de l'horreur adopte une passivité consentante. À l'heure de la sixième extinction massive de la vie sur Terre, j'ai bien peur que le spectateur fabriqué par la civilisation du spectacle ne fasse rien d'autre que de réclamer la suite : *The show must go on* chantent les accros du spectacle devant les massacres *attendus*. Ce n'est plus « après moi le déluge » – formule par laquelle Marx décrivait l'aliénation du capitaliste lui-même –, c'est « allons voir le déluge ». Ainsi s'énonce l'aboutissement de l'entropie capitaliste et de son mythe dévorant de la croissance. Le « toujours plus » du productivisme se double du « toujours plus » de la puissance destructrice qu'il mobilise. Ça ne peut déboucher que sur le feu d'artifice final : apocalypse NOW.

Le sacrificiel

« La société du spectacle » est un cadre idéologique dont les injonctions réclament que nous transformions les moindres gestes de notre vie en spectacle. Nous pensons immédiatement à la logique de Facebook, mais cela va beaucoup plus loin. Dans son livre *Dernières nouvelles du spectacle*⁶, Vincent Kaufmann, grand lecteur de Guy Debord, identifie ce qu'il nomme « la grammaire du spectacle ». Kaufmann s'intéresse particulièrement au sort réservé à beaucoup d'écrivains de télévision, des écrivains dont la célébrité dépend de la télévision et de l'acceptation des règles du spectacle qu'elle impose.

Il est évident que de nombreuses caractéristiques de cette grammaire du spectacle sont également repérables dans certains secteurs de l'art contemporain comme la photographie, l'art vidéo, ou encore les installations à caractère autobiographique. Tout d'abord, pour répondre à cette grammaire du spectacle, l'artiste doit parler de lui, de ses souffrances surtout ; il doit s'impliquer corporellement, exhiber ses humeurs (larmes, sperme, sang menstruel, crachats, vomis, diarrhées, sueur...); il doit s'impliquer émotionnellement, afficher « spontanément » son « ressenti », fondre en larmes, insulter. Il fait de son « vécu » une offrande au Dieu spectacle. Les traumatismes font recettes. Le viol, l'inceste, le rejet paternel, l'alcoolisme de la mère, le frère suicidé, l'enfant perdu, la maladie dégénérative, le piège de la drogue, tous ces drames réels ou insinués font grimper la cote de l'artiste à la bourse des *peoples*. Il faut des procès, des attaques, des coups bas, une entrée dans le jeu du couple SM bourreau-victime. Et s'il n'a pas été marqué par le rouleau compresseur

5. Guy Debord, *La société du spectacle*, 1967.

6. Vincent Kaufmann, *Dernières nouvelles du spectacle, Ce que les médias font à la littérature*, Seuil, 2017.

de l'existence, l'artiste est requis de se montrer agressif ou de faire le pitre. Pour attirer l'attention, il faut qu'il paie de sa personne.

On peut s'en douter, la dimension pornographique-sacrificielle est d'une efficacité redoutable sur ce marché de l'égo mass-médiatisé. Je ne donnerai pas de noms, ce serait montrer du doigt certains auteurs eux-mêmes alors que ce sont les coulisses du spectacle sur lesquelles je souhaite attirer l'attention. Dans ma trilogie du laid, du banal et du douloureux, c'est ici le douloureux qui semble le critère prioritaire pour accéder à la visibilité dans l'arène du spectacle.⁷

Provocations et spéculations financières

Un certain nombre d'artistes sont passés maîtres dans l'art de la provocation. Ils appartiennent en général à ce qu'Andy Warhol avait nommé le *financial art*, un art acheté par des milliardaires comme objet de spéculation financière. Cette coterie se nourrit du scandale qui lui fait de la publicité à coup de grands titres dans les médias. Ainsi les blagues salaces et la profanation de certains cadres historiques prestigieux permettent d'ériger en vedette le prétendu artiste tout en sacrifiant son crachat surdimensionné.

Selon Jean Baudrillard, les provocateurs «spéculent sur la culpabilité» et l'ignorance des décideurs de la culture «qui n'y comprennent rien ou qui n'ont pas compris qu'il n'y avait rien à comprendre», qui s'imaginent «que ce n'est pas possible que ce soit aussi nul et que ça doit cacher quelque chose»⁸.

Éric Conan cite comme témoin à charge le philosophe Luc Ferry, lequel dénonce régulièrement «avec exemples confondant à l'appui, l'*imposture intellectuelle* de cet *art capitaliste jusqu'au bout des ongles*, qu'il analyse comme une version nihiliste de la *destruction créatrice* de Schumpeter étendue de l'économie à la culture».

Et ne me dites pas qu'il s'agit de renverser des tabous. Quels tabous? Certains analystes considèrent que Mai 68 a libéré la pornographie sans parvenir à libérer véritablement l'érotisme. Il me paraît effectivement plus audacieux aujourd'hui encore de parler de caresse plutôt que de bites, de sperme et de vagins. Oui, la caresse! Qui ose parler de caresses?

Les provocateurs se prétendent subversifs? Allons donc!⁹ Un ami me récitait de mémoire cet aphorisme dont il n'a pas pu retrouver la source: «Quand nous vivons au milieu des stéréotypes, l'activité la plus subversive est la nuance.» Voilà une véritable provocation, une provocation qui transforme nos repères et nous réoriente dans la jungle des dichotomies. Une provocation très éloignée de l'art de foire contemporain.

Quand un grand directeur de musée d'art contemporain nous dit que Jeff Koons ou Pierre et Gilles font «une critique radicale de la société de consommation», permettez-moi de hurler de rire. Ils la confirment, bien au contraire. Et pour qu'un commissaire d'exposition ou un curateur de festival dise de pareilles bêtises, il faut bien comprendre

7. Je reviendrai plus longuement sur ce thème de la société du spectacle dans mon texte «S'arracher à la "société du spectacle"», publié sur mon site www.photo-philo-delhom.com

8. Je reformule ici les propos de Jean Baudrillard (*La société de consommation*, éditions Denoël (1970)/Folio essais n°35), cité par Éric Conan dans son article publié le 26/10/2014 sur le site Marianne: «Le "plug anal" de McCarthy place Vendôme: un accident industriel?».

9. Ce que j'entends par subversion, c'est la remise en question d'un certain ordre établi. Et ce que j'entends par transgression, c'est le fait d'outrepasser un interdit. À ce titre, on peut dire que la scatologie ou la pornographie dans l'art contemporain, bien que vaguement transgressives, ne subvertissent rien du tout. Aussi l'audace de ces artistes n'est-elle pas plus audacieuse qu'un gros mot dans la bouche d'un petit garçon.

que ces décideurs sont formés au management et non pas à la philosophie de l'art. Ils n'ont pour la culture qu'une attitude de marchands, ce sont des sophistes, ce sont des vendeurs. C'est bien ce que confirme à mes yeux la phrase d'Alexander Rotter, président de l'après-guerre et de l'art contemporain chez Christie's à New York, pour qui le lapin de Jeff Koons – qui s'est vendu à 91 millions de \$, le 15 mai 2019, lors d'une mise aux enchères chez Christie's – est « la sculpture la plus importante de la seconde moitié du xx^e siècle ». Non seulement il ne craint pas le ridicule en surévaluant cette sculpture kitsch et totalement insignifiante, mais avant cela même, ce qui est extraordinairement mesquin de sa part, c'est de classer les œuvres d'art et de les hisser sur des podiums. Cela n'a aucun sens de soumettre l'art au marché de la concurrence. Ceux qui le font nient l'art en tant qu'art. Ils ne s'intéressent aux œuvres qu'à les dégrader au statut de supports de spéculation financière, avec un peu de verbiage pour tenter de masquer la misère d'une telle opération. On peut ajouter une dernière remarque. Au nom de quelle valeur Rotter considère-t-il le lapin de Jeff Koons comme si important ? Écoutons-le : « C'est la *fin* de la sculpture [C'est moi qui souligne le mot "fin"]. C'est l'anti-David, comme je l'appelle [en référence au chef-d'œuvre de Michel-Ange]. » Ce que Rotter et ses semblables célèbrent ainsi en grande pompe, c'est donc un enterrement. À moins que ce ne soit le meurtre lui-même ? Les propos de Rotter donnent raison à la remarque de Luc Ferry concernant l'application nihiliste du concept économique de destruction-créatrice au domaine de la culture : la destruction de l'art par les artistes capitalistes et leurs mécènes opère une création de richesse pour ces derniers.

* * *

Verbiage de l'art contemporain/ bruissement du monde poétique

Quel est votre concept ?

Conformément à l'exigence réclamée par le marketing de ranger une œuvre dans un tiroir et un seul, certaines œuvres contemporaines se vendent clé en main. « Quel est votre concept ? » demande-t-on avant la moindre réception esthétique. Or le vocable « concept » invoqué ici appartient moins au champ de la philosophie qu'à celui de la publicité où il s'est dégradé à ne signifier que slogan, *storytelling*. À l'époque des avant-gardes, on ne parlait pas de concept mais de programme expérimental, de démarche ou de projet. Aujourd'hui, ce qu'on appelle indûment un concept n'est bien souvent qu'un prétexte à illustration ou pire à spectacularisation. C'est ce que j'appelle le blabla de l'art contemporain.

L'œuvre ouverte

La question « Quel est votre concept ? » invite à la clôture. L'œuvre ouverte est au contraire une œuvre qui permet une pluralité d'interprétations, voire une absence d'interprétation, ce qui implique qu'elle échappe à son concepteur.

L'œuvre ouverte est riche ; l'œuvre conceptuelle est pauvre. L'œuvre ouverte attire notre attention sur l'œuvre elle-même ; l'œuvre conceptuelle attire l'attention sur l'artiste et sur son geste – au point de négliger l'œuvre. Dès lors, il n'est pas étonnant que la beauté soit rejetée, car pour accueillir la beauté, il faut faire retour à l'œuvre.

Dans sa réflexion sur l'œuvre ouverte, Umberto Eco donne une définition ontologique de l'art qui suggère l'autonomie de l'œuvre à l'égard des interprétations qui prétendent lui faire régurgiter un message : « L'art a pour fonction non de *connaître* le monde, mais de produire des *compléments* du monde : il crée des formes autonomes s'ajoutant à celles qui existent, et possédant une vie, des lois, qui leur sont propres.¹⁰ » L'art produit donc une apparition devant laquelle l'être de l'objet d'art nous paraît avoir sa valeur en lui-même. L'œuvre d'art est un quasi-sujet disait Mikel Dufrenne¹¹. On ne va pas demander à une personne de justifier son existence, pourquoi le faire face à une œuvre ? Elle est, c'est tout.

Conceptualisme ou formalisme, une longue querelle à nuancer

Au xvii^e siècle, la Querelle du coloris opposait les conservateurs, partisans du dessin (et du récit) aux avant-gardistes, partisans de la couleur (et de la sensualité). La modernité picturale fut l'héritière de la victoire des coloristes. Ainsi se développa la prise de conscience d'une extériorité de l'art face au langage. Cette extériorité prit de l'ampleur chez les adeptes de L'art pour l'art, qui recherchaient la plus grande autonomie possible de l'œuvre d'art par rapport aux discours qui s'en saisissent, cette autonomisation étant considérée comme une émancipation. C'est ce qu'on appelle le formalisme ou l'approche autotéliste de l'art. À l'opposé, l'approche discursive soumet l'art au discours jusqu'à évacuer l'art pour ne laisser subsister que le discours. Cette approche s'inscrit dans la lignée qui va de Platon à l'art conceptuel, en passant par Hegel, et elle connaît de nos jours un retour en force où des militants de tous bords réclament un art « engagé ».

Ma méfiance à l'égard de ce « logocentrisme », comme dira Derrida, pourrait porter à croire que je me range dans le camp des formalistes. Or, même si je m'en approche, c'est une position que je souhaite nuancer. Une totale autonomie de l'art ne m'intéresse pas, je lui préfère l'œuvre ouverte, la polysémie, le bruissement, le jeu. Si j'insiste sur l'être de l'œuvre, sur sa sensualité matérielle, ce n'est pas pour refuser toute symbolisation, toute métaphore ou métonymie, toute paréidolie, toute évocation, toute traduction, c'est plutôt pour laisser coexister un feuilleté d'expériences sensorielles et intellectuelles, esthétiques et interprétatives.

Dans son petit texte sur Panofsky, « Les mots et les images »¹², Michel Foucault écrit : « Faire apparaître une forme, ce n'est pas une manière détournée (plus subtile ou plus naïve, comme on voudra) de *dire* quelque chose. [...] Le discours et la figure ont chacun leur mode d'être ; mais ils entretiennent des rapports complexes et enchevêtrés. »

Artistes et artisans

Pierre Soulages considérait que le fait de savoir où l'on va caractérise le travail de l'artisan, l'artiste étant au contraire voué à partir à l'aventure¹³. Se comporter en artisans, n'est-ce pas justement l'attitude de ces artistes conceptuels qui produisent des œuvres sans surprise, sans accident, sans trouvaille, des œuvres qui n'ont rien de l'acte manqué au sens psychanalytique du terme mais se contentent d'être des actes ratés ?

10. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Seuil, Collection Pierres vives, (1962) 1965 pour la traduction française, p. 28.

11. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Tome I, PUF, (1953), 3^{ème} édition 1992, p. 255.

12. Michel Foucault, *Dits et écrits* Tome 1, 1954-1969, nrf Gallimard, 1994, p. 622.

13. J'ai trouvé cette phrase dans un petit article de presse qui ne citait pas sa source.

Mais toutes les œuvres bavardes ne sont pas forcément sans intérêt. Il ne faut donc pas trop en vouloir aux artistes qui, croyant faire de l'art, font de la politique, de la catharsis, du reportage, du monument... Car peut-être apportent-ils une contribution à la politique, à la catharsis, au monument. C'est déjà ça.

Par contre, lorsque ce sont les curateurs et les jurés eux-mêmes qui plébiscitent des artistes sans art, alors la vie de l'esprit s'appauvrit considérablement dans un remplacement de la curiosité artistique par du bavardage.

L'art réduit au signifié

L'acception linguistique du terme de «concept» est celle de «signifié» dans la trilogie saussurienne que forment le signifiant, le signifié et le référent¹⁴. L'art conceptuel c'est l'art réduit au signifié, un art désincarné, un art platonicien qui réclame la supériorité de l'idée sur le sensible. On peut également dire que l'art conceptuel ainsi compris est un art religieux. Et inversement, on peut dire que l'art religieux (désincarné) est un art conceptuel. Cet art croit à une sorte d'âme de l'œuvre, une âme qui survivrait à la chair de l'œuvre et lui serait supérieure.

Pour en revenir à l'hémorragie logorrhéique dans l'art contemporain, il arrive, c'est rare, que les discours soient quand même intéressants, mais combien de fois devons-nous alors regretter de voir les œuvres – pâles illustrations – incapables de s'élever à la hauteur de ces discours ! Et plus les œuvres exposées sont insignifiantes, plus les cartels s'allongent. Le public passe alors plus de temps à lire ces effets d'annonce qu'à contempler les œuvres. Certains considèrent judicieusement les cartels comme des «pierres tombales des œuvres». Encore faut-il qu'il y ait œuvre. Car si l'œuvre elle-même est décevante, le cartel sera plutôt son avatar héroïque, sa façade cache-misère, un emballage. Comme on le voit dans le commerce, les emballages sont de plus en plus robustes et difficiles à ouvrir. Quelle déception lorsqu'après de laborieux déballages on réalise que le contenant n'était au contenu qu'une promesse non tenue. Dans de tels cas, le *prétexte* ne précède plus aucun texte. C'est ce qui pousse Jean-Philippe Domecq à parler d'artistes sans art, ce que le lucide Andy Warhol avait prophétisé et exemplifié avec son propre travail, un art sans qualité, ce qu'il revendiquait d'ailleurs.

Si l'art réduit au signifié est un art de l'emballage, ne peut-on pas dire de l'art réduit au signifiant qu'il est un art nu ? «Allez vous rhabiller» exhortent les emballeurs embarrassés par cette sensualité.

Barthes écrivait quelque part que l'art est du côté du signifiant, pas du côté du signifié, ou plus précisément du côté du signifiant en tant qu'il déborde la tutelle du signifié. Mais il ne faut pas oublier que le signifiant est l'une des faces du signe. Si Barthes dénonce l'hypostase du signifié, ce n'est pas pour hypostasier le signifiant à son tour. Déployer la matérialité (la sensualité) du signifiant ne consiste pas à congédier le signifié mais à le désacraliser.

L'obsession de la causalité

Le beau n'a-t-il pas sa nécessité en lui-même ? Cette éclosion ne suffit pas à ceux qui vous demandent «pourquoi» vous avez peint. Et c'est bien la raison pour laquelle ces

14. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*. Les mots «arbre», «Tree», «Baum» sont trois signifiants distincts renvoyant au même signifié qui est l'idée d'arbre. Quant au référent, c'est l'arbre lui-même.

obsédés de la cause finale se méfient du beau. Au lieu de saluer l'œuvre, ils lui cherchent des intentions.

Pour Spinoza, la véritable question philosophique (et artistique pourrait-on ajouter) n'est pas «pourquoi?» mais «comment?». On retrouve cette priorité chez un penseur généalogiste comme Nietzsche qui cherchera le «comment du pourquoi», c'est à dire: d'où vient le besoin que nous avons d'inventer des causes finales. Se détourner du pourquoi, c'est se détourner de la théologie. Le simple d'esprit se demande «pourquoi le monde?», et comme cette question est absurde, il s'invente un dieu pour clôturer la question. Le scientifique est pragmatique, il se demande «comment le monde?», et seule cette question ouvre sur l'action. Le philosophe, en médecin de l'esprit, est celui qui pose un diagnostic, le «comment du pourquoi». Il met en lumière la raison pour laquelle le simple d'esprit se détourne de l'action. Le simple d'esprit souffre d'une maladie de l'imagination, il ne supporte pas l'ouvert, il lui faut boucher le trou de la causalité. Face au monde, le simple d'esprit exige un Créateur (une intention). De même, face à l'œuvre d'art, le simple d'esprit réclame un «vouloir dire». La tâche de la philosophie, et de la philosophie de l'art, n'est-elle pas de débusquer ces mauvaises pistes? Quant à l'artiste, sa seule véritable question est de savoir «comment» faire advenir cette *nécessité intérieure* comme disait Kandinsky par laquelle l'œuvre appelle à naître. Jean-François Lyotard ne dit pas autre-chose quand il remarque – et cela concerne autant la philosophie que l'art: «On écrit parce qu'on ne sait pas ce qu'on a à dire, pour essayer de le savoir.»¹⁵

Questionnement

Combien de fois ai-je lu – jusqu'à quatre fois dans le même carton d'invitation à un vernissage – le terme «questionnement»! Un journaliste osait même écrire que tel chorégraphe «questionne l'espace». Cela ne veut rien dire.

L'art est du côté du sensible

Derrida a nommé «logocentrisme» cette obsession du «vouloir dire» qui congédie la dimension expressive. «Écrire n'est pas décrire, peindre n'est pas dépeindre», disait Braque. Si ça pouvait se dire, on ne le peindrait pas. En littérature également, le *comment* dire devient aussi important, voire plus important que le *quoi* dire. Ainsi, «le nouveau roman» fut un mouvement basé sur l'exploration des jeux du signifiant, cherchant à ébranler la référencialité d'un texte pour en faire ressortir la matière scripturale elle-même. Par des contraintes formelles, OULIPO également s'intéressa à l'exploration de la littérarité. La «poésie sonore», encore, s'intéresse à la sonorité, à la musicalité des mots et non à leur sens. Susan Sontag, qui était proche de Roland Barthes, écrivait ceci: «La profusion des interprétations de l'art aujourd'hui empoisonne notre sensibilité. Dans une culture dont le dilemme classique est l'hypertrophie de l'intellect au détriment de l'énergie et du développement des sens, l'interprétation est la revanche de l'intellect sur l'art. [...] Nous devons apprendre [...] à sentir davantage.»¹⁶

Cette préséance du sensible sur l'intelligible dans l'art, Merleau-Ponty y avait insisté, Henri Maldiney aussi, et Maurice Denis... Malraux dit quelque part qu'un non-artiste en face d'un beau tableau aurait tendance à dire «quel beau paysage», alors que l'artiste, lui,

15. Jean-François Lyotard, *Moralités postmodernes*, Galilée, 1993, p. 109.

16. Susan Sontag, *Against Interpretation (Contre l'interprétation)*, 1966), cité par Christian Gattinoni & Yannick Vigouroux, *Histoire de la critique photographique*, Nouvelles Éditions Scala, 2017.

c'est devant un beau paysage qu'il dira « quel beau tableau. »¹⁷ L'essentiel en peinture, c'est la peinture. Bergson ne dit pas autre chose quand il remarque que la beauté n'est pas la représentation d'une belle chose mais la belle représentation d'une chose, quelle qu'elle soit.¹⁸ Cette leçon, fondamentale dans toute l'histoire de l'art moderne, semble largement oubliée aujourd'hui par des acteurs de l'art contemporain pourtant cultivés, qu'ils soient directeurs de musées ou de festivals, commissaires d'exposition, curateurs, éditeurs, critiques, jurés. Ainsi se font passer pour artistiques des travaux illustratifs. Que le champ de l'art soit envahi par des productions non artistiques, ça ne me dérange pas outre mesure si elles sont intéressantes et bien faites. C'est le cas de certains reportages. Mais quand le reportage lui-même est imprimé sur du torchon, avec une encre qui tache, des couleurs criardes pour décrire le malaise dans la civilisation, je crains que le malaise soit déjà impliqué par le choix d'une esthétique à se boucher le nez.

Une œuvre poétique ne m'apprend rien ni ne me fait penser, elle me surprend, elle m'étonne, elle me trouble et ce qu'elle attend de moi n'est rien d'autre qu'un acquiescement.

Barthes, le studium et le punctum

Dans son livre sur la photographie, *La chambre claire*¹⁹, Barthes distingue le *studium* et le *punctum*. Ce livre qui, je suppose, est enseigné dans toutes les écoles de photographie, ne semble pas avoir marqué les amateurs de photographie contemporaine en tant qu'ils se focalisent sur le *studium* (ce que j'appelle le «vouloir dire») et boudent le *punctum*. Voyons de quoi il s'agit.

Le *studium*, c'est le signifié photographique, ce qui réclame un déchiffrement, implique la culture, permet le commentaire, c'est ce que l'image raconte. Le *punctum*, c'est quelque chose dans le signifiant qui me trouble, et dont il n'y a rien à dire, on ne peut que constater. C'est un détail, mais sa force d'expansion, souvent métonymique transforme la photographie²⁰. Le *studium* a été planifié par le photographe, le *punctum* arrive par hasard, en supplément, et c'est ce supplément qui, aux yeux de Barthes, fait la valeur de la photographie. Le *studium* dote la photographie de fonctions qui ne sont pour Barthes que des alibis : informer, représenter, surprendre, faire signifier, donner envie. Ces alibis peuvent me plaire (ou me déplaire), mais ils n'entraîneront pas ma jouissance ou ma douleur. Ils sont de l'ordre du *like*, pas du *love*. Puisque le *punctum* est un supplément, il semblerait que le *studium* soit en quelque sorte inévitable. On ne peut pas reprocher à une photographie d'avoir un signifié, mais on peut reprocher à ce signifié de monopoliser l'attention ; et on peut reprocher aux commentateurs, critiques et juges, de se focaliser sur ce signifié au point d'en oublier la saveur du signifiant.

17. Cette citation de mémoire est rapportée par Jean-Pierre Zarader dans l'émission *Les nouveaux chemins de la connaissance*, sur France culture, le 23 mai 2014.

18. Formule rapportée par Raphaël Enthoven dans l'émission *Le Gai Savoir*, sur France culture, le 26 octobre 2014.

19. Roland Barthes, *La chambre claire*, Gallimard, Seuil, 1980.

20. Rappelons brièvement la distinction entre métonymie et métaphore. La métaphore condense, la métonymie déplace. En tant qu'elle condense, la métaphore est encore du côté du *studium*. La dimension métonymique du signifiant n'ouvre pas sur un sens caché, une signification des profondeurs qu'il s'agirait d'extraire. Le signifiant est dilatoire, équivoque et ambigu, comme dans l'expression «les mots me manquent» : je ne sais pas que dire mais je dis quand même.

J'ouvre ici une parenthèse : nous sommes nombreux – et moi le premier – à substantialiser le signifiant, c'est à dire à le confondre avec le support matériel du signe. Il ne faudrait pas oublier que le signifiant conserve son idéalité qui le lie au signifié. Si «rouge», «rot» ou «red» sont trois signifiants distincts, c'est le même signifiant linguistique qui se décline en «*rrrouge*» lorsqu'il est prononcé par un méridional roulant le r, ou en «*rouze*» par un enfant qui zézaye. Ceci dit, c'est bien cette musicalité du signifiant, tout comme la musicalité de la phrase qui l'accueille, qui fait la saveur de la signifiante. Par contre, si je dis rvhjnmgf, ce n'est pas un signifiant, c'est un bruit, une littéralité illisible. Dans l'art photographique, ce bruit peut sans doute correspondre à un accident comme ce que peut produire la technique du collodion humide : des taches, brûlures et coulures. Mais si ces taches sont interprétées comme une caractéristique d'ancienneté de la photographie, alors elles prennent le statut de signifiant de cette ancienneté. On le voit, le concept de signifiant est assez difficile à cerner.

Venons-en au *punctum*. Le *punctum* n'est pas à confondre avec un effet de surprise que le photographe aurait eu le talent de dévoiler. Barthes identifie plusieurs effets de surprise : la rareté du référent (l'exotique, le jamais vu), la trouvaille, ou «le résultat des contorsions de la technique (surimpressions, anamorphoses, exploitation volontaire de certains défauts)». Ces surprises obéissent à un principe de défi : le photographe est comme un poseur de pièges, il espère attraper quelque chose qui puisse nous surprendre. Pour exemplifier sa distinction entre *studium* et *punctum*, Barthes montre (p. 82) une photo de deux enfants handicapés, l'un avec une tête minuscule et l'autre avec une tête énorme. Il remarque que ces têtes monstrueuses sont le *studium* de la photo, l'étrange sur lequel le photographe attire notre attention. Lui, Barthes, remarque le pansement au doigt de la fillette, et ce pansement le trouble comme *punctum*, c'est-à-dire qu'il ne peut dire en quoi ce pansement le trouble, mais ce détail détourne son attention vers une autre dimension que celle du propos de l'image. À vrai dire, le pansement comme la monstruosité des têtes sont tous deux des sources de surprise, la première est spectaculaire, la deuxième inouïe (deux notions qui ne sont pas abordées par Barthes dans ces pages). Le spectaculaire est du côté de l'épate. Le photographe nous en met plein la vue. L'inouï correspond peut-être à ce que Barthes sous-entend lorsqu'il parle de photographie «pensive». Le *studium* est codé, le *punctum* non. Si le *studium* annonce : «voici deux monstres», le *punctum* n'annonce pas : «voici un pansement» car la force métonymique de ce détail est d'emporter Barthes ailleurs, tout comme la madeleine emporte Proust là où nous ne pouvons le suivre puisque ce fil qu'il tire n'est que le sien. Barthes oppose le «pensif» au «surprenant» alors que le pensif est lui-même surprenant à sa manière, il me semble donc plus éclairant d'opposer «pensif» (*punctum*) à «démonstratif» (*studium*). Rien n'est plus démonstratif qu'une image de propagande ou de reportage : des photographies scolaires et emphatiques, «unaires» précise Barthes, c'est-à-dire construites dans un souci d'unité – cette unité étant la «première règle de la rhétorique vulgaire».

Une image pensive me laisse songeur, elle me poursuit, non comme un choc, mais comme un trouble. Telle est la qualité de l'image que je qualifie de poétique. Barthes ne semble pas s'intéresser à l'image poétique, comme si la poésie était encore du côté du *studium*, sans doute parce que la trouvaille poétique est recherchée, attendue, espérée, tandis que le *punctum*, je le répète, arrive par hasard, en supplément. Pourtant, la poésie partage avec le *punctum* la particularité de laisser pensif. Barthes se méfiait d'une critique d'art occupée à essorer l'image pour en faire ressortir les supposés messages : «La voyance du Photographe ne consiste pas à "voir" mais à se trouver là. Et surtout, imitant Orphée,

qu'il ne se retourne pas sur ce qu'il conduit et me donne!»²¹ En accord avec Barthes, l'explication, la légende, me semblent souvent passer à côté de ce qui importe dans une photographie. Par contre, l'illumination poétique résulte d'une voyance/acuité du photographe, ce qui me trouble dans une photographie ne correspond donc pas exactement au *punctum* cher à Barthes.

«La photographie doit être silencieuse»²² selon Barthes qui ne se sent touché qu'à la retirer de son «bla-bla ordinaire» auquel il associe la technique, la réalité, le reportage et l'art, ou du moins l'art bavard.

Dans la deuxième partie du livre, Barthes identifie une seconde forme de *punctum* qui n'advient plus dans le détail mais dans le temps («ça a été»). Horreur du futur antérieur dont la mort est l'enjeu, «vertige du Temps écrasé», dit-il. «Toute photographie est cette catastrophe.» Il exagère en disant «toute» mais c'est qu'il insiste dans cette deuxième partie du livre sur l'essence de la photographie en tant que trace, qui en fait une «émanation du référent». Et à nouveau il s'en prend à l'art, lui reprochant d'assagir la photographie. J'ai de la peine à le suivre sur ce point car je suis peu sensible au drame du futur antérieur. Le miracle du «ça a été» m'inspire la célébration plutôt que le deuil parce que je m'intéresse davantage à l'être qu'au temps.

Le commentaire

Je tiens à préciser que mon exaspération face au bavardage n'est pas un refus catégorique de la critique ou du commentaire. À vrai dire, ma position est plutôt ambivalente ou épisodique. Certaines critiques sont brillantes, savoureuses, éclairantes. Certains commentaires enrichissent l'œuvre, indéniablement. Et si l'humeur du jour me porte à me boucher les oreilles, il m'arrive aussi de les ouvrir bien grandes. Quand Gilles Deleuze pense à partir d'œuvres littéraires comme celle de Proust, de Lewis Carroll ou de Michel Tournier²³, il montre à quel point une pensée est à l'œuvre dans ces livres. Il franchit la frontière artificielle entre philosophie et littérature et s'enthousiasme pour le génie du récit, le génie de la langue, l'intelligence littéraire et sa créativité. La réflexion de Deleuze n'est pas une pensée *sur*, c'est une pensée *avec*. Et c'est passionnant !

Revenons à Barthes. S'il disait dans *La chambre claire* que «La photographie doit être silencieuse», il ne faudrait pas croire qu'il refuse les explications. Au contraire, dans *Mythologies*, il dénonce la phobie bourgeoise des explications : «L'idéologie bourgeoise sera scientiste ou intuitive, elle constatera le fait ou percevra la valeur, mais refusera l'explication : l'ordre du monde sera suffisant ou ineffable, il ne sera jamais signifiant.»²⁴ L'inexplicable n'est que l'envers du fait constaté : l'un comme l'autre se présente comme définitif, il n'y a donc rien à penser, rien à interpréter, et cela rassure le bourgeois. Mais quoi qu'en pense le bourgeois, l'objet photographique n'est ni purement constatatif, ni entièrement ineffable. Chaque photographie contient une part de mystère et une part de récit. Comme lorsqu'on se penche sur une fourmilière, il y a là, non pas une chose, mais tout un monde. Le commentaire aura la vertu de nous aider à voir certains aspects de ce monde, au détriment d'autres aspects dont notre attention aura été détournée.

21. *La chambre claire*, chapitre 20, page 80.

22. *Ibid.* Chapitre 22, p. 88.

23. Gilles Deleuze, *Proust et les signes ; Logique du sens...*

24. Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, 1957. Mon édition est celle de la collection Points, 1970, p. 229.

Le commentaire peut aussi s'intéresser, non pas au contenu de l'image mais à l'attitude à laquelle elle invite. Le geste photographique peut être contemplatif ou au contraire intrusif, il peut pousser à la consommation et à la spectacularisation du monde et de nos vies, il peut dénoncer, mobiliser, attendrir, séduire, révolter, distraire, faire diversion. Il y a toujours une trace politique ou idéologique, aussi infime soit-elle, dans la décision de photographier.

Peut-être que ce qui m'exaspère dans ce que j'appelle le bla-bla, c'est lorsque le commentaire me paraît inadéquat, lorsqu'il manque de justesse, et lorsqu'il se substitue à l'œuvre plutôt que de l'accompagner. Cependant, il y a une très jolie remarque de Maurice Blanchot que je pourrais adresser à moi-même pour tempérer mon exaspération face au bavardage comme d'une parole vaine qui passe à côté de l'essentiel : « À la vérité, chacun bavarde, mais chacun condamne le bavardage. L'adulte le dit à l'enfant : tu n'es qu'un bavard ; comme le masculin le dit au féminin, le philosophe à l'homme quelconque, le politique au philosophe : bavardage. Ce reproche arrête tout. »²⁵

* * *

À l'indigeste, la poésie préfère la saveur

La peur d'être récupéré

Un grand nombre d'œuvres d'art contemporain ont été conçues en *réaction* à la peur d'être « récupérée », marchandisée, jugée et hiérarchisée. Cela a donné lieu à des débats sans fin et à quelques œuvres prétendues « radicales » que l'on ne tardera pas à trouver insignifiantes dès lors que la peur qui les porte a cessé de nous inquiéter. Le carré noir de Malevitch m'avait interpellé quand j'avais vingt ans, je vous assure qu'il me laisse indifférent aujourd'hui.

Auteurs d'un ouvrage sur l'indigeste dans l'art contemporain²⁶, Baptiste Morizot (philosophe) et Estelle Zhong Mengual (historienne de l'art) commencent par identifier trois degrés de rencontre possible entre un spectateur et une œuvre d'art : la vraie rencontre, la fausse rencontre et la non-rencontre. Au sujet de cette dernière, ils partent du constat suivant : « Nous avons visité un grand nombre d'expositions d'art contemporain et nous avons relevé que de nombreuses d'entre elles ne nous ont rien apporté. Comme cette expérience décevante se répétait, nous nous sommes interrogés sur la raison de ce non-lieu. » Les auteurs déplorent une « indisponibilité » de certaines œuvres « complètement repliées sur elles-mêmes comme si elles refusaient de donner quelque chose, comme si elles avaient peur d'être digérées ».

Pour identifier d'où viendraient les œuvres indisponibles, les auteurs repèrent dans le milieu de l'art contemporain un certain nombre d'injonctions paradoxales qu'ils nomment des « doubles contraintes » ou « contraintes qui rendent fou ». « Ainsi, on charge l'art d'une situation impossible en lui demandant d'être l'expression d'une liberté absolue, donc, contrairement à la propagande, qui ne doit être inféodée à aucun discours.

25. Maurice Blanchot, *L'amitié*, Gallimard, 1971, p. 145.

26. Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre*, Seuil, 2018. Mes notes sont tirées de l'entretien intitulé « Comment critiquer l'art contemporain » (France Culture, émission *La suite dans les idées*, présentée par le sociologue Sylvain Bourmeau. Épisode du 22 décembre 2018).

Et en même temps on lui demande de jouer un rôle critique à l'égard du monde. C'est contradictoire. Car si vous voulez critiquer quelque chose, vous le faites toujours au nom d'autre chose.»

Il y a aussi une réticence compréhensible de certains artistes face à l'industrialisation de la culture qui réclame des œuvres distrayantes réduites à des consommables (les fausses rencontres) se succédant à la cadence d'émotions-minute. Cette réticence incite les artistes à produire des œuvres difficiles d'accès, décourageantes... Notons cependant qu'à la disponibilité ou l'indisponibilité de l'œuvre se confronte la bonne ou mauvaise disposition du spectateur. En face d'une même œuvre, certains spectateurs auront la patience de la vraie rencontre, d'autres se berceront de l'illusoire et furtive fausse rencontre, d'autres encore se décourageront et ce sera la non-rencontre, car lorsque l'œuvre fait tout pour se dérober, la rencontre n'est plus même désirable.

Admirer

L'immense avantage de la photographie poétique est d'appartenir au registre de la curiosité et de l'étonnement, elle ouvre le champ du désir. À l'heure du réchauffement climatique et de l'effondrement de la biodiversité, nous avons un monde à défendre. Où trouver l'énergie pour sauver notre cadre de vie si nous ne savons pas d'abord l'aimer et le rendre aimable ?

L'admiration n'est pas une inquiétude mais un élan, elle reconnaît de la dignité à ce qu'elle admire, et c'est là que se rejoignent l'esthétique et l'éthique. Elle ne se construit pas dans la peur d'être récupérée mais dans l'enthousiasme d'être partagé. Elle ne produit pas de l'indigeste mais du savoureux.

Contempler une œuvre poétique, c'est aiguïser sa faculté d'admirer en s'intéressant à ce que l'artiste a désigné comme admirable dans la surprise de son intuition artistique.

Une beauté croisée en chemin n'est pas une beauté possédée. Le photographe, dans sa prise (de vue), ne me semble pas dans la possession mais dans la rencontre. On pourrait dire que, lorsqu'elle est prise à la sauvette, une photographie tient davantage de l'effraction que de la rencontre, mais ce serait se méprendre sur l'objet de la rencontre. Ce n'est pas le sujet photographié qui est rencontré mais la scène. Ce que le photographe saisit, c'est ce qu'il prise, et cette prise le saisit à son tour si la photographie est réussie, c'est-à-dire lorsqu'elle dépasse les attentes du photographe, lorsqu'elle lui donne plus que ce qu'il avait pointé. C'est aussi ce qui se passe en peinture. Le peintre peint pour se surprendre de ce qu'il peint.

Mais parler de surprise, d'une belle surprise, c'est encore trop peu dire car ce n'est pas une distraction (une désattention). L'admiration est une approbation qui a le pouvoir de ralentir le temps, de le condenser, de l'intensifier.

Habiter en poète

Bien sûr, la dimension poétique en photographie dépasse la simple restitution d'une observation heureuse. Elle ouvre aussi sur un autre monde, mais cet autre monde est encore notre monde. Plus la poésie est délirante, moins elle semble nous concerner. Pourtant les surréalistes nous ont montré que ce que nous pourrions aborder comme une loufoquerie peut contenir sa logique propre, ouverture à un monde non plus irréel mais surréel. Comme l'a montré Dubuffet au sujet de l'art brut qui intéressait beaucoup le surréalisme, l'art des fous n'est pas lui-même fou, c'est que la réalité possède plusieurs entrées. D'ailleurs, si le surréalisme s'est échappé dans des envolées oniriques, il a aussi

parfois investi sa fantaisie dans la vie quotidienne elle-même en portant une attention ludique à ce qui est présent.

Retourner la réalité comme un gant, la renverser, la contourner, la transfigurer, lui jouer des tours et la mettre en traitement, ce n'est pas l'ériger en idéal mais la rendre habitable : « l'homme habite en poète », disait Heidegger. Nous ne cessons de poser sur le réel des regards d'artistes qui l'arrachent à sa trivialité. Il y a là une gymnastique de résistance. Dans les camps de concentration, les poètes lisaient de la poésie. On peut sans doute penser que le plus important dans les camps était l'entraide, pourtant l'art y ajoute une dimension subversive essentielle : quand le réel est inhabitable il faut savoir le fissurer. Qui donc, parmi les artistes contemporains à la mode, sont capables de fissurer le réel ? Ce serait injuste de dire qu'il n'y en a pas, peut-être même injuste de dire qu'il y en a peu, mais cette force poétique ne semble pas beaucoup intéresser le cénacle.

* * *

Sujets politiques ou stratégies politiques ?

Plutôt que de filmer des sujets politiquement sensibles (insistance sur le signifié), Jean-Luc Godard préférerait « faire des films politiquement » (attention portée au signifiant). Il refusait le simplisme, l'amalgame, le dogmatisme et leur préférerait l'interrelation, la contradiction, la contextualisation²⁷. De même, n'est-ce pas déjà photographier politiquement que de refuser le kitsch, le spectaculaire, l'héroïque ou son contraire le mélancolique ?

Artivisme et contemplation

Depuis quelques années, je consacre beaucoup d'efforts à étudier ce qui touche à la crise écologique. C'est dire si je devrais être sensible à ce qu'on appelle l'artivisme (l'activisme artistique). Pourtant, un certain nombre de ces œuvres ne m'ont pas du tout convaincu, surtout celles placées dans la nature qui m'ont laissé un sentiment pénible d'intrusion, comme si elles contribuaient à ce qu'elles dénoncent. Par contre, le land art contemplatif d'un Richard Long ou d'un Andy Goldsworthy m'offre un immense bol d'oxygène. Si l'artivisme met en scène des sujets politiques, l'attitude contemplative est en elle-même politique, en tout cas si l'on considère avec Jacques Ellul que la contemplation est l'une des activités les plus subversives de notre temps : elle est subversive face au fonctionnalisme qui réduit toute chose à un usage ; elle est subversive face à la marchandisation généralisée qui déclassé les êtres et les objets du monde ; elle est subversive face à la mise en spectacle des faits et gestes de chacun sur le grand ring de la rivalité partout encouragée. Sur ce dernier point, la contemplation n'est donc pas à confondre avec le divertissement, lequel se contente de consommer le spectacle des signes de la société marchande et des signes de la fonctionnalité. Si le divertissement est une distraction aliénante, une étourderie, une disjonction, la contemplation est une attention. D'ailleurs, cette attention n'est subversive que par circonstance. S'il n'y avait plus rien à boycotter, s'il n'y avait plus rien contre quoi résister, l'attention serait libre. Retour à l'essentiel.

La tragédie de notre volonté est de s'avorter aux limites de notre pouvoir, nous voulons plus que nous pouvons. Mais la contemplation ne réclame aucun pouvoir, seulement une disponibilité. Elle place le contemplatif dans une situation d'*égard* plutôt que de

27. Cf. article "Cinéma", signé Thierry Paquot, in *Dictionnaire de la pensée écologique*, 2015, p. 156.

prise. Elle ne cherche ni à prendre, ni à comprendre, mais à aimer ; elle trouve digne ce qu'elle admire. Cette dignité est sans question. Le contemplatif est celui qui parvient, y compris devant les choses les plus modestes, à s'en émerveiller comme devant un prodige, sans ressentir le moindre besoin d'intervenir. Et si le contemplatif est un artiste, son intervention est celle d'un accoucheur qui s'efface une fois la naissance advenue.

Un art du dégage

S'il est courant d'admirer les artistes engagés, rares sont les décideurs du marché de l'art contemporain capables d'admirer les artistes dégagés. Pourtant l'art positif est un art du dégage, selon la trouvaille rhétorique de Jacques Ellul, encore lui. Si l'engagement est une implication inquiète, un refus du réel dans sa dimension scandaleuse (nous sommes du côté du « non »), le dégage est un dessaisissement joyeux, une acceptation du réel dans ses manifestations heureuses (nous sommes du côté du « oui »). Le dégage, c'est aussi une transmission. Le dégage n'est pas une captation propriétaire comme le voudrait le culte de l'artiste, c'est un geste de passeur. Peu importe celui qui dégage, c'est ce qui est dégagé qui émerge. La modeste forme du livre se prête bien à l'échange, beaucoup plus que les tirages d'exposition, limités et numérotés. Ainsi les auteurs sont-ils les passeurs d'hier tandis que les lecteurs deviendront les passeurs de demain – si tant est que le livre ait quelque chose à semer.

Dégager ce n'est pas lâcher-prise, ce n'est pas *se* dégage, préoccupation encore centrée sur soi. L'artiste ne se débarrasse pas de ce qu'il dégage, il ne le jette pas, il le projette. Bon voyage ! Sans ironie. Bon voyage vraiment. Bon voyage petite graine. Un voyage que l'on souhaite, auquel on donne l'élan.

II

La beauté en procès

Excommunication !

Très curieusement, de nombreux acteurs de l'art contemporain – curateurs, éditeurs, directeurs d'institutions, attachés de presse, responsables culturels... – ne sont plus capable de reconnaître la beauté comme valeur. Sarcastiques ou désabusés, ils la rejettent comme « superficielle », « esthétisante », « décorative », « ringarde », « réactionnaire », « romantique » (ou encore « naïve », « pompière », « maniériste », « chimérique », etc.). Ces vocables ne sont pas toujours des outils conceptuels mais souvent chez ceux qui en abusent des notions aussi floues qu'expéditives. Je vais tâcher d'en dire quelques mots.

« Superficielle »

On peut dire d'une personnalité ou d'une attitude qu'elle est superficielle, mais cela ne peut se dire d'une valeur. La beauté est une valeur, c'est même la quatrième valeur à laquelle se sont intéressés les philosophes après celles du vrai, du juste et du bien. La modernité industrielle a sacrifié la beauté sur l'hôtel du rendement. Ce fut un gigantesque saccage. Voici maintenant qu'une certaine postmodernité rejette la beauté dans son statut même de valeur. Au nom de quoi ? Du désenchantement ? De ce cynisme qui se croit profond de n'adhérer à rien ? Or la beauté adhère, elle est sympathie, et c'est son scandale

en ce monde qui n'est pas là pour nous faire plaisir, un scandale que l'on peut dire glorieux.

Le paraître

En général, quand on dit d'une personne qu'elle est superficielle, c'est qu'elle accorde trop d'importance au paraître. Dans un tel cas, le paraître concerne les marqueurs sociaux, c'est-à-dire les signes d'appartenance réelle ou prétendue à telle ou telle classe sociale, la mode n'étant rien d'autre que la récupération consumériste plus ou moins déguisés de ces marqueurs sociaux. La personne superficielle est celle qui juge les autres selon leur caste et leur clan. On peut inviter cette personne à moins juger les autres selon leur appartenance, et davantage selon leurs vices et leurs vertus – son attitude gagnera en profondeur. Mais on peut aussi l'inviter à moins juger tout court – son attitude gagnera en libéralisme.

Qu'est-ce que la beauté vient faire dans cette histoire? C'est qu'elle n'est pas seulement un jugement esthétique (qualification de l'objet jugé), elle est aussi un jugement de goût (qualification du sujet jugeant). Aux yeux de certains acteurs de l'art contemporain, cette qualification du sujet jugeant est discriminante, elle serait donc pédante, et à ce titre, superficielle.

Le goût et le « bon goût »

Il se trouve que certaines personnes ont beaucoup de goût, d'autres n'en ont aucun, certaines sont subtiles, d'autres sont vulgaires, certaines sont sensibles, d'autres sont insensibles. Mais ce qui me paraît indéniable, c'est que le goût se construit, s'éduque, se développe, se cultive. Cela ne doit pas nous conduire à confondre le goût et le « bon goût ». Le goût se ressent ; le « bon goût » s'affiche. Le premier est le fruit d'une éducation esthétique ; le second est le fruit d'une éducation signalétique, une éducation par laquelle une caste prétend afficher sa supériorité. Le « bon goût » est une distinction de classe, essentiellement bourgeoise.

Qui a peur de l'émerveillement esthétique sinon celui qui craint tellement d'être pris pour un bourgeois qu'il rejette le goût en même temps que le « bon goût »? Je crois pourtant que le goût s'infiltré au sein même du « bon goût ». Le goût n'est interdit à personne, et surtout pas aux bourgeois auxquels il faut reconnaître un certain art de vivre, au contraire des petits-bourgeois. Le goût est une grâce et le jugement de goût une célébration de cette grâce.

Je disais tout à l'heure que le goût se construit, n'est-ce pas contradictoire avec la notion de grâce? Je crois que si le goût s'encourage et s'éduque, c'est l'inconscient qui tient la barre des jugements esthétiques. Alors chaque fois que le goût s'éprouve, chaque fois que le sujet s'émeut, c'est avec surprise et comme touché par la grâce.

L'ornement

Dans une certaine mesure, nous sommes les héritiers d'une immémoriale querelle entre hédonistes et ascètes, celle qui opposa dans l'Antiquité les jouisseurs aux épicuriens ou aux stoïciens, celle qui opposa à la Réforme les catholiques aux protestants, celle qui oppose aujourd'hui les chantes de la société de consommation aux écologistes. Prendre parti pour ou contre le plaisir est évidemment insensé, ce qui n'empêche pas les insensés d'être innombrables. La bonne question serait plutôt de chercher comment bien jouir : premièrement sans que cela se fasse au détriment d'autrui ; deuxièmement sans que

cela se fasse au détriment de soi-même. Le premier souci étant altruiste ; le deuxième étant émancipateur car certains plaisirs sont des pièges, ils se paient d'abrutissement, d'addiction, d'asservissement, ou encore de destruction de cela-même qui nous fait plaisir. Il s'agira donc de se chercher des plaisirs généreux, partageables, durables...

L'héritage de la querelle entre jouisseurs et ascètes pose des questions de morale, de politique, de psychologie et de stratégie, mais c'est un malentendu que de déplacer ces questions dans le domaine esthétique, en tout cas sur le plan de la forme. Sur le plan des matériaux, on peut bien préférer le bois et les cailloux à l'or et aux pierres précieuses qui se paient du sang des esclaves et de la pollution des moyens d'extraction. Une sculpture géante en plastique n'aura pas la même empreinte écologique qu'un petit dessin. Mais se méfier de l'exubérance de la forme, à l'intérieur du dessin lui-même, à l'intérieur de la musique, etc., c'est appliquer à l'art des critères qui ne sont valables qu'en éthique. Cette morale ascétique déplacée me paraît pourtant omniprésente chez les pourfendeurs de la beauté dans l'art contemporain. Elle s'exprime notamment dans une critique moderniste de l'ornement qui mérite selon moi un recadrage.

«L'ornement est un crime» disait Adolf Loos.²⁸ Ce théoricien de l'architecture dénonçait non pas l'ornement en lui-même mais un certain usage : l'ornement comme parure, l'ornement de façade, celui qui exerce une promotion publicitaire de l'objet orné au détriment des qualités intrinsèques de cet objet. La promotion grandiloquente (valeur symbolique ajoutée) de l'objet orné s'accompagne donc d'une dissimulation. À ce double mensonge, Loos préfère l'authenticité du bâti, qu'il apparente à la notion de style. Nous avons donc ici une opposition entre style et ornement ; le style possède une beauté véritable tandis que l'ornement met en scène une beauté frelatée. Cette opposition entre style et ornement n'est donc pas du tout une répudiation de la beauté elle-même, et ceux qui le font au nom de la sentence de Loos («l'ornement est un crime») sont infidèles à sa pensée.

La critique de Loos ne s'exerce pas exclusivement dans le domaine architectural, elle s'étend aussi aux arts décoratifs. Il demande l'expulsion de l'ornement hors de l'objet d'usage. L'ornement de l'objet d'usage appartient à la rhétorique bourgeoise. Non seulement elle clame la richesse économique de l'objet richement ouvragé, mais elle promeut la valeur-travail affichée par cet ajout ornemental. Comme on le sait, l'une des caractéristiques de l'idéologie bourgeoise consiste à préférer le quantitatif au qualitatif et à faire passer cette quantité pour de la qualité. Ici donc, plus un objet aura nécessité de quantité de travail (non pas pour sa conception qui reste inaperçue mais pour sa décoration qui fait signe), plus l'objet sera valorisé. L'ornement est traité comme une garantie fiduciaire de la valeur de l'objet. (N'est-ce pas aussi le rôle attendu des bijoux dans les milieux bourgeois ? Ils signalent la richesse de la bourgeoisie, une richesse économique à défaut d'une richesse de savoir ou de vertu, ces dernières n'appartenant pas au règne de l'apparaître sur lequel se focalise l'idéologie bourgeoise.)

Comme je l'ai dit plus haut, ce n'est pas l'ornement en lui-même que dénonce Adolf Loos mais un certain usage. S'il opposait une beauté authentique (le style) et une beauté frelatée (l'ornement), il me semble que l'ornement mérite une réhabilitation quand il n'est pas au service d'un usage mais au service du style lui-même. Pensons à la calligraphie, pensons à la richesse de l'émail en céramique... Est-ce alors encore un ornement ? Sans s'opposer

28. Pour cette analyse de la thèse d'Adolf Loos, je me suis inspiré du texte de Daniel Wilhem, *Trotzdem*, paru dans la revue *Furor* n° 8, en janvier 1983.

à Loos, cette hypothèse d'un ornement au service du style nous incite à reconnaître que ce n'est pas tant l'architecture qu'il faut libérer de l'ornement, mais que c'est l'ornement lui-même qu'il faut libérer d'une codification univoque, en l'occurrence ostentatoire. Pour le dire en des termes sémiologiques, c'est un abus idéologique que d'associer systématiquement un signifiant (par exemple «ornement») à un signifié (par exemple «richesse»). Comme le réclamait Barthes, il faut libérer les signifiants des significations tutélaires qui les emprisonnent, il faut donner du jeu. Une esthétique épurée n'est ni plus ni moins justifiée qu'une esthétique foisonnante, et ce qui la justifie est encore de l'ordre esthétique.

Pour Loos, la beauté architecturale comme celle des objets manufacturés se recueille dans la forme seule, et non dans la parure. Mais qu'en est-il des objets de la nature ? Les formes s'y révèlent toujours complexes, parure et forme pure étant indissociables, si tant est que ces termes aient encore un sens ici. Un très bel exemple nous en est donné par le travail photographique du naturaliste Karl Blossfeldt, un travail qu'il ne voulait pas esthétique et qui pourtant l'est de part en part avec une puissance indéniable. On ne peut que s'éblouir devant la variété des ornements végétaux que la nature produit sans aucune intention de plaire, géométries fantasques garnies d'arabesques et de fioritures merveilleuses. Cet herbier photographique constitue une extraordinaire célébration du divers. Chaque fois qu'une forme semble se répéter, c'est pour désobéir à son modèle. Nous sommes à l'extrême opposé du stéréotype, dans un jeu infini de dissemblances. Et donc pas du tout dans l'imitation et le simili qui faisaient dire à Adolf Loos que l'ornement bourgeois est obsédé par le goût de l'analogique.

Ainsi peut-on aborder d'un geste artiste et contemplatif : l'ornement, la frise, la volute, l'arabesque... Ces petits riens qui ont su enchanter l'humain du fond des âges et qui survivront aux austérités contemporaines, comme le roseau qui plie dans le vent de l'histoire.

Le sensible

Imaginez que vous perdiez la saveur des aliments, que vous perdiez l'odorat, que la musique ne vous fasse plus aucun effet, que la beauté visuelle également ne vous atteigne plus. Vous considéreriez-vous comme une personne profonde ou une personne handicapée ? Certains amateurs d'art contemporain semblent revendiquer leur absence de goût comme s'il s'agissait de profondeur. Je les crois plutôt handicapés.

Allons plus loin. Que veut véritablement dire «superficiel»? Si mon souvenir est bon, c'est dans *Logique du sens* que Gilles Deleuze reprenait de Valéry cette provocation : «Le plus profond chez l'homme, c'est la peau!» Freud n'aurait pas désavoué cette revalorisation du corps face à la triste dichotomie chrétienne du corps et de l'esprit. Une dichotomie reprise aujourd'hui par une certaine tendance de l'art contemporain à disqualifier le sensible au bénéfice de l'intelligible. À méditer !

La peau est en surface et la caresse célèbre cette surface. De même, la matière picturale, chair de l'œuvre, nous tend sa peau, et quelle peau ! Avoir du goût c'est être sensible à cette peau, c'est s'y attarder sans gêne et sans remords.

«Esthétisante»

Esthétisant ne veut rien dire! L'esthétique est une discipline, c'est un champ de la philosophie qui s'intéresse à la faculté de sentir et au jugement de goût. Ceux qui n'ont jamais étudié l'esthétique utilisent à tort ce substantif comme un adjectif – première erreur –, qu'ils servent comme synonyme de «beau» – deuxième erreur. Mais la seule forme adjectivale correcte du terme se rapporte à la discipline philosophique en question. Il est donc correct de dire «un jugement esthétique» pour désigner un jugement qui relève de l'esthétique, mais il est incorrect de qualifier un objet d'esthétique dès lors qu'on le trouve beau. Qu'il soit qualifié de beau, de laid, de sublime, d'ennuyeux, de distrayant... ce n'est pas un objet esthétique mais un objet de l'esthétique, un objet sur lequel la discipline esthétique a quelque chose à dire.

L'œuvre qui tend vers la beauté n'est pas «esthétisante» mais plus ou moins réussie quant à la beauté qu'elle vise. L'éducation esthétique construit l'homme en tant qu'homme sensible. Hélas, peu nombreux visent la sensibilité comme ouverture au monde. Raison de plus pour en souligner la vertu.

«Décorative»

Une œuvre décorative est une œuvre qui n'a pas réussi à faire venir un monde. C'est donc une œuvre mineure. Remarquons cependant qu'une œuvre perçue comme décorative par certains peut paraître fondamentale à d'autres. Un brin d'herbe, petit coup de pinceau fendu le ciel et baisant la terre, peut ennuyer le directeur du Musée Beaubourg (qui préférera les colifichets de Jeff Koons) alors qu'il saura émerveiller les grands maîtres de la tradition zen.

Une œuvre simplement décorative n'est pas capable de provoquer notre étonnement. Nous dirons qu'il s'agit là d'une «beauté plate». Le joli, le mignon, ne sont pas encore le beau mais ce n'est parfois qu'une question d'intensité. Le photographe poète est celui qui parvient – parfois – à révéler une beauté qui nous étonne, qui nous surprend, qui nous saisit. Encore faut-il qu'il s'y essaie.

La société de consommation fait la promotion de la beauté comme d'un avoir, c'est une beauté d'apparat, un attribut. Je revendique au contraire la beauté comme un avènement. Il n'est cependant pas impossible que cet avènement puisse jaillir d'un objet de consommation car la beauté est contagieuse, elle peut inspirer les esprits intéressés, au-delà de leur intéressement. C'est que la beauté est un don et que ce don s'incruste aussi là où on ne l'attend pas, y compris parfois dans ce que l'on qualifie de décoratif.

Enfant, j'avais visité à Vienne un musée qui m'avait ébloui, consacré aux décors de théâtre. Ces maquettes ouvraient des univers. Aujourd'hui c'est au cinéma que les décors peuvent me transporter bien plus que le récit du film. Un décor, c'est une maison, c'est une cité, c'est un horizon, c'est un cadre de vie, ...c'est un petit objet qui y participe. Alors ce qui est décoratif, ce qui contribue au décor, pourquoi donc le rejeter en faisant la moue?

Pour en revenir aux œuvres d'art, le musée est le seul cadre dans lequel une œuvre ne participe pas à un décor. Déplacez l'œuvre dans un jardin, sur une place, chez un particulier, elle occupera une position tantôt d'œuvre tantôt de décor selon le regard qui

l'aborde, selon la disponibilité de celui qui la rencontre, un jour œuvre, un jour décor, rien de dramatique en cela.

« Ringarde »

Voilà un vocabulaire d'adolescent et de *fashion victim*. La beauté serait donc ringarde ? Vous trouvez peut-être que la laideur est « tendance » ? Que la sous-culture pop et l'argot envahissent le monde de l'art contemporain ne contribue pas à mes yeux à une démocratisation de la culture mais plutôt à une invasion des effets de mode dans l'art. Si ce vocabulaire manque de subtilité, ceux qui s'en emparent aussi.

« Réactionnaire »

Dans le champ politique comme dans ceux de la technique et de la culture, deux camps semblent s'affronter, les progressistes et les réactionnaires. Le terme réactionnaire a son origine dans la contre-révolution. Il désigne le courant politique de ceux qui sont restés attachés à l'ancien régime, à l'aristocratie, au royalisme. Plus tard, ce terme a désigné plus généralement et plus confusément le refus de ce qui était présenté comme progrès. De nos jours, les progressistes se réclament des Lumières et des Droits de l'homme, tandis que les réactionnaires se réclament de la tradition (cruelle ou injuste peu importe), de la morale (souvent puritaine), de l'ordre (y compris normatif, coercitif, oppressif). Les progressistes seraient gens d'action, les réactionnaires gens de critique, de censure et de fixation. Sans doute, et pourtant : il est des actions insensées, des critiques constructives, des attaches résilientes (des liens qui libèrent). Toute innovation n'est pas progrès, toute réaction n'est pas régression. Il faut distinguer le réactionnaire compulsif du contestataire raisonné.

Si la dénonciation des « réactionnaires » en politique est souvent justifiée, elle l'est beaucoup moins dans l'univers de la technique depuis la prise de conscience des égarements du techno-scientisme par des penseurs comme Heidegger, Jacques Ellul et bien d'autres. Dans le domaine culturel, l'opposition progressiste/réactionnaire prend une autre tournure que dans le domaine politique ou technique en migrant vers l'univers de la mode me semble-t-il. Et celui qui brandit ce terme en se croyant progressiste me paraît plutôt indiquer par son vocabulaire un élan de conformisme. Il n'y a pas pire conformiste de nos jours que celui qui se précipite sur les signes de la nouveauté (j'ai dit les signes, je devrais dire les simulacres). La mode, qui fut inventée par l'aristocratie pour se distinguer de la haute bourgeoisie montante, est devenue de nos jours un phénomène avant tout populaire. Elle s'affiche le plus manifestement dans la société du spectacle propre aux *people* (des beaufs fortunés) et dans les classes populaires qui lisent la presse *people*. « Plèbe en bas, plèbe en haut » observait déjà Nietzsche en son temps. Pourtant, si vous moquez le mauvais goût des milliardaires – le bling-bling ostentatoire –, on vous applaudira. Mais si vous vous plaignez du mauvais goût terriblement envahissant des petites gens, envahissant notamment par le bruit, par les gesticulations, par une signalétique tribale omniprésente, mais aussi envahissant par la logique du marché qui répercute ce mauvais goût dans un véritable raz-de-marée de camelote clinquante et criarde, on vous traitera de réactionnaire.

La tolérance est indéniablement une vertu, mais faut-il y sacrifier le goût? Celui qui de nos jours ose parler de mauvais goût est regardé de travers – sauf, je le répète, si ce mauvais goût incriminé est celui des ploutocrates. Le mauvais goût d'en bas serait-il donc démocratique au point qu'on puisse l'encourager? Serait-il progressiste? À mon avis, le progrès social et culturel n'est pas dans le nivellement par le bas mais dans la levée des verrous vers le haut; et certainement pas non plus dans la fiction selon laquelle il n'y aurait ni bas ni haut. Le Beaujolais nouveau n'est pas comparable à un grand cru, et le goût qui les distingue n'est pas un système de castes. Que le goût soit instrumentalisé en marqueur social est une évidence, mais ce n'est pas le goût lui-même qu'il faut incriminer alors, c'est son instrumentalisation.

Tout un secteur du pop'art peut s'interpréter comme une dénonciation du mauvais goût²⁹. Pourquoi dans ce cas le pop'art n'est-il pas critiqué comme réactionnaire? Sans doute parce qu'il fonctionne comme un miroir dans lequel le mauvais goût se mire. Face au mauvais goût, le pop'art en rajoute (en photographie, je pense à Guy Bourdin, Pierre Keller, David LaChapelle, Martin Parr, Pierre-et-Gilles, Terry Richardson, Thomas Ruff, Mario Testino, parmi tant d'autres). Dans son livre *Psychologie du kitsch*, Abraham Moles remarquait que le kitsch est une figure de style, un humour au deuxième degré, qui permet au petit-bourgeois de se cramponner à son mauvais goût tout en feignant de s'en moquer, c'est un rachat, un acquittement: «Oh, comme c'est horriblement kitsch! Il me le faut absolument». Eh bien, le pop'art me semble relever de la même démarche. Souvent mais pas toujours. Une œuvre est puissante non pas grâce à son prétexte mais en dépit de lui. Il existe ainsi des œuvres de pop'art remarquables, extraordinairement drôles ou subtiles. C'est rare mais cela arrive.

L'art peut-il se dire réactionnaire? Peut-il se dire progressiste? La modernité artistique s'était lancée dans un récit prétendument progressiste, c'était celui de l'autonomie de l'art, la sortie du religieux (la dimension iconique), la sortie du «vouloir dire». Ce récit a produit le carré noir de Malevitch et plus tard le mouvement support-surface, un désastre esthétique. Au-delà de ses ratées, cette libération du «vouloir dire» déboucha sur une reconnaissance de l'importance de la matière et de la manière, le corps de l'art n'étant plus considéré comme un obstacle à l'esprit. Lorsque cet art sensuel, matériel, émancipé de l'idée, se détache de l'illusion du progrès, l'art moderne peut enfin s'épanouir.

Dans un livre comme *Le grain de la voix*³⁰, Roland Barthes utilise souvent les termes «progressiste» et «réactionnaire». Il me semble que cette dichotomie est datée. Elle appartient à la critique idéologique issue du marxisme auquel Barthes se référerait explicitement. Progressiste en art signifiait alors dilatoire, disséminant, pluriel... dans un but émancipatoire à l'égard des mythologies bourgeoises consuméristes. Il s'agissait avant tout de combattre les clichés, les stéréotypes, les associations obligées, les codages à sens unique, les injonctions publicitaires. Cette lutte n'est de loin pas terminée, mais la terminologie qui l'accompagnait au temps de Barthes ne me semble plus très audible aujourd'hui. Les termes «progressiste» et «réactionnaire» me paraissent avoir été vidés de leur sens pour n'être plus que des mots-*viva* et des mots-*à-bas*.

Avec la Révolution culturelle dans la Chine communiste et avec l'avènement du nazisme, l'idéologie revenait en force pour se saisir de l'art. Le progressisme était alors revendiqué

29. Ne généralisons pas. Les sculptures molles de Claes Oldenburg, par exemple, furent d'un tout autre registre.

30. Roland Barthes, *Le grain de la voix*, Entretiens 1962-1980, Seuil, 1981.

au service de la propagande politique. Et ce qui ne faisait pas le jeu de cette propagande était jugé « réactionnaire » par les Chinois, ou « dégénéré » par les nazis. À nous les héritiers de cette histoire, les termes de progressiste et de réactionnaire devraient nous inspirer beaucoup de méfiance.

La tyrannie du beau ?

Je terminerai en commentant un propos qui m'a soufflé. J'ai entendu à la radio un critique d'art se réjouir qu'avec l'art moderne nous soyons « enfin sortis de la tyrannie du beau » (sic).

Le seul domaine qui me vient à l'esprit où l'on pourrait regretter une tyrannie de la beauté se situe non pas dans l'art mais du côté de l'instrumentalisation de la séduction (surtout féminine) dans le discours publicitaire, le marketing, et finalement tous les domaines qui en subissent l'influence. Cette tyrannie-là, nous sommes loin d'en être libérés. Le succès de la chirurgie esthétique, ou celui du marché des régimes alimentaires en témoignent. Combien de millions de femmes consacrent une partie de leur vie à tendre désespérément vers la Barbie que brandissent les mass media ?

Bien au-delà de l'instrumentalisation publicitaire de la beauté féminine, l'emprise du capitalisme néolibéral, par les stratégies de séduction, procède à une mystification généralisée de la marchandise, laquelle n'est pas belle mais plutôt attirante selon la logique de l'appât. Si nous voulons nous en émanciper, pour des raisons psychologiques et pas seulement écologiques, nous devons nous résoudre à renoncer à ce que tous nos objets soient séduisants. Vivre, ce n'est pas aménager un décor. La séduction marchande fonctionne comme une distraction. Et quand le marché de la culture transforme les auteurs en marques et les œuvres en produits, la distraction se poursuit.

J'attends de la beauté en art qu'elle ne soit ni de l'ordre de la distraction, ni de l'ordre de la séduction. Je ne veux pas qu'elle me conduise ailleurs qu'en elle-même. Ce que la beauté inspire n'est autre que joie et gratitude. Qui donc a peur de la joie ? Que les moqueurs me regardent droit dans les yeux !

Aucune soumission, aucun tyran. La beauté est une valeur.

À ceux qui croient pouvoir se réjouir d'être sortis d'une « tyrannie du beau », nous pouvons rétorquer que si c'est pour entrer dans une « tyrannie du laid », nous n'avons pas gagné au change. Mais est-ce vraiment une tyrannie ?

Le dernier homme

Avec la postmodernité, le tyran a été remplacé par le séducteur néolibéral et l'esclavage de son peuple passe désormais par une frénétique distraction consumériste où la laideur et ses avatars imposent une frustration programmée, car c'est cette frustration qui rend le consommateur insatiable. Quand il rejette la poésie, l'art contemporain participe de cette déconcentration à mille lieues de la dimension contemplative. Cette diversion qui nous éloigne des valeurs que nous pourrions vouloir servir, c'est le grand abrutissement de celui que Nietzsche appelait le dernier homme : un homme de petite vie, de petites vertus, de petits bonheurs. Bientôt engloutis par les conséquences de l'anthropocène³¹, nous

31. Les bourgeois et petits-bourgeois, incarnation de l'*homo œconomicus*, sont les grands responsables du dérèglement climatique et de la sixième extinction massive de la biodiversité mondiale. C'est que la médiocrité n'empêche pas la boulimie : l'idéologie bourgeoise n'est-elle pas justement ce qui privilégie le quantitatif sur le qualitatif ? Il se pourrait bien que ce quantitatif soit aujourd'hui notre dernier cancer.

savons aujourd'hui que ce dernier homme est incapable d'aimer suffisamment ce monde pour en assurer la sauvegarde. L'homme de l'apocalypse n'aime pas le beau.

III

Encore quelques mots sur la beauté

Étrange ou universelle

Certaines beautés nous éblouissent comme des évidences et nous les déclarons belles, universellement belles (un ciel étoilé; une aurore boréale, un vol d'étourneaux...). De grands consensus se forment autour de certaines apparitions de la beauté et ces consensus sont des couronnements. Pourtant les exemples sont légions qui nous rappellent le conditionnement culturel de notre jugement de goût. Notre goût n'est pas seulement subjectif, il est intersubjectif. Cette intersubjectivité ne garantit en rien la pérennité de notre goût. Même le classicisme se flétrit et la beauté que l'on croyait intemporelle finit par ne plus toucher.

Alors, à la frontière de notre goût émergent d'étranges beautés, où l'on se surprend à trouver beau quelque chose qui ne le sera pas aux yeux de tous, qui ne l'était pas pour nous hier, qui ne le sera sans doute plus dans quelques années, une beauté non pas d'évidence mais de mystère, une beauté « insolite ». Bien sûr, si l'on y réfléchit, les évidentes beautés sont tout aussi mystérieuses que les beautés insolites. Le jugement de goût ne s'explique pas et toutes les tentatives pour le justifier sembleront dérisoires à tout esprit un tant soit peu critique. En ce qui concerne les beautés insolites, Baudelaire eut une influence certaine, lui qui s'intéressa au trivial, au commun, voire même à la laideur, qu'il tenta de transfigurer dans une sorte de rachat esthétique, faisant du geste poétique l'ouverture vers un autre monde, se suffisant à lui-même. (Je ne parle évidemment pas du personnage, ni du dandy ni du réactionnaire, je parle de sa démarche esthétique.)

Le mouvement surréaliste et ses techniques de provocation du hasard ou d'écoute de l'inconscient, l'écriture automatique, la retranscription des rêves..., eut à son tour une grande influence sur l'émergence d'un intérêt pour d'étranges beautés, notamment celle du concept freudien d'inquiétante-étrangeté, qui, déplacées dans le champ esthétique visaient à transformer la vie. À l'expression d'un moi intime propre au romantisme, se substituait la poétisation du monde visible et ordinaire, en l'ouvrant sur l'invisible, l'imprévu, l'accident... au risque parfois d'en hypostasier les trouvailles. Car l'étrange beauté n'est pas belle parce qu'étrange : la beauté – énigmatique épiphanie – peut se saisir de l'étrange, mais l'événement de cette saisie reste rare, très rare.

Le sentiment de beauté n'est pas tout à fait le même face à une beauté évidente ou face à une beauté insolite. Face à une beauté évidente, c'est l'enthousiasme qui domine, on se sent épaté. Face à une beauté insolite, c'est l'étonnement qui domine, on se sent plus intrigué qu'épaté. Dans les deux cas, enthousiasme et étonnement coexistent, mais pas dans les mêmes proportions.

Dans le cas de la beauté d'évidence, notre jugement de goût se sent confirmé. Dans le cas de la beauté insolite, notre jugement de goût se sent déplacé. La beauté insolite éveille en nous un mélange de curiosité et de méfiance qui s'accompagne d'inconfort où le jugement de goût est comme suspendu, ajourné. La beauté insolite renvoie à l'altérité. Il y a ouverture à l'autre dans cet étonnement esthétique. Si l'esprit classique célébrait

les beautés universelles de façon normative, et si l'esprit moderne s'est tourné vers les beautés insolites dans une soif de changement qui a pu déboucher sur une paradoxale tradition du nouveau (laissons de côté pour le moment le paradigme post-moderne), je crois bien que coexistent à l'intérieur de nous-mêmes un reste de classicisme et un reste de modernité. Nous ne nous sommes pas entièrement débarrassés des canons de la beauté classique, et nous sommes tous titillés par des apparitions insolites capables de nous émouvoir grandement. Les chantres de la mode et du capitalisme culturel voudraient nous rendre captifs des horreurs du temps qu'ils essaient de nous faire passer pour des beautés insolites, formatées pourtant, standardisées, stéréotypées. Mon immense méfiance à l'égard de cette offre marchande m'incite à me tourner vers les beautés réellement insolites, singulières, mais sans pour autant rejeter les beautés classiques que la mode voudrait excommunier. Car au fond, entre l'étrange et l'universel, pourquoi devoir choisir? Classique ou non peu importe, pourvu qu'elle soit présente. C'est cette présence que je tiens à célébrer, à retenir, sans lui chercher de justification. Et surtout sans lui chercher des raisons de rejet, comme le firent tant de discours d'avant-garde, bien plus pressées à détruire qu'à édifier.

Étrange ou universel, passager ou intemporel, le beau est sans concept. Il reste indéfinissable, on ne peut l'inférer, on ne peut le prouver, on ne peut que l'éprouver. Encore faut-il s'y disposer.

Le trouble plutôt que l'harmonie

Le classicisme croyait à l'harmonie. Pour nous, héritiers des modernes, cette notion d'harmonie est devenue des plus douteuse. Elle correspond au kitsch communautaire selon Kundera : imperméable à l'insolite, rejetant tout individualisme, le kitsch s'émeut de tout ce qui rassemble dans la plus souriante des fraternités, le kitsch, c'est la croyance que tout peut s'accorder.³²

La beauté n'a donc rien de conciliant, elle est la singularité-même. Elle est le particulier et non le général. Elle ne dit pas l'Un et le Tout mais le divers, et chaque fois qu'elle le dit elle nous surprend, y compris dans nombre d'œuvres classiques qui ont su chanter le divers malgré leurs conventions.

Désintéressée

«Kant distingue le sentiment de l'agréable et le sentiment du beau. Le sentiment d'agréable s'épuise avec la consommation, alors que le sentiment du beau se renouvelle, s'excite de lui-même. L'agréable est intéressé, alors que le beau est désintéressé. De ne pas être concerné par ce qu'on aime, c'est alors l'objet pour lui-même qu'on aime, et non pas un quelconque avantage qu'on en retire.»³³

La beauté est une fête, mais c'est elle que l'on fête.

Une belle photographie

Face à une belle photographie, je ne comprends pas ce qui arrive mais je ressens que quelque chose arrive, quelque chose qui déborde l'anecdote et la simple représentation. La photographie d'un beau visage ne dit pas seulement «voici un beau visage», elle dit la stupéfaction du photographe face à ce beau visage, sa fascination, son incrédulité et

32. Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, nrf Gallimard, nouvelle édition de 1987, p. 315 et 323.

33. Propos de Raphaël Enthoven tenus sur France Culture, *Le Gai Savoir*, émission du 20 avril 2014.

son désir d'y croire. Mais si le photographe est un artiste, ce désir d'y croire sera doublé d'un désir plus ardent, celui de féconder cette beauté inspirante pour donner naissance à une beauté inspirée, propre à la photographie elle-même. Peut-on dire alors qu'une bonne photographie est plus belle que son sujet? En un sens oui, en tant que sublimation, mais ce serait comparer l'incomparable. La beauté vivante du modèle se double de tout ce qui l'habite, l'expression dans le mouvement, le charme... Quant à la beauté photographique, elle se double aussi de ce qui l'habite, à savoir les autres images qui constituent l'épaisseur de l'éducation esthétique du photographe, puis de chaque observateur à son tour. La beauté vivante est l'objet d'une vision, la beauté photographique est l'objet d'un regard. Visions et regards se fécondent et c'est dans cette fécondation qu'on peut dire que quelque chose advient, un bonheur contemplatif qui va du monde à l'art et de l'art au monde et s'émerveille des intensifications opérées par ce va et vient.

Jean-François Delhom