

**CINQ PROPOS SUR
L'ART**

« Le véritable amateur d'art n'accumule ni le savoir ni la beauté, il jouit pleinement de chaque objet » Chögyam TRUNGPA

« Le mystère du monde est le visible, non l'invisible » Oscar Wilde

I -ART et ESTHETIQUE

La Grande guerre, en anéantissant l'Europe, a détruit aussi une vieille culture qui, depuis la Renaissance, trouvait beau ce qui était délicat, parachevé et surdécoré. On aurait pu penser que ce cataclysme aurait marqué la fin de l'esthétisation à outrance de l'objet.

A première vue c'est ce qui s'est effectivement produit. Dada, en premier lieu, le surréalisme ensuite, mettent en valeur la poésie des objets humbles, des matériaux pauvres, et renversent complètement les anciennes échelles de valeur. Le cubisme modifie le regard sur le quotidien et l'Art brut, un peu plus tard,

prône le retour à une sauvagerie exempte de toute culture.

Pourtant il n'en fut rien. Duchamp, qui expose un urinoir, Breton qui découvre à New-York la puissante poésie des masques mélanésiens, n'ont nullement « désesthétisé » le regard porté sur l'objet. Ils ont découvert, et peut-on dire révélé, que tout objet, fut-il un urinoir en émail blanc, peut être investi d'une relation esthétique, que la satisfaction cognitive qui en résulte tient à l'attention qu'on porte à l'objet et non à l'objet lui-même.

Cette étape dans l'histoire du regard occidental est cardinale. Désormais tout, une boîte de soupe, un tas de gravats, une Joconde, peut être déclaré propre à activer un investissement d'ordre esthétique. En fait cette étape avait déjà été franchie, mais sans être clairement conceptualisée, dès l'invention de la photographie. Les premiers photographes, dont le regard avait été formé dans les musées, découvrirent immédiatement que le réel photographié avait lui aussi sa beauté. Ils tentèrent, dans les premiers temps, d'adapter la photo au genre noble de la peinture, puis, très vite, comprirent ce qu'il y avait d'absurde dans cette démarche. Une photographie, aussi réaliste soit-elle, ce n'est JAMAIS le réel, et le regard, même vériste, est de nature artistique.

Ce nouveau regard porté sur l'objet est par essence ethnocentrique. Le masque africain ou mélanésien est dépouillé de son sens rituel, de sa fonction religieuse, et n'intéresse l'esthète que par l'effet qu'il produit, sa stylisation, ses coloris etc... Il n'est d'ailleurs pas possible de faire autrement, dès lors que l'objet-masque n'est plus en action dans la société qui l'a façonné. Le même malentendu, bizarrement, est inévitable, même lorsqu'il concerne un tableau, objet qui, par nature, a été conçu dans la société occidentale et pour la satisfaction des besoins esthétiques occidentaux. Quand un panneau de Rothko décore le bureau d'un trader, apporte-t-il un surplus de sens à la vie de l'homme ou une plus-value sociale à l'homme d'affaires? N'en était-il pas déjà de même lorsqu'un riche Florentin s'offrait un Botticelli ? Ce qui est en cause c'est la disparition du religieux dans le regard porté sur l'art. Elle ne date pas de l'entre-deux-guerres, mais c'est dans l'entre-deux-guerres que les conséquences de cette disparition ont été conceptualisées.

S'il a fallu tant de temps pour y parvenir, c'est sans doute parce qu'entre temps, l'art avait été élevé au rang de religion, ce qui a constamment trompé l'analyse des historiens, même modernes.

Des tentatives pour échapper à la malédiction de l'esthétisme sont régulièrement tentées. La première fut sans doute l'aventure de l'art brut puisque l'art brut ne

se donnait pas pour objectif d'esthétiser l'objet banal, mais de retrouver le sens du Beau dans la vie même, en se débarrassant, autant que possible, de toute influence culturelle. Un retour au sens (donc au religieux de l'humble), en quelque sorte.

Observons en passant que le regard de Picasso sur le masque africain n'est pas exactement celui de Breton. Picasso est indifférent à la fonction liturgique du masque autant qu'à sa richesse poétique ou sa valeur ethnographique, choses qui captivent Breton. Même leur aspect « cubiste » ne l'intéresse pas plus que ça. Ce qui frappe Picasso, c'est qu'en fabriquant des fétiches, les nègres se libéraient de leurs peurs et exorcisaient les démons qui en sont la cause. Ils dominaient les forces de l'esprit. C'est donc la *démarche* magique du sculpteur, et son efficacité, qui frappe Picasso, alors que Breton est sensible à la force poétique de l'*objet*-masque.

On ne peut reprocher à Breton d'être responsable de la vogue des masques chez les collectionneurs et les esthètes, même s'il l'a sans doute provoquée. La démarche surréaliste n'était pas esthétisante mais au contraire libératrice. Il s'agissait d'ouvrir les portes de l'imaginaire, de l'inconscient, et ce faisant d'agrandir le champ de la pensée humaine. Mais la petite divergence d'approche du même objet, en l'occurrence le masque ou le fétiche africain, que j'observe entre Picasso et Breton, demeure tout de

même significative. Elle souligne et révèle une fracture plus profonde, plus générale, qui sépare et même oppose artistes et esthètes.

Si l'on admet que dans sa recherche du Beau le cerveau affecte à certains objets en particulier un investissement esthétique, l'esthète, l'amateur d'art, le collectionneur, et même le public d'une certaine façon, limite le champ de son investissement esthétique aux seuls objets élevés par le goût à la dignité d'art. Ce champ, cela va sans dire, est aussi varié qu'il y a d'individus, et le Beau pour un punk ne sera pas le Beau d'un amateur de musique baroque, même s'il n'y a rien d'incompatible entre les deux. Cependant, sous cette apparente diversité, les critères du Beau obéissent comme toutes choses à des modes, des contraintes commerciales, qui font qu'en définitive les choix sont assez stéréotypés, au moins au sein d'un groupe partageant les mêmes valeurs esthétiques.

L'artiste fait l'inverse. Il exclut l'objet d'art du champ de son investissement esthétique, ou du moins ne le privilégie pas, car c'est l'ensemble du monde, l'ensemble du champ sensoriel, qui, pour lui, est la source du Beau. C'est son expérience, sa perception du réel, de la nature, du climat, du cosmos même, qui sont

vécues sur un mode qu'il faut qualifier, faute de mieux, d'artistique. Pour lui tout est art, peut-on dire, ou du moins susceptible de nourrir l'activité artistique. C'est l'ensemble de la vie qui est source de création, et s'il existe des objets susceptibles d'être exclus de cette source, ce sont précisément les objets d'art eux-mêmes, car ceux-là sont déjà entrés dans l'orbite du goût dominant.

On sait que les artistes font souvent preuve d'un surprenant mauvais goût dans leur sphère privée. Ils s'habillent mal, vivent dans des lieux impersonnels ou laids, et ne semblent pas en être affectés. L'esthète au contraire embellit artificiellement son monde, accumule et souvent collectionne les objets, s'habille avec recherche. Par-dessus tout il s'intéresse obsessionnellement à l'art, alors que les artistes font souvent montre d'une indifférence apparente à l'art qui surprend. Les écrivains sont loin d'être de grands lecteurs, les peintres se déplacent rarement à des expositions etc... En réalité ils s'y intéressent mais pas plus qu'à autre chose car le carburant de leur moteur est ailleurs, et s'ils s'intéressent à telle ou telle œuvre ce n'est qu'en tant que carburant, parmi d'autres.

C'est ce qu'illustre, me semble-t-il, l'anecdote des *Demoiselles d'Avignon* rapportée par Malraux dans *La Tête d'Obsidienne*. L'esprit de Picasso, en quête d'un nouveau mode d'expression, est tombé sur les masques

africains, qui lui ont donné une clef pour continuer à peindre après une période de tâtonnement qui l'angoissait. Ce n'est ni la beauté formelle des masques qui l'intéresse (il qualifie d'ailleurs le musée de l'Homme d'« affreux » et les fétiches de « mannequins poussiéreux »), ni leurs traits cubistes. « *Les Demoiselles d'Avignon* ont dû arriver ce jour-là, dit-il, *mais pas du tout à cause des formes* (c'est moi qui souligne): parce que c'était ma première toile d'exorcisme, oui ! ». S'il emprunte aux masques leurs traits hachurés pour en affubler ses modèles, c'est parce qu'il est tombé sur ces masques et qu'il s'en est servi comme il se servait de tout. Ce n'est pas parce qu'il les trouvait beaux.

En réalité tout être humain est naturellement créé pour vivre sur un mode que j'appellerai « poétique ». Rares sont les enfants, par exemple, qui se montrent totalement rétifs à la poésie, insensibles au dessin ou à la musique. Il semble donc que leur cerveau soit disposé, pour reprendre la formulation précédemment employée, à affecter l'ensemble des manifestations du monde d'un investissement esthétique.

En grandissant la plupart des gens s'excluent d'eux-mêmes de ce monde, au sens propre du terme, enchanté. Soumis à la pression de la réalité, des nécessités, de la violence sociale, ils ne le retrouvent

qu'en de rares occasions, au concert de leur chanteur préféré, par exemple, ou lors d'une exposition.

D'autres, plus rares, souffrent de cet exil. Ce sont les futurs esthètes qui trouvent dans l'amour du Beau un refuge contre la pression sociale. L'objet d'art devient un rempart contre ce qu'ils perçoivent comme la laideur du monde. Il est non seulement paré de toutes les vertus du Beau, mais investi d'affects de façon passionnelle, parfois même maniaque.

D'autres enfin, les véritables artistes, encore plus rares mais au final peut-être plus proches de la première catégorie des indifférents que de la seconde - les esthètes-, sans être hostiles aux créations esthétiques des autres ni fermés aux œuvres du passé, les considèrent sur le même plan que l'ensemble du monde réel. Ils peuvent s'en servir puissamment pour développer leur processus créatif, se forger des outils techniques, mais le monde de l'art n'est pas, en soi, plus important que le reste. C'est le monde qui est important, le monde triste ou gai, drôle ou amer, plein de choses belles ou moches, le monde qui est.

Le Beau du créateur n'a donc rien à voir avec le Beau de l'esthète, du moins jusqu'à ce que les deux se rejoignent, ce qu'ils font quand les œuvres sont admises dans la sphère de l'esthétique en étant investies par la société, et en premier lieu par les esthètes, d'une valeur esthétique et marchande.

En général les artistes abhorrent le monde de l'art. S'il rejette ou ignore leur œuvre ils en souffrent, s'il la sanctifie c'est toujours pour de mauvaises raisons. Le malentendu est inévitable et n'a fait que croître depuis la disparition du regard religieux que j'évoquais plus haut. Si l'art ne peut pas être compris religieusement, c'est-à-dire dans la ferveur irrationnelle de la foi, il ne peut pas être compris du tout. S'il l'est, il peut alors admettre les dérives les plus surprenantes, les visions les plus fantasques, comme le prouvent les œuvres du Gréco ou de Jérôme Bosch. S'il ne l'est pas même un Michel-Ange peut se sentir incompris.

En réalité l'artiste est confronté à une double ambiguïté, sociale et intime.

1°) Comme je viens de le dire, si le monde de l'art adoube une œuvre, l'adopte et la fait adopter par l'ensemble de la société, il le fait en se fondant sur des critères qui sont d'ordre esthétiques et non artistiques, étrangers à la source qui a créé l'œuvre en question (J'emploie ce terme à dessein, en référence à la « source fraîche », expression de Dubuffet, sur laquelle je reviendrai en troisième partie).

Il faut néanmoins reconnaître qu'en adoptant une œuvre nouvelle, le regard esthétique accepte de se modifier lui-même. Proust a bien analysé ce phénomène. Mais encore une fois, il le fait dans le domaine limité qui lui est propre, qui est le goût, chose à

laquelle, précisément, l'artiste est étranger, car pour lui c'est de sa vie qu'il s'agit, de sa façon de vivre et de sentir.

2°) Plus profondément l'artiste vit dans une incompréhension de lui-même, génératrice d'insatisfaction.

Les référents sublimes (canons, grâce, Antiquité etc...), qui s'étaient substitués à la foi comme mode de compréhension commune de l'art, et justifiait la gloire sociale des plus grands maîtres, Rubens, Van Dyck, (on « communiait » dans l'art, Wilde se disait professeur de beauté), se sont dévalués comme la monnaie. La crise de 1929 qu'est pour l'art le triomphe du surréalisme coïncide d'ailleurs avec la véritable crise économique du même nom.

Pour exprimer sa façon de voir le monde, pour donner corps à sa singularité, il faut bien à l'artiste passer par des procédés qui relèvent, qu'il le veuille ou non, de l'esthétique, et qui sont contaminés par la notion esthétique de beauté. Cette contamination, autrefois célébrée et louée, l'affecte nécessairement. Il lui faut, en créant, s'intégrer dans le marché de la production esthétique, créer par rapport à ce marché, même si c'est contre lui. En lui-même il doit livrer un combat pour conserver la fertilité, la virginité de sa façon d'être, tout en créant selon les procédés déjà éprouvés qu'il doit renouveler sans se perdre.

Tâche ardue qui distingue peut-être les « grands » artistes des « petits », mais qui fait, comme le constatait Francis Rose, que les petits artistes endurent les mêmes affres que les grands artistes, sans avoir la consolation de savoir qu'ils sont de grands artistes.

La façon qu'a l'artiste de vivre, c'est-à-dire de voir, sentir et comprendre les choses est, il le sent bien, radicalement intraduisible, et les moyens de l'art sont insuffisants à l'exprimer (ou insatisfaisants si l'on considère que tout art relève d'un langage culturel).

D'ailleurs qui, artiste ou non, peut exprimer ce qu'il ressent dans son individualité ? Cette impossibilité d'exprimer l'essence de l'être, justement parce qu'elle est commune à tous, fait perdre à l'artiste, sur ce plan, sa singularité. Sartre l'a exprimé, Genet aussi, quand il a la révélation dans un train que tout homme en *vaut* un autre, que chaque individu est totalement, radicalement identique à un autre. La plupart des gens se satisfont de cette situation. Chacun sait qu'il est impossible d'être compris par autrui, mais comme chacun sent que cette impossibilité est commune à tous, cette propriété commune devient une base sur laquelle il est possible, finalement, d'échanger et de communiquer. Chacun ignore ce qu'est la couleur jaune pour autrui, mais comme on constate un accord pour la définir par rapport à d'autres couleurs dont la composition pour les autres nous est tout aussi inconnue, mais semble rencontrer un

consensus, on tient pour certain que ce qu'on appelle jaune est la même chose que ce que les autres voient et nomment « jaune ».

Ainsi se bâtissent des systèmes de communication (et l'art en est un au plus haut point) dont l'exactitude d'aucun des termes n'est vérifiable, mais dont l'utilité est incontestable faute de mieux.

A la différence des esthètes, et même de tout le monde, l'artiste ne se satisfait pas de cette situation. Il est animé d'une soif, d'un besoin d'exprimer le monde, c'est-à-dire l'expérience véritable du réel, sans l'abdiquer au profit de conventions insuffisantes. Ce faisant il trahit nécessairement cette expérience, ce qu'il crée est toujours en deçà de la réalité vécue. Peu d'artistes jugent leur création fidèle à leur perception de la vie. L'art devient vite cette soif que la vie, disait Romain Gary, ne peut éteindre.

Fréquemment cette déception est compensée au moins partiellement par le fait qu'en créant les artistes apportent tout de même quelque chose de tangible au monde. Leur œuvre leur échappe, au point que, parfois, ils ne la reconnaissent même pas. Elle peut alors devenir, même pour eux, source de satisfaction esthétique, à défaut de les combler artistiquement. Cette satisfaction, qui engendre des retombées sociales quand elle est partagée, la notoriété, voire l'argent, est, on le comprend maintenant, totalement étrangère à

l'art. Elle ne peut combler le vide qui sépare la beauté créée du Beau vécu.

Ce Beau vécu, c'est exactement ce que les Anciens appelaient idéal, monde des idées, etc..., car c'est bien dans le monde des idées (c'est-à-dire, j'insiste, un monde tout ce qu'il y a de plus réel, comme l'est le monde des esprits pour les sauvages), que vit l'artiste.

Lorsque les artistes créent et jugent leur œuvre, le fait qu'elle soit considérée comme « belle » sur un plan esthétique (plan qui est nécessairement le seul accessible aux autres, selon moi), leur est donc absolument indifférent. Ce qui leur importe est qu'elle soit en adéquation avec leur propre vision du Beau, qu'elle réponde aux aspirations de leur vie, les satisfasse sur ce plan et uniquement sur ce plan. Elle doit remplir ce qu'ils perçoivent comme étant les exigences de leur art. C'est donc plutôt être « bonne » que « belle » qu'ils lui demandent. En cela ils rejoignent les sauvages, qui ne jugent pas un masque, pourtant élaboré avec soin et raffinement, en termes de beauté mais en termes d'efficacité dans la communication qu'ils entendent établir avec les esprits. Le masque « objet esthétique » est une création purement occidentale. Rien n'empêcherait, à priori, un sauvage de trouver beau un masque, s'il pouvait le regarder comme un simple objet en bois habilement sculpté, mais comme il ne le peut pas il le jette au rebut dès qu'il cesse d'être utile.

Encore un mot au sujet de Duchamp. Il me semble, mais je me trompe peut-être, que l'on confond chez lui la démarche qui consistait à exposer un urinoir, avec celle qui consistait à exposer un porte-bouteilles. Les deux me semblent même s'opposer.

Il est évident que les deux gestes ont en commun d'interroger la spécificité ontologique de l'œuvre dite « d'art », et de valoriser le regard par rapport à l'objet. Je n'y reviens pas.

Mais, quand Duchamp signe et expose un urinoir, objet vulgaire, répugnant, considéré comme indigne d'attention esthétique et dont ni les formes ni la couleur n'offrent d'intérêt particulier, il *dévalue*, ce qui fit scandale, le champ « noble » des objets d'art. Tout, même un urinoir, pouvant être élevé au rang d'objet d'art, tous les objets muséaux se trouvent, par voie de

conséquence, complètement dévalués (et avec eux la société qui les prise).

A l'inverse, quand Duchamp expose un séchoir à bouteilles, forme conique hérissée de pointes (qu'il n'a probablement pas signé, si mon analyse est correcte), il attire notre attention sur la beauté virtuelle, conceptuelle, qui gît en tout objet pourvu qu'on le regarde différemment. Il choisit pour cela un objet en tous points inverse à un urinoir, un objet qui, en lui-même, s'impose visuellement, tactilement, pour peu qu'on le sorte de la cave où il rouille ordinairement. Il ne s'agit plus, en un geste anarchiste, de démonétiser tous les objets du musée, de les ridiculiser, mais au contraire de faire entrer dans le champ noble de l'art des objets qui s'en trouvent habituellement exclus, au préjudice de cette beauté négligée qu'ils recèlent secrètement.

Dans les deux cas c'est la nature du regard qui prime sur l'objet, mais avec deux conséquences possibles, que le choix fait par Duchamp d'objets diamétralement opposés suggère :

- Soit une élévation du rôle du regard dans la fonction esthétisante, par rapport à l'objet.
- Soit une élévation de l'objet ordinaire au rang d'objet susceptible d'attention esthétique.

Le choix de Duchamp n'est pas neutre, qui fait entrer tantôt le regard, tantôt l'objet dans le champ culturel de l'art. Mais, ce sera ma dernière observation, que l'intention de Duchamp ait été conceptuelle ou non, c'est-à-dire qu'il ait voulu que sa véritable œuvre fût le concept dont l'objet n'était que l'occasion, ou qu'il n'ait voulu que distancier le regard esthétique porté sur l'objet d'art, dans les deux cas son intention ne s'est réalisée, n'est devenue efficace, que dans le cadre institutionnel du musée ou de la galerie, puisqu'en dehors du musée ou de la galerie l'urinoir ou le porte-bouteilles ne peuvent être distingués d'un urinoir ou d'un porte-bouteilles ordinaires, et le regard qu'on porte sur eux retombe dans l'indifférence.

O. FAUCHEREAU, Paris novembre 2009 Chiang-
Mai octobre 2010