

# (art absolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui

Diego **Vélasquez**

Francesco **Goya**

Paul **Gauguin**

Constantin **Brancusi**

Victor **Segalen**

Peter **Stämpfli** Vladimir **Skoda** José Maria **Sicilia** Miguel **Cheva**

Miguel **Chevalier** Antoine **Poupel** Carole **Benzaken** Djamel **Ta**

Djamel **Tatah** Dorothée **Selz** Aboubakar **Fofana** Peter **Stämpf**

Yves **Peyré**

Michel **Guérin**

Christine **Buci-Glucksmann**

Maiten **Bouisset**

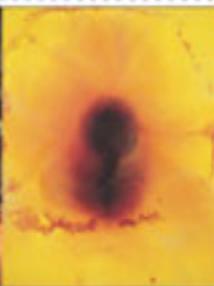
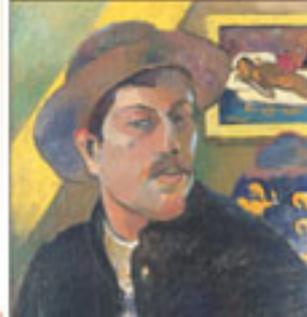
Philippe **Piguet**

Pierre **Tilman**

Philippe **Cyrournik**

Christian **Gattinoni**

Joël **Jégouzo**



M 06192 - 3 - F: 10,00 € - RD



décembre 2002 • numéro

**3**

10 €

Esthétique Michel Guérin

## Le nom de l'œuvre et la place du dieu

L'auteur du passionnant *Qu'est-ce qu'une œuvre* paru aux éditions Actes Sud en 1986 nous propose le dernier état de sa réflexion esthétique à l'aune de ce que l'on considère, aujourd'hui, comme une œuvre d'art.

"L'art est un médiateur de l'indicible" (Goethe)

Alors que nombre d'œuvres, de nos jours, revendiquent leur caractère éphémère comme un trait spécifique, comment en rester, avec Hannah Arendt, à l'idée que l'œuvre se distingue du travail en s'inscrivant durablement dans le monde humain, qu'elle contribue réciproquement à instituer ? En même temps, d'ailleurs, que paraît s'éloigner de nous la confiance dans la *durabilité* des œuvres, la panoplie des concepts clefs et des expériences types de l'esthétique paraît frappée d'obsolescence, à commencer par la notion de *beauté*, comme si elle s'était vidée de sa substance, avait perdu toute pertinence. Comme si, en somme, le beau n'était plus le sujet, plus à l'ordre du jour. Hegel affirmait, à l'inverse de Kant, le primat de la beauté artistique sur la beauté naturelle ; mais aucun des deux ne doutaient qu'il y eût des relations intimes entre l'art et la beauté. À celle-ci Breton croyait (la sachant fatalement "convulsive"), et Matisse, et Picasso – et je crois bien Rauschenberg. Mais nous savons désormais que l'art, pour se définir, n'a besoin ni du beau ni du laid.

Paul Valéry et Walter Benjamin, n'avaient-ils pas, chacun à son mode, clairement perçu, dès la fin des années vingt du XX<sup>e</sup> siècle, la démonétisation du beau du fait de la vitesse, du choc, de la sensation, de la mode, de la technique surtout qui, au principe de la *reproductibilité*, porte un coup sévère, semble-t-il, à la singularité, ou plutôt à l'unicité de l'œuvre ? Ces facteurs se lient entre eux et pointent, bien entendu, dans une même direction : je veux dire cette perte de crédit des "plus hautes valeurs" (religieuses, métaphysiques) qu'on appelle le nihilisme ou bien le "désenchantement du monde". C'est un fait que l'effondrement des grandes Causes (je les appellerais des "transcendants" : la Nature, Dieu, l'Homme et l'Histoire...) a placé l'homme contemporain, vivant dans une société à la fois postmoderne et surmoderne ou ultramoderne, devant une situation sans précédent, puisque ce n'est plus *une* croyance qui s'abîme (en attendant qu'une autre la remplace), mais le croire comme tel qui semble avoir souffert mortellement.

Contrairement aux apparences, les sectarismes actuels de tous poils désespèrent (de) la croyance, en sont la maladie irruptive tombant au simulacre ruineux. Le problème le plus considérable auquel le philosophe se trouve aujourd'hui confronté est bien celui de l'origine de la légitimation, étant entendu que pareille justification est attendue comme nécessaire par les sujets, qui, pour s'instituer, ont besoin d'une *référence*, et par la société, en tant qu'elle dépasse et dissimule →



*Portrait de femme du Fayoum*  
2<sup>e</sup> s. ap. J.-C.  
Portrait romano-égyptien,  
42 x 24cm, bois de cèdre  
peint à l'encaustique  
Musée du Louvre, Paris

(l'ambiguïté est toujours là, que ne perçoivent ni le dogme de la Révolution, ni le credo du Libéralisme) ses inéluctables tâches de police en jetant au loin – devant elle, donc – une mise de *sens* : à partager et à interpréter sur la longue durée, et non pas à consommer sur le champ. Là où l'interprétation (individuelle) tend vers zéro, les effets (collectifs) de la croyance sont mal partis pour instaurer et instituer cette commune mesure symbolique qui fait tout le volume du vivre-ensemble.

Or, ce qui est atteint, c'est la crédibilité même, *l'habitude d'accréditer fermement* – alors que, si l'on entre volontiers dans la valse des modes, c'est précisément parce qu'on n'en est pas dupe et que, tout simplement "ça change", que la vérité nue, immanente, d'un monde réduit à lui-même est purement abstraite : il y a *du* changement, quoiqu'on ne puisse dire avec précision ni ce qu'il est, ni sur quel substrat il se produit. *Quid* de ce monde où il y a toujours "que ça change" ?

L'art n'est certes pas seul touché par cette "atmosphère" (je pense, en contrepoint, à la réflexion étonnamment moderne de Giorgio Vasari, dans la Préface à ses *Vite...*, sur le rôle de l'*aria* qui favorise "les esprits de la nouvelle génération"), mais il est par excellence, *parce qu'il navigue entre le passage des sensations et la postulation de sens*, le révélateur et l'amplificateur de l'*aria* dans laquelle une époque, voire une tranche (de plus en plus mince ?) d'âge se reconnaît. Les techniques (aujourd'hui on dit : "les nouvelles technologies") et la sensibilité marchent ensemble. Et si la technicité d'une culture conditionne largement ses croyances de base, symétriquement, celles-ci "manipulent" la techno-science, qui ne constitue aucunement un plan neutre, tandis que les autres niveaux de la vie sociale seraient en proie à l'irrationnel et aux affects.



Quarton Enguerand  
connu de 1444 à 1466  
*La Pietà de  
Villeneuve-lès-Avignon*  
Peinture sur bois  
163 x 218 cm  
Musée du Louvre, Paris

Il n'y a pas si longtemps, ce qu'il restait de romantique dans la sensibilité moderne lui faisait rechercher et valoriser, non pas, certes, les compositions "harmonieuses" où s'enlisait l'académisme, mais *l'unité*, conquise de haute lutte, de l'œuvre. Pour nommer cette expérience agonale de concentration de l'œuvre dans son secret, j'ai parlé naguère de "nécessité voulue". Je me tiens encore à cette idée, que l'œuvre ne résulte pas d'un compromis boiteux entre la volonté et la nécessité : elle est de façon simultanée totalement dictée et entièrement voulue (j'en voyais le paradigme dans la *Recherche...* de Proust). L'œuvre n'est pas un objet, attribuable comme un bien possédé à un sujet censé le gouverner à sa guise et habilité à s'en parer : au contraire, elle prononce, dès qu'elle est là dans sa présence à elle, la destitution du sujet et de ses vanités. On imagine parfois que l'artiste se fait gloire et mérite, à titre de sujet-personne, de ce qu'il a produit, comme si, tel le créateur divin, il devait être, en tant qu'auteur, supérieur à ses créations. Or, c'est le contraire qui est vrai. L'œuvre se libère de la particularité psychologique du sujet. Son "universalité" à mon sens, avant d'être un postulat du jugement de goût, est éminemment

concrète : elle ne parle pas *de* et *pour* tel sujet, elle renvoie l'image d'un *moi* qui, non seulement rejoint les autres par des galeries souterraines, mais *est*, dans sa chair exposée, largement à son insu, tous les autres. De cette *vicinalité* de condition des "moi" mortels, que l'art, toujours, implique et dont l'idole ultramoderne de la

communication à tout va ne soupçonne rien, nul n'a su parler avec plus de justesse que Montaigne ("C'est toujours à l'homme que nous avons affaire, duquel la condition est merveilleusement corporelle"). Autant le sujet, qui se campe (si possible en majesté), dès qu'il peut être "en représentation", rompt avec ses *consortes* (ses compagnons de sort) par sa prétention – instigatrice de liens du fort au faible –, autant le moi, combien plus généreux, ouvert aux vents de l'inconscient, de l'histoire et de la fiction, est *la pâte à modeler* ("merveilleusement corporelle") de l'œuvre d'art.

Qu'il soit, en effet, bien clair, et qu'aucun grand artiste ne s'est jamais intéressé à son (propre) sujet, sinon dans ses phases de fatigue ; et que l'art n'a jamais fait, heureusement, le moindre effort pour communiquer, sinon parfois, l'épée dans les reins en des circonstances paroxystiques. Malraux (en forgeant *l'Irréel*) et Benjamin (à travers ses premiers écrits sur le langage adamique et la thématization ultérieure du déclin de *l'aura*, plus ambiguë qu'on croit), s'accordent, nonobstant ce qui peut les séparer, sur ce point crucial : aucun art ne s'est jamais donné pour mot d'ordre de "communiquer" car, loin de transporter le sens d'un sujet à l'autre, il le met hors de portée en l'instaurant. *L'art n'est pas communication* (au/du sujet), *mais révélation* (au/du moi). L'œuvre *nomme* (c'est d'ailleurs une des significations du *creare* latin). →

Joseph Beuys

lors de l'action

*I like America and America likes me*

1974

Galerie René Block, New York





Bronzino  
*La Découverte  
 de la Luxure  
 (ou Vénus  
 et Cupidon  
 entre le Temps  
 et la Folie)*  
 1540-45  
 Huile sur toile  
 146 x 116 cm  
 Londres  
 National Gallery

En effet, la révélation (*re-velare* : montrer par le voilement), si elle est parfaitement étrangère au sujet et à ses corollaires (le psychologisme et l'objectivisme), touche le moi en ce qu'il y reconnaît à son insu la question qu'il est – ou encore la quête qu'il vit. Que la révélation en tant que telle demeure tributaire du Temps, du désir ou de la haine, qu'elle soit flanquée inévitablement de masques, de mensonges ou d'illusions, comme si le dévoilement posait la nécessité, au commencement, de l'errance et de la tromperie ; qu'elle prenne ainsi la forme d'un drame ambigu dans lequel les "puissances" échantent énigmatiquement leurs "vertus" : c'est tout cela que donne à voir l'admirable allégorie de Vénus et d'Amour, la "Luxure" ou "La Découverte de la Luxure" d'Agnolo Bronzino. Quelle est la scène ? On assiste à une bataille pour s'emparer du rideau (du théâtre qu'est l'existence humaine). C'est Folie (le visage en haut, dans le coin gauche) de prétendre celer à Saturne (ou Chronos) le duo d'amour. Le Temps dispose du voile. C'est ce moment com-

plexe que nous regardons : le voile n'est plus vraiment disputé et les figures découvertes collaborent à l'œuvre de vérité, y compris, à gauche du couple, la Jalousie et, à droite, la Tromperie au corps de chimère et à l'étrange regard tapi. Panofsky souligne l'ambiance incestueuse du duo, mais c'est moins Vénus et Cupidon qui l'intéressent que le thème humaniste du Vieillard Temps et de la *veritas filia temporis*. Légende privilégiée, lui, une autre scène : elle se glisse, en quelque sorte, entre les mailles de la première pour figurer le nœud qui, par derrière ou par en dessous, arrête les fils ou, pour employer un terme de couture, "stoppe" la toile : la "Tromperie", allégorie traditionnellement associée à l'Amour, serait un Sphinx et l'énigme le lieu et comme le regard vide, rentré, où se croisent les lignes du tableau : ce qu'il reste de clair dans l'obscur et ce qui subsiste d'obscur dans le clair.

Toutefois, on ne sort pas de l'œuvre vers ce qu'elle veut dire. La réponse n'est pas autre que la question : elle en est la répercussion indéfinie. Découverte de la découverte. Luxe de découvertes (l'amour clarificateur) aussi bien que délit de luxure (l'amour aveugle). Le tableau se "lit" de deux manières également légitimes : d'un côté, ce que l'Amour implique de veine transgressive *est* découvert ; d'un autre côté, l'Amour, désir insatiable de beauté et de vérité en dépit de fléchissements d'ardeur, *fait* l'essence de toute découverte humainement féconde. *Révélation* à la puissance. Le cercle de l'œuvre est ici repérable : c'est le "contenu" qui, à un moment, ou plutôt à un *tournant* – évidemment non repérable empiriquement – se change en "forme". Ce qu'on pourrait appeler l'échec-à-l'œuvre, dont les symptômes sont l'illustration laborieuse d'une idée et (corollairement) la non-maîtrise du médium, se trahit par l'incapacité du produit de garder vive, donc ininterrompue, la *circulation* entre le fond et la forme. Le signe de l'œuvre (et la clef de sa réception en des époques successives),

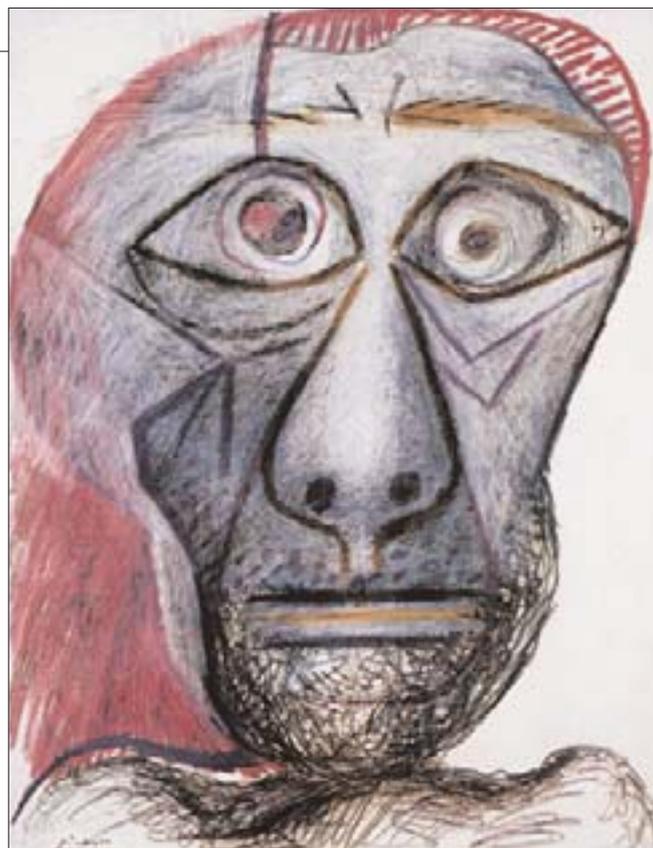
c'est que l'*ergon* reste chargé d'*energeia*. Le réel de l'œuvre ne se confine pas à une effectivité délimitée, il actualise au contraire des possibles en donnant à penser qu'il en tient d'autres en réserve (d'où, au passage, la pudeur de l'œuvre, c'est-à-dire, au sens strict, sa *retenue*). Créer ne veut pas dire : objectiver ou extérioriser, abandonner à son sort un objet ou une structure. Créer veut dire : insinuer à l'intérieur de l'œuvre la puissance flagrante d'une reprise ou d'une relance par ses ressources mêmes, dès qu'elles sont réveillées par un regard amoureux. Créer veut toujours dire : créer la création (et non la créature), comme si l'artiste avait à dessein oublié *dans* l'œuvre le principe qui la ranime sans cesse. Alors que le produit ordinaire reste commandé de près ou de loin, l'œuvre se distingue par son autonomie. Selon moi, la définition du style serait "ce qui coupe court" et dédaigne les logiques toutes faites (de production, de diffusion ou de consommation)...

En ce sens, l'œuvre inscrit plus qu'elle n'exprime. Elle *révèle*. Ce verbe a deux significations indissociables : laisser percer l'unité secrète de phénomènes apparemment dispersés et mettre la véracité à demeure dans le paraître par le moyen paradoxal du voile.

Je m'intéresse sous ce rapport à l'autoportrait, parce que celui-ci donne à voir, il me semble, les enjeux décisifs de l'art (pictural). Mon sentiment, c'est que l'autoportrait contrarie la veine du portrait (à cette exception, si étonnamment singulière, du "Fayoum", où l'on dirait que le mort s'est peint lui-même à la hâte avant de quitter la place). La devise du portrait : "c'est quelqu'un"; celle de l'autoportrait : "ce n'est personne" – qu'un pauvre diable de peintre qui demande asile à la peinture, sa souveraine. Parce que le portrait, presque inévitablement, ressemble à l'image que le sujet-modèle tente d'habiliter, emblématise un office ou une qualité, l'art y a du mal à tromper la surveillance du sujet. Lorsqu'un peintre se fixe dans le miroir, ce n'est pas lui qu'il voit, mais ce qui l'abîme. À Mougins, en 1972, Picasso fait face à une tête qui appartient à la mort. Le rythme de l'autoportrait : saisissement/déssaisissement. Le bouleversement existentiel se répond à lui-même par une générosité figuratrice. À l'angoisse du peintre fait écho une largeur de la peinture. Le sombre vertige spéculaire ne connaît pas de sujets, il renvoie l'individu à l'ineffable, ensemble horreur et joie, de l'existence et du temps. Par ce que l'autoportrait trahit d'effarement, voire de stupeur, il porte à sa plus haute intensité la vibration – l'agonie – d'une présence vivante dans la perspective de son abolition. Il donne au latent une latitude inédite. Platon dit que l'étonnement est au départ de la *question* philosophique ; il est également l'instigateur de l'œuvre d'art, qui ne livre pas mais à son insu détient la clef de l'énigme.

Dans la sphère religieuse, la *Pietà* (je pense à celle du Louvre, attribuée à Enguerrand Quarton) incarne le *mystère* de toute incarnation (peu importe ici →

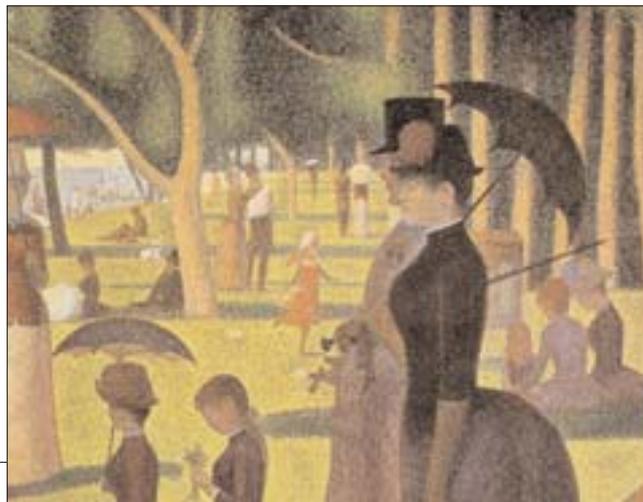
Pablo Picasso  
*Autoportrait*  
 30 juin 1972  
 Mougins  
 Fuji Television  
 Gallery, Tokyo  
 © Succession  
 Picasso 2002



qu'on soit ou non croyant). Un des plus grands artistes du XX<sup>e</sup> siècle, Beuys, a placé sur ce registre ultime avec une sûreté stupéfiante nombre de ses "actions" – en commentaire d'une Passion. Son art est kénotique. Comme l'autoportrait consent au naufrage spéculaire du sujet de la représentation pour que transparaisse une vérité à deux notes harmoniques (l'individuel et l'Être), ainsi la pietà rapproche infiniment deux tendances contraires : l'effondrement et la relève en salut de la vie affligée de souffrance, de maladie et de péché.

C'est assez dire que le cercle de l'œuvre, bien loin de désigner seulement un agencement de celle-ci, répercute un rythme de fond que l'autoportrait et la pietà exaspèrent – si je puis dire – ou rendent perceptible comme tel, mais qui est un trait constitutif de toute œuvre : son lien à une sorte de foi intérieure ou d'espérance endogène. Gide disait à peu près que l'art apparaît quand la vie ne suffit plus à exprimer la vie. L'"au-delà" ou plutôt le "par-delà" ne fait pas référence ici à un autre monde. L'art, contrairement au cliché naïf, ce n'est pas, non plus, la vie ; c'est cette *activité passionnée* (je souligne l'oxymore) qui la pousse aux limites d'elle-même, non sans encourir, on l'a dit, le risque d'y croiser spéculairement la mort. L'œuvre ne se situe ni dans le transcendant où le croyant cherche refuge, ni dans l'immanence de la vie (dite "de tous les jours") : elle a son propre *lieu d'être* – et cette expression s'entend en deux sens. Elle veut dire d'abord que l'œuvre est induite par une nécessité interne à être *ce qu'elle est*, c'est-à-dire en l'occurrence *comme elle est* (et pas autrement) ; elle signifie ensuite qu'elle s'épanouit dans son *topos idios* (ou *protos*), dans une spatialité vivante et proximale qui fait corps avec elle. Ce propos rejoint le précédent sur l'autonomie créatrice. On peut tenir pour équivalentes deux propositions : créer, c'est donner sa chance à la création elle-même (et non pas poser devant un objet mort) ; créer, parallèlement, c'est trouver l'espace susceptible d'appeler l'œuvre à y risquer les premiers pas de son *danser* primordial.

Création dans l'espace et création d'espace sont réversibles. J'ai, en écrivant ces phrases, deux œuvres, très différentes, à l'esprit : *Un dimanche après-midi à la Grande Jatte*, de Seurat et *Trois Paysages*, de Penone. Elles donnent à voir (pas elles seulement) le paradigme d'une "espérance", non point tournée vers un Demain, mais balayant plutôt le corps-espace de sa spirale, comme vrillée au visible et au tangible. Ce tour est un re-tour. Mémoire dans une promesse. Cet espoir de l'espoir, sans objet – comme la vie et comme la mort – , est, un peu comme la feinte du partir qui est toute la danse, accomplissement suspendu ou extase détendue entre la vision d'un Ailleurs et l'immanence d'une vie affairée à soi. Une œuvre est un âge, une *aetas*, c'est-à-dire une image-temps. Malraux se demandait ce qui fait courir les peintres modernes, dévouant leur vie à la peinture alors qu'ils ne croient plus à l'immortalité. La réponse est dans Pascal : Agenez-vous !... Peignez, et surtout



Seurat  
*Un dimanche  
 après-midi à l'île  
 de la Grande Jatte*  
 (détail)  
 1884-85  
 Huile sur toile  
 The Art Institute  
 of Chicago

peignez *encore*, et alors vous verrez ! Après que l'œuvre a témoigné de la Foi et l'a propagée, après qu'elle a eu, bien plus tard, à se tirer des pattes du fétiche – l'art célébrant, de désespoir, sa propre religion –, il ne lui restait qu'à faire l'expérience, plus *physique* que métaphysique (je pense ici à la santé démiurgique d'un Picasso ou d'un Matisse), d'une foi entièrement induite par le faire et, si j'ose ce redoublement : *par le fait de faire*. La plus forte manière de croire, c'est de faire – mais à condition qu'on y aille de bon cœur, qu'on se dépense sans compter corps et âme : par un côté, créer, c'est (s')oublier. Regarder largement (comme dans le miroir, où le caché a l'air, en remontant à la surface, de repousser les bornes du sujet), c'est ne pas être regardant. Figurer, dans le sens fort, signifie surtout "ne pas penser à soi", non plus d'ailleurs qu'aux autres. Le grand art a toujours été divin, non de ce qu'il parle des dieux, mais de ce que sa manière de parler (croire qui n'est que faire, faire qui vaut croire) convoque au bout du geste (ou plutôt du style, comme on dit au bout du compte) la Figure de toutes les figures – et on l'a longtemps nommée dieu. On se souvient de Nietzsche : "ce n'est qu'en tant que phénomène esthétique (*als ästhetisches Phänomen*) que l'existence du monde se trouve justifiée (*gerechtfertigt*)". L'adjectif "esthétique", dans un tel contexte, correspond à peu près à l'espérance endogène que j'évoquais plus haut. L'unité et la véracité de l'œuvre n'exigent pas un monde transcendant, autrement dit un autre monde, mais une transcendance de (et dans) ce monde dont, précisément, l'existence est regardée par l'artiste comme la faveur suprême. Sauf à être vide et insignifiante, l'œuvre atteste une expérience du don.

Or, la question qui se pose depuis environ une génération prend deux tours possibles. La déclinaison optimiste demanderait : comment nommer désormais la place du dieu ? La variante pessimiste interrogerait : comment, à l'époque d'une postmodernité qui a, ou bien renoncé à tout dieu au profit de la grande idole libérale et techniciste aux cent bras (la "Com") ou bien étouffé ses dieux en des idiosyncrasies religieuses irrespirables, ajouterions-nous foi au concept d'œuvre ?

Élaborer cette question, évidemment cruciale, dépasse considérablement le cadre de ce questionnement incertain. Nous faut-il des témoins, sinon des tuteurs ? Hegel, dès le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, affirme sans ambages que l'art est "une chose du passé". Nietzsche, un demi-siècle plus tard, considère l'art comme "la forme la plus haute de la volonté de puissance", comme l'activité antinihiliste (affirmative) par excellence – et c'est l'affaire du Surhomme, lui-même appréhendé comme "transfigurateur de l'existence". Art au passé ou avenir de l'art ? Sans doute les deux, si subtilement tressés qu'il faudra prendre, un jour, le temps de démêler. ■



Giuseppe Penone  
*Gesto vegetale*  
 1984-97  
 3 bronzes et végétaux  
 Courtesy Galerie  
 Marian Goodman

Michel Guérin