Par-delà cynisme et servilité. La désinvolture joyeuse et désabusée de Maurizio Cattelan

Evelyne Toussaint

▶ **To cite this version:**

Evelyne Toussaint. Par-delà cynisme et servilité. La désinvolture joyeuse et désabusée de Maurizio Cattelan. Figures de l'art - Revue d'études esthétiques, 2008, n°14, p. 317-332. hal-01884362

HAL Id: hal-01884362
https://hal.science/hal-01884362

Submitted on 19 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA DÉSINVOLTURE DE L'ART

Textes réunis par Bernard Lafargue

pup

Figures de l'art 14
Revue d'études esthétiques

— Avant-propos

Bernard Lafargue (Université de Bordeaux 3)
Désinvolture de l'art et art de la désinvolture 15

— Le temps de la désinvolture:
questions de *Sprezzatura*

Sandra Métaux (Universités de Palerme et Pau)
La désinvolture du portrait de Castiglione d'après
ses résonnances chez le dandy et Rrose Sélavy 27

Bertrand Prévost (Université d'Aix-Marseille)
L'inflexion: Grâce, *Charites*, *sprezzatura* 51

Jean Arrouye (Université d'Aix-Marseille)
L'Annonciation désinvolte de Carlo Crivelli 61

Stéphan Vaquero (Université de Paris 10)
"*Sprezzatura*", "*despejo*" et "je ne sais quoi":
l'indétermination de la normativité éthique à l'âge classique 81

Bernard Vouilloux (Université de Bordeaux 3)
L'âge de la désinvolture
Manière artistique et manières sociales 95

— Génie et décadence de la désinvolture

Gérard Lahouati (Université de Pau)
Petite chorégraphie de la désinvolture
dans la littérature du XVIII^e siècle 115

Bernard Lafargue (Université de Bordeaux 3)
Désinvolture de la beauté adhérente et sublime
de la beauté vague dans la révolution esthétique kantienne 135

Richard Shusterman (Université de Floride / USA)
Le génie, un acharnement désinvolte
à devenir soi-même 155

Alain Chareyre-Méjan (Université d'Aix-Marseille)
"Être là comme ça"
(Ontologie du laisser-aller) 167

— Figures de la désinvolture de l'art aujourd'hui

– Entre frivolité, légèreté et ironie

Jean-Baptiste Chantoiseau (Université de Paris 3 Sorbonne)
Le cinéma de Jean Cocteau?
Une esthétique et une éthique de la *désinvolture* 181

Michel Philippon (Université de Bordeaux 3)
La désinvolture de Costals:
envoûtement et déprise chez Montherlant 195

Dominique Chateau (Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne)
Autour de Marcel Duchamp filmé: le cinéma désinvolte 203

Suzanne Liandrat-Guigues (Université de Lille)
Elle marchait comme on rit 227

– Entre marge, idiotie et vide

Ronald Shusterman (Université de Montpellier 3)
Désinvolture et agrammaticalité:
quelques "maisons témoins" en visite libre 235

Josette Trépanier (Université Trois Rivières / Québec)
Pas de marge, pas de cahier 249

Marc Veyrat (Université de Savoie)
coin locker babe i
Pour une forme de désinvolture 263

– Entre détournement de fonds, prostitution et cynisme

Christophe Bardin (Université de Haute Alsace)
César chez Daum. La désinvolture comme acte de création 277

Dominique Berthet (Université de Martinique)
Désinvolture et gestes iconoclastes 287

Claire Lahuerta (Université de Metz)
Alberto Sorbelli
De l'œuvre dissipée à l'art du sabordage 299

Claire Lahuerta (Université de Metz)
Entretien avec Alberto Sorbelli 309

Evelyne Toussaint (Université de Pau)
Par-delà cynisme et servilité.
La désinvolture joyeuse et désabusée de Maurizio Cattelan 317

– La philosophie du pitre n'est jamais sûre

Hélène Sirven (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)
Du désordre sous les apparences:
le loufoque exotique de Lucariello et de Mogarra 335

Jean-Pierre Cometti *(Université d'Aix-Marseille)*
"Deconstructing Lucariello" 349

Marjorie Caveribère (Université d'Aix-Marseille)
Le rouleau de Norvège 359

Evelyne Toussaint

Par-delà cynisme et servilité. La désinvolture joyeuse et désabusée de Maurizio Cattelan

Résumé

Les créations de Maurizio Cattelan, à fort coefficient de scandale, œuvres de *Witz* et de symptôme, agissent comme des *transformateurs*, opérant un déplacement tonique tant du désir que du discours. Théâtralisant de fulgurants mots d'esprit, il cultive le genre de la déflagration en théâtralisant les figures les plus radicales de l'irrespect. S'adonnant à une véritable apologie de la désinvolture dans un monde de l'art dont il connaît tous les rouages, Maurizio Cattelan teste avec dérision, tout en pirouettes, pieds de nez et bras d'honneur symboliques, les libertés d'un système artistique modelé par un contexte économique, mais aussi la position de l'artiste et celle du courtisan, ce dernier se voyant impartir des limites dont la désinvolture authentique ne saurait s'accommoder.

Maurizio Cattelan pétrifie au sol le pape Jean-Paul II sous une météorite, raccourcit Hitler en l'agenouillant en prière, scotche au mur son galeriste, suicide un écureuil, s'amuse à ridiculiser la politique, le sport, le microcosme de l'art contemporain, revendiquant la polysémie, l'ambivalence, l'ambiguïté. Ses œuvres à fort coefficient de scandale portent un regard ironique et assassin sur les réalités du monde, les croyances, les idéologies et les petites lâchetés privées.

En quoi cet artiste pourrait-il être associé à l'idée de désinvolture? Il faudra ici confronter le mot et la chose, le concept – la désinvolture s'inscrivant dans une chaîne de représentations – et l'œuvre – évidemment irréductible à quelque essentialité –, la surface de porosité entre les deux ayant quelque chose à voir avec une salvatrice capacité d'invention.

La désinvolture, un signifiant flottant

La désinvolture est une attitude qui ne saurait, sous peine de se trouver prise dans une injonction paradoxale, un *double bind*, relever de quelque précepte ou mot d'ordre. Si le dandy – levons dès à présent l'ambiguïté entre les deux figures – est coincé dans une "obligation d'incertitude" dont Françoise Coblence a mis en lumière l'indéniable part de

despotisme[1], il ne saurait exister d'obligation à la désinvolture. Parce qu'elle relève précisément d'une résistance aux contraintes et d'une faible soumission aux diktats de quelque autorité que ce soit, faire de la désinvolture une règle de conduite témoignerait à coup sûr d'un manque de désinvolture. Les dandys, constate Françoise Coblence, s'emploient à "tenir à distance tout ce qui les amoindrirait: la souffrance, les émotions, le vieillissement", stratégie d'évitement pouvant passer pour "cynisme, absence de valeur, dérobade". Dès lors, leur indispensable insolence simule seulement la désinvolture, laquelle représente pour les dandys un "horizon fascinant" et inaccessible[2].

Pour la même raison, s'il est assez aisé de répertorier les figures du dandysme, comme du cynisme, de l'idiotie ou de l'ironie, celles de la désinvolture sont difficiles à inventorier du fait de leur multiplicité. Il est donc exclu de trouver un profil-type "du" désinvolte, d'autant que l'on se souviendra avec Françoise Coblence que "Toute typologie selon Adorno peut être critiquée sous deux points de vue différents: parce que le type n'atteint jamais l'unique et parce que ses généralisations se révèlent non valides ou mal fondées"[3].

On ne trouvera pas davantage une définition resserrée du mot lui-même[4], et les dictionnaires de synonymes seront surtout utiles par le fait qu'ils soulignent l'ambivalence du terme, faisant cohabiter *aisance* et *arrogance*, *détachement* et *inélégance*, *grâce* et *grossièreté*, *impertinence* et *négligence*, *liberté* et *légèreté*. Le mot ne sera pas davantage éclairé par sa négation, laquelle s'inscrira aussi dans une inaliénable multiplicité: lourdeur, implication, sérieux, exigence, raideur, respect, prudence, sens moral, culpabilité, scrupule... Plus que d'autres encore chargé d'une part d'implicite, le mot désinvolture exemplifie ainsi l'idée de *signifiant flottant*, nécessitant une chaîne langagière éclairante.

Si aucun manuel ou traité de la désinvolture ne saurait sérieusement exister – un titre n'y suffisant évidemment pas! –, une histoire de la désinvolture et de ses liens avec le cynisme, l'épicurisme, le scepticisme, reste sans doute à écrire, qui permettrait de s'interroger sur le fait que si le mot n'existe pas en grec (Alcibiade était-t-il *désinvolte*?) ni en latin (un seul Romain le fut-il?), l'analyse étymologique donne au terme italien *disinvoltura* le sens de "dégagé", encore dépourvu des connotations péjoratives qui le chargent ensuite de jugement moral contre un excès manifeste de liberté[5]. Il faudra donc, pour l'instant, faire avec la polysémie du terme et l'inscrire dans une définition un peu vague, donnant à la désinvolture la fonction d'audace, de résistance ou d'aisance, mais souvent connotée d'une accusation de résignation et de démission de la pensée, de déficit éthique.

Aujourd'hui, en Occident, la désinvolture pourrait être un phénomène de société, à en croire certains psychanalystes s'intéressant à la problématique montée en puissance de "l'homme sans gravité", de "l'homme

sans limite", chacun affichant opportunisme, hédonisme et désengagement, dans l'affirmation du narcissisme et de la légèreté en tant que valeurs dominantes[6]. Cependant, si l'on suit Nietzsche lorsqu'il écrit que "L'égoïsme est cette loi de la perspective du sentiment d'après laquelle les choses les plus proches sont les plus grandes et les plus lourdes alors que toutes celles qui s'éloignent diminuent de taille et de poids"[7], on admettra que la volonté d'alléger "les choses" du monde suppose leur mise à distance, selon une attitude de dé(sen)gagement privilégiant l'irrespect par rapport à la morale et l'ordre social. Dès lors, la désinvolture devient de la légitime défense. Evidemment, l'artiste n'a pas obligation d'éthique, ni d'engagement et la question du bien-fondé de sa démarche se pose selon de tout autres critères. Interroger la pertinence du terme "désinvolture" pour qualifier un style artistique suppose en tout cas de *faire retour*, sous cet angle de questionnement, aux œuvres et aux commentaires de l'artiste.

Le fort / da dont l'artiste est le héros, ou l'art du dégagement

En 1989, Cattelan envoie, en place de l'œuvre attendue, un certificat médical d'arrêt de travail au directeur de sa galerie (*Sans titre – Certificato medico*) et la même année il accroche un petit cartel portant l'inscription "Je reviens de suite" (*Torno Subito*) à la Galerie Neon de Bologne. Absent. Présent. Absent.

Au très sérieux jeu de cache-cache du *fort / da*, (*parti-voilà*, jeu d'apparition-disparition, d'alternance et d'échange de rôles, dont la portée symbolique fut analysée par Sigmund Freud), l'artiste joue encore en faisant creuser, dans une salle du Consortium de Dijon, en 1997, une tombe à ses mesures[8]. Cette fois encore, il est dans le même temps présent et absent, lié et délié, engagé et dégagé, sérieux et désinvolte.

Una domenica a Rivara,1991, *Draps noués*, 12 m, 1/1 (#1429).
Courtesy Galerie Emmanuel Perrotin, Paris-Miami. Photo: Studio Blu.

En 1992 il s'enfuit la veille d'un vernissage en laissant la trace de son échappée belle sous forme de draps de lit noués évoquant sa propre évasion par une fenêtre du Castello di Rivara. Cette œuvre "en creux", *Una domenica a Rivara* (Un dimanche à Rivara), porte la marque de l'artiste dont l'absence même fait évènement. Cattelan organise tour à tour sa venue et sa fuite. La même année, il met en scène un ensemble de cinquante portraits-robots réalisés par un service de police à partir de descriptions fournies par ses propres parents et amis (*Super Noi*, 1992[9]). Identité multiple, anonymat, clandestinité: dans la

théâtralisation très appuyée de son travail, il y a l'idée que l'art est "ni plus ni moins que la vie quotidienne: une représentation sans fin (…) Autant de rôles et de masques, chaque jour, à chaque instant. Mon art s'efforce de rendre ces conditions naturelles, cette schizophrénie heureuse: je profite seulement de mes symptômes![10]" Ainsi, Maurizio Cattelan s'auto-analyse, expliquant lui-même que cette période de sa production artistique correspond à une "insécurité personnelle, un sentiment d'échec"[11]. Né à Padoue en 1960, dans un milieu qui ne le prédispose aucunement au dilettantisme cultivé des classes aisées mais qui provoque chez lui l'envie d'en finir avec l'injonction de *nécessité* pour accéder à sa propre *liberté*[12], il opte pour la voie artistique autour de 1985 après s'être avisé, grâce à la découverte des peintures-miroirs de Michelangelo Pistoletto au détour d'une petite galerie milanaise, des pouvoirs de l'image, dont il restera convaincu qu'ils sont inaliénables à ceux du texte[13].

Maurizio Cattelan multiplie ensuite les mises en scènes de ses autoportraits décalés et dérisoires avec *Spermini* en 1997, *Mini-me* en 1999, *La Revoluzione Siamo Noi* en 2000 (l'effigie de l'artiste, en résine, est ici suspendue par son vêtement à un porte manteau), ou encore dans une œuvre sans titre de 2001, son buste émergeant d'un trou creusé dans le sol du Boijmans Museum de Rotterdam[14]. L'expression du visage, un peu ahurie, un peu sceptique, reste très déterminée, à contre-emploi de la précarité des situations.

C'est aussi un jeu de présence et d'absence auquel il nous convie en usant l'ambivalence entre vivant et mort, mettant cette fois en scène des animaux qui intriguent le visiteur par une étrange immobilité, comme c'est le cas du chien naturalisé de *Cheap to feed*, en 1997**,** ou encore du cheval suspendu au-dessus des têtes des spectateurs de *La Ballade de Trotski* en 1996[15]. Effet miroir, sentiment tragique de l'existence.

Avec *Bidibodiboo*, de 1996[16], un écureuil suicidé dans sa cuisine en formica jaune, reproduisant celle des parents de l'artiste, on rit au second degré. Nous voici dans la mauvaise farce du quotidien, la solitude, le ratage, jamais à la bonne place, au bon moment, au bon niveau de communication avec le monde, idiot. Maurizio Cattelan, selon David Perreau, serait lui-même idiot, l'*idiot du village*[17], joyeux et philosophe, un Diogène qui cultive un gai savoir, l'autorisant à se jouer de tout et de tous. En 2004, *Now* présente dans la chapelle des Petits-Augustins de l'École nationale supérieure des beaux-arts à Paris le mannequin en cire, pieds nus, dans un cercueil ouvert, de John Fitzgerald Kennedy[18].

Mother, produite en 1999 lors de la 48e Biennale de Venise, sous le commissariat d'Harald Szeemann, est une œuvre d'inquiétante étrangeté, où la frontière entre mort et vivant se manifeste dans le sublime et l'angoisse. Deux mains d'hommes, noires, jointes, émergent du sable. Le titre ajoute à la confusion. Est-ce un homme ici enterré, qui prie quelque divinité, quelque Grande Déesse? Est-ce une stèle funéraire à la mère de

l'artiste? L'enterrement de nos croyances? Ce qui se donne à voir, c'est un geste improbable, impossible, un geste sans corps. Un fakir, dont les mains jointes dépassaient seules du sable dans lequel il était enseveli, réalisa quatre fois une heure par jour la performance[19].

Cette œuvre fait partie du travail de Cattelan sur "la perte, l'absence, la mort", selon ses propres termes[20], mais c'est aussi un geste de résistance à l'étouffement, à la disparition, à l'emprise. À Nancy Spector qui lui demande si avec le fakir il "marche en terrain sacré", Cattelan répond: "Not really. It's like pointing a gun at an ambulance or insulting your own mother. It's considered outrageous, but it seems like everyone does such things once in a while"[21].

A la fin de sa vie, Lacan aurait dit "je suis obstiné, je disparais". Maurizio Cattelan lui aussi *dit* et *paraît*, il en fait même son métier, sa posture artistique. Depuis ses débuts, il ne cesse ainsi de jouer avec la mort et la vie, théâtralisant de fulgurants mots d'esprit, cultivant le genre de la déflagration.

Figures radicales de l'irrespect

Chaque œuvre de Cattelan est un mot d'esprit ayant du *Witz* le caractère lapidaire, la concision, le sens de la *chute*. Le *Witz* condense beaucoup d'arrière-pensées, autorisant la transgression de limites socialement acceptables, sous couvert d'intelligence et de créativité. Il procède par associations d'idées et d'images, analogies, métaphores, condensations, déplacements et décentrements, renversements dans le contraire ou mots pris au pied de la lettre, afin de provoquer surprise, scandale et, si possible, rire.

L'irrespect revendiqué par Maurizio Cattelan va de l'impertinence légère à l'irrévérence frôlant les limites de la profanation. Il a pour cible les visiteurs-touristes qui deviennent pigeons lors de la Biennale de Venise en 1997[22], ou encore les agents de l'ordre public avec *Frank and Jamie*, en 2002, deux figures de policiers grandeur nature, de faction matraque à la hanche mais les pieds au mur, un peu ridicules[23]. Les corps d'enfants pendus au bout d'une corde nouée aux branches d'un arbre, œuvre ambiguë et dérangeante installée en plein centre de Milan, suscitèrent une vive polémique (Sans titre, 2004).

Plus provocatrice encore, l'installation *La Nona Ora*, exposée en 2000 dans le pavillon italien de la Biennale de Venise, fut reçue comme un outrage par les membres du Parti national catholique polonais lors de son exposition au Musée national de Varsovie. La figure en cire du pape Jean-Paul II, terrassé par une météorite mais tenant fermement le symbole de son pouvoir de droit divin et de sa mission, les yeux clos, concentré et intérieurement inébranlable malgré l'adversité, fait, comme attendu, scan-

dale. Selon Michel Onfray, les "artefacts cyniques" permettent à Maurizio Cattelan d'aborder les sujets "les plus radicaux: la misère générée par le monde libéral, la relation de l'être au monde, une ontologie de l'animalité en l'homme, une interrogation sur le sens de la passion christique"[24].

Maurizio Cattelan, *La nona ora*, 1999. Résine polyester, cheveux naturels, accessoires, pierre, moquette (sculpture Daniel Druet). Dimensions variables selon l'espace. 1/1 (#3754)
Courtesy Galerie Emmanuel Perrotin, Paris-Miami.
Photo: Attilio Maranzano

L'artiste a fréquenté un collège de jésuites. Il y a appris, explique-t-il, "que la meilleure réponse à une question est une autre question". Il s'y est aussi entraîné à "ne rien prendre pour acquis, à rester critique". Il explique à Catherine Grenier, auteur de *L'art contemporain est-il chrétien?*: "En ce qui me concerne, j'ai été élevé dans une famille catholique et j'en retrouve les signes dans l'ensemble de mon travail. Malgré cela, je crois qu'une œuvre a plus d'une vie et plus d'un père…"[25]. Ainsi emprunte-t-il volontiers la formule japonaise "Garder ses pieds dans quatre souliers", ce qui signifie, poursuit-il, "qu'on doit toujours avancer de biais, être multiple, inventer ses propres dieux"[26].

Il n'en reste pas moins que l'installation irrespectueuse de Maurizio Cattelan mettant le pape à terre, est un meurtre en bonne et due forme, celui du (saint)Père. Répondant à son interlocutrice l'interrogeant sur sa participation à la Biennale de Venise de 1997, pour laquelle Germano Celant avait souhaité mêler les générations d'artistes, Maurizio Cattelan l'affirme: "We have to kill the father – otherwise we have to lick his feet"[27].

Peut-être s'agit-il ici de se défaire de cette figure dont Michel Tort, dans son livre *Fin du dogme paternel*, indique qu'elle est le "nom d'une configuration inconsciente puissante, en même temps que d'une forme historique des structures de filiation et de pouvoir en Occident", ajoutant que "La phallicité trône de manière effrontée dans la majeure partie de l'ordre politique, même si l'Eglise conserve seule, avec la mafia sans doute, l'originalité incontestable de célébrer, sans la moindre gêne, la figure du Père, *Il Papa*, dans sa position traditionnelle de majesté, de souveraineté, d'infaillibilité"[28]. On peut y voir aussi le développement d'une conscience critique envers ce que Marcel Gauchet appelle le "remboîtement de l'ordre terrestre et de l'ordre céleste par la sacralisation de l'appareil de domination"[29].

Mentionnons aussi la sculpture-éléphant mal dissimulée sous sa burkha blanche pour *Not afraid of Love*, en 2000, immense et dangereuse provocation.
Voilà pour la religion.

Maurizio Cattelan, *Him*, 2001. Polyester resin, wax, garments. 39 3/4 x 16 1/4 x 20 3/4 inches 2/3 + 1AP (#6509). Courtesy Galerie Emmanuel Perrotin, Paris-Miami.

Adolf Hitler (*Him*, 2001[30]), en premier communiant, devient un enfant moustachu, agenouillé, aux traits pincés, que Michel Onfray décrit comme "petit garçon soumis au ciel" même s'il est dans le même temps cet "individu qui vide le ciel de tout contenu, et pour longtemps"[31].
Voilà pour l'abjection.

Cattelan est allé très récemment plus loin encore dans la dérision conjointe du fascisme et de la religion, avec l'*Ave Maria*, une sculpture-installation de 2007, dans laquelle trois bras tendus sortis du mur (à la manière de Robert Gober), font explicitement le salut nazi.
Voilà pour les liens entre la religion et l'abjection.

Politiquement incorrect

Votre vote est précieux. Gardez-le! préconise Cattelan sous forme d'encart publicitaire politiquement incorrect dans le journal *La Republica* pour *Campagna elettorale*, en 1989.

En 1991, pour *AC Fornitore Sud*, il organise un match autour d'un baby-foot géant conçu pour deux fois onze participants (*Stadium*). Les deux équipes sont constituées de joueurs de football, sport qui en Italie comme ailleurs est synonyme de pouvoir économique, de pouvoir politique, de corruption et de sur-médiatisation. L'une est composée de travailleurs sénégalais illégalement immigrés en Italie, arborant des maillots portant le slogan néo-nazi *Rauss*, l'autre est une équipe régionale d'hommes blancs[32]. Que demande le peuple? *Panem et circenses*, comme le constatait déjà amèrement Juvénal.

Le projet *European Naziskin Meeting*, en 1993, envisageait l'annonce par campagne d'affichage d'un meeting néo-nazi à Soonsbeek (Arnhem), mais l'idée, trop audacieuse et équivoque, fut finalement rejetée. L'année suivante, Cattelan interpelle frontalement la mémoire collective italienne

en évoquant l'assassinat d'Aldo Moro par les Brigades Rouges en 1978. Il associe, dans une double page de journal agrandie au format d'un papier peint de 450 x 600 cm, la photographie du "héros" de Démocratie chrétienne sur fond de symbole du groupe terroriste des Brigades Rouges. Une sculpture de néon rouge reprend le logo terroriste (une étoile à cinq branches dans un cercle), sensiblement transformé par l'ajout d'une queue de comète évoquant l'imagerie populaire des cartes de Noël, le tout surmontant les lettres B et R.

Ces œuvres agitatrices répondent de façon critique et ironique à un contexte italien de violence et de corruption. Il y a chez Cattelan un scepticisme désabusé qui lui fait dire que "la politique et le monde de l'art pourraient bien être une forme naturelle d'agression, une simple lutte pour la vie"[33]. Dans cet esprit, il aborde les problèmes les plus sensibles, néonazisme, mafia, terrorisme… s'adressant aux acteurs de la domination comme à ceux de l'adhésion ou de la résignation.

En 1994, *I Found My Love in Portofino*[34] met en scène un groupe de rats dévorant un fromage italien renommé et susceptibles d'être vendus, rassasiés, comme autant de multiples. La polysémie du message n'enlève rien à son efficacité. La même année, *Lullaby* (Berceuse) propose des sacs de gravats collectés après l'attentat meurtrier perpétré à Milan contre le PAC (Pavillon d'art contemporain). Quant au sans-abri de chiffons installé à Turin (*Andreas e Mattia*, 1996) puis contre un mur du campus de l'University of Wisconsin (*Kenneth*, 1998), son anonymat et sa position d'objet induisent, comme dans la vraie vie, l'indifférence des passants.

Les œuvres de Cattelan – et l'on ne s'étonnera pas d'apprendre les affinités qu'il affirme avec Alighiero Boetti – désignent, comme le note David Perreau, "les modèles économiques, policiers et idéologiques qui organisent le monde (artistique, social)"[35]. Dans un entretien avec Jean-Yves Jouannais et Christophe Kihm, Maurizio Cattelan explique toutefois qu'il déteste se "poser en juge et prononcer des sentences". Fidèle à cette méfiance envers tout dogme, il ne conçoit pas la création comme l'illustration d'un concept, ni a priori, ni a posteriori: "Je n'ai pas confiance dans mes propres vues. Mes œuvres ne résultent d'aucune décision; ce sont plutôt des réactions"[36]. Cette indécision est une manière *désinvolte* de ne jamais placer l'acte de création, ou la parole de l'artiste, du côté d'une maîtrise, dans un discours de savoir ou de pouvoir. En 1997, il fait construire sur le toit du centre d'art de Bretigny-sur-Orge la réplique du clocher d'une église médiévale voisine, concevant l'installation "pour que chacun vienne sonner sa messe".

C'est dans cet esprit non sélectif, non hiérarchisant et non dogmatique que fonctionne la revue qu'il co-édite depuis 1996 avec Paola Manfin[37], *Permanent Food*, qualifiée par Perrine Le Querrec de "condensé d'images récoltées dans les journaux du monde entier, et reproduites telles quelles. Ni référence, ni légende, ni mention de responsabilité, les images

sautent à la gorge dans toute leur crudité, débordent de sens, passent du monstrueux à l'angélique, de l'esthétisme pur au gore tribal. […] Cattelan une fois de plus illustre comment nos sociétés exhibent tout, digèrent tout et au final ne saisissent rien"[38].

Après Marcel Broodthaers et Michael Asher, Maurizio Cattelan teste avec dérision, tout en pirouettes, pieds de nez et bras d'honneur symboliques, les libertés d'un système artistique modelé par un contexte économique, mais aussi la position de l'artiste et celle du courtisan, ce dernier se voyant impartir des limites dont la désinvolture authentique ne saurait s'accommoder.

Le monde de l'art par-dessus la jambe

À la soixante et onzième place du classement des artistes mondiaux en 2006[39], défrayant les chroniques *people* avec ses frasques et ses amours, Cattelan est une valeur sûre de l'art contemporain. En 2004, *La Ballade de Trotski* est vendue par Sotheby's 2,08 millions de dollars, tandis que Christie's vend *La Nona Ora* 3 millions de dollars, et *Not afraid of Love*, 2,7 millions de dollars.

La cote d'un artiste ne dépend pas uniquement, on le sait, de la qualité de sa production. Il en va de l'art comme de toute action cotée en bourse, l'efficacité des stratégies commerciales pouvant faire et défaire la valeur des œuvres. Les artistes s'en accommodent, quelques uns en devenant eux-mêmes chefs d'entreprises, la plupart en se protégeant derrière des galeristes assumant pleinement le *business*, d'autres en acceptant – plus ou moins bien – leur marginalisation pour cause d'inadaptation au système. Cattelan se moque du système de l'art et de ses composantes – l'artiste, l'institution, le marché –, et il s'adonne à une véritable apologie de la désinvolture dans sa relation à un monde dont il connaît tous les rouages.

Les politiques de produit, cible, modalités de diffusion et de communication semblent pensées comme pour la mise sur le marché d'un produit de consommation par un groupe industriel hyper professionnel, et dans le même temps les œuvres procèdent à un caviardage en règle de toutes les composantes du système. Cattelan traite le monde de l'art par-dessus la jambe.

Ce sont deux acteurs-gardiens qui pédalent à la Wiener Secession, produisant la lumière dans le lieu d'exposition sous le titre *Dynamo Secession* à Vienne en 1997. L'énergie humaine sert alors de générateur, les gardiens fournissant alors leur "livre de chair" à la création, dans un système clos sur lui-même qui livre les modalités mêmes de son fonctionnement. *Witz*, encore, fulgurant, où se condensent l'absurde et le sens.

Après la Fondation Oblomov, en 1992, dans laquelle le lauréat se serait engagé à ne créer aucune œuvre pendant un an, Cattelan invente une autre facétie, annonçant en 1999 une grande manifestation, la 6e Biennale des Caraïbes, avec toute la médiatisation habituelle autour de

ce type d'évènement et la publication d'un très crédible catalogue[40].

L'*Erased De Kooning* de Rauschenberg fait figure d'œuvre besogneuse confrontée au *Sans titre – Police report* de 1991, un simple procès verbal de déclaration du vol d'une œuvre d'art – évidemment *invisible* comme le mentionne le document – qui devait être présentée lors d'une exposition collective à Milan. En 1993 (*Lavorare é un brutto mestiere*, Le travail est un dur métier), Cattelan octroie à une agence de publicité l'espace qui lui est réservé dans la section *Aperto* de la 45e édition de la Biennale de Venise, sous le commissariat d'Harald Szeeman y présentant son "Plateau de l'humanité". Autre dérobade, soi disant due au manque de moyens techniques et financiers de la galerie new-yorkaise de Daniel Newburg en 1994, il présente le jour du vernissage un âne vivant, remplacé dès le lendemain par un chapelet de saucisses (*Warning! Enter at your own risk, do not touch, do not feed, no smoking, no photographs, no dogs*).

Les galeristes se font les complaisantes victimes de l'artiste qui affuble de costumes de lions Umberto Raucci et Carlo Santamari (*Tarzan e Jane*, 1993), transforme Emmanuel Perrotin à Paris (*Errotin le vrai lapin*, 1995) en phallus rose doté de deux grandes oreilles, scotche au mur à l'aide de bandes argentées Massimo De Carlo à Milan (*A perfect day*, 1999)[41].

Maurizio Cattelan, *Errotin, le vrai lapin (a*), 1995. Cibachrome (photograph by Lionel Foumeaux), plexiglass. 33 1/2" x 23 1/2". AP/3+1AP (#2658). Courtesy Galerie Emmanuel Perrotin, Paris-Miami Photo: Marc Domage.

Comme pour les sujets religieux ou politiques, l'ambivalence est de mise lorsque Cattelan s'approprie l'histoire de l'art, citant, détournant ou simulant les œuvres de Duchamp, dont il juge la relation aux objets "presque hystérique"[42], Picasso, Fontana, Joseph Beuys, Duane Hanson, Roy Lichtenstein, Armand Gette, John Armleder, Jannis Kounellis, Richard Serra, Robert Smithson, Carsten Höller…, dans une vaste entreprise de semblant, entre hommage et dérision[43]. Il en est ainsi lorsqu'il lacère des toiles, à la manière de Lucio Fontana, mais en dessinant le signe de Zorro (*Z paintings*, 1996), qu'il cambriole la Bloom gallery d'Amsterdam et expose le butin au centre d'art de Appel (*Another fucking ready-made*, 1996), ou qu'il demande à un figurant, vêtu à la manière de

Picasso d'un T-shirt marin et arborant une tête de papier mâché à l'effigie du peintre, d'assurer le spectacle dans le Museum of Modern Art de New York transformé en Disney World[44].

Sur sa tombe, Marcel Duchamp demanda que l'on inscrive l'épitaphe "D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent", inventant peut-être là une esthétique de la désinvolture. Maurizio Cattelan conçoit à son tour, en 2000, un projet d'épitaphe, pour Pascal Pinault: "Pourquoi moi?": ironie, cynisme, dérision, *Witz*, impertinence de courtisan?

En 2001, il organise, dans le cadre de la 49e biennale de Venise, une *garden party* pour laquelle il convie, avec la complicité d'Harald Szeeman, la jet-set de l'art contemporain, collectionneurs, institutionnels et critiques, aux abords d'une vaste décharge publique en Sicile, sous les lettres géantes en aluminium inscrivant le mot Hollywood sur la colline de Palerme surplombant le site (*Hollywoood,* 2001)[45]. L'art et les détritus, l'art et la merde, l'art et l'argent, *ad libitum*.

Maurizio Cattelan, *Hollywood*, 2001. Colour photography, plexiglas, wood frame. 180 x 400 x 15 cm. 2/10+2Ap (#7126). Courtesy Galerie Emmanuel Perrotin, Paris-Miami. Photo: Armin Linke.

La même année, il se fait lui-même galeriste, créant la *Wrong Gallery* à New York, avec Ali Subotnik et Massimiliano Gioni, sous la forme d'une vitrine d'un mètre carré. Cette dernière activité vient encore brouiller la donne: Maurizio Cattelan est-il un "vrai" artiste? En tout cas, il s'en défend: "Je ne suis pas un artiste" explique-t-il, "Je fais de l'art, mais c'est un métier"[46]. De fausses biographies, livrées lors d'entretiens à des critiques d'art et des journalistes, en canulars, rumeurs et informations-fictions faisant partie intégrante des projets et nourrissant "la com" selon les règles d'un implacable marketing stratégique qu'orchestre Cattelan, comment s'y retrouver?

L'artiste en autruche timorée planquant sa tête dans le parquet de la galerie, se met parfois aux abonnés absents des réalités du monde[47]. Cattelan fuyait ici une situation qu'il désapprouvait, l'exposition "Fatto in Italia" à laquelle il participait ayant lieu à l'Institute of Contemporary Arts en même temps que "Sensation", manifestation des Young British Artists

à la Royal Academy, ce qui entérinait les stéréotypes entre art anglais et art italien et la prééminence du premier. En même temps, chacun pourra – ou non – se reconnaître dans ce sujet irresponsable que met en scène au fil de ses créations Maurizio Cattelan.

La question de la désinvolture, c'est l'engagement

Petit retour à Freud, qui écrivait dans *Le malaise dans la culture*: "La liberté individuelle n'est pas un bien de culture. C'est avant toute culture qu'elle était la plus grande, mais alors le plus souvent sans valeur, parce que l'individu était à peine en état de la défendre. Du fait du développement de la culture, elle connaît des restrictions et la justice exige que ces restrictions ne soient épargnées à personne. Ce qui bouillonne dans une communauté humaine en tant que poussée à la liberté peut être révolte contre une injustice existante et ainsi être favorable à un développement ultérieur de la culture, rester conciliable avec la culture. Mais cela peut aussi être issu du reste de la personnalité originelle, non domptée par la culture, et devenir ainsi le fondement de l'hostilité à la culture"[48].

Tel est aussi le problème avec la désinvolture, en tant qu'il s'agit d'une attitude d'ambivalence, entre la défense du sujet dans son individualisation et une certaine forme de dandysme, "art de surface", de narcissisme et d'indifférence, dont Françoise Coblence écrit qu'il pose "la question des limites"[49]. La désinvolture, en fait, pose la question de l'engagement.

Sébastien Rongier, dans un écrit récent, porte un jugement assassin sur l'œuvre de Maurizio Cattelan: "Son travail s'envisage comme un exercice rhétorique classique de l'ironie (dans sa version post-moderne). Son travail est l'illustration rhétoricienne d'un *inversio verborum* plastique à l'air ludique des scandales de connivence". La condamnation de Sébastien Rongier est sans appel. Selon lui, en ce qui concerne *Him*, "La transgression n'est qu'apparente. Elle organise au contraire à partir d'un modèle iconique (et non pas idéologique, politique ou esthétique), une connivence qui neutralise toute forme d'écart […]"[50].

On peut en effet suspecter les créations et la personnalité de Maurizio Cattelan de cette "connivence qui neutralise toute forme d'écart". On peut penser qu'il est fort loin de Marcel Duchamp, chez qui le *Witz* et le symptôme mêlés agissaient comme des *transformateurs*, opérant un déplacement tonique tant du désir que du discours, sans aucune attention précautionneuse aux attentes de quelque pouvoir[51]. On peut – et d'autant plus que l'on sait que Cattelan place Jeff Koons et Damien Hirst parmi ses artistes préférés – juger que sa démarche s'inscrit dans un opportunisme cynique, une ambiguïté qui en fait est acte d'allégeance, caractéristique d'un certain art actuel mais dont Vincent Pécoil rappelle qu'elle fut aussi

"la matière première du Pop"[52]. "I just slide down the surface of things" dit Cattelan[53]. Cette superficialité ne manque pourtant pas d'une intelligence des situations où se dissout dans le jeu et la culture de la *présence*[54] la contradiction entre *courtisanerie* et *désinvolture.* La position désabusée et joyeuse de l'artiste-star évoque celle, très autocentrée et *dégagée*, de Pierre Klossowski qui écrivait: "Je n'empêcherai personne de me juger comme l'être le plus futile, le plus inutile – je n'ai eu qu'une vie intime – et tant pis pour ceux qui la dénoncent comme telle, cette futilité me transporte dans quelque extase de la vie quotidienne"[55].

Finalement, aucun qualificatif – ironie, cynisme, provocation, dérision, impertinence, hédonisme… – ne suffit à qualifier le travail bachique de Maurizio Cattelan, quelquefois au sens indécidable, mais toujours du côté de la dissonance et de la contradiction, avec une fulgurance, une vitalité et une créativité non dénuées de quelque méchanceté, qui évoquent le "torrent dionysien" dont parle Nietzsche[56]. On peut aussi y voir une tentative systématique d'aller "vers des situations inédites de déterritorialisation morale" qu'évoque Peter Sloterdijk[57], marque d'une liberté toujours et encore revendiquée.

Ce sont les œuvres qui constituent la chaîne de signifiants susceptible de donner sens au qualificatif de désinvolture que l'on pourrait appliquer, d'abord dans la distraction, à Maurizio Cattelan. À condition peut-être d'y ajouter un mot absent, à même de faire lien entre tous, et qui pourrait bien être *mélancolie*. "Oh shit, I'm going to die"[58].

Notes

1 - Voir Françoise Coblence, *Le dandysme, obligation d'incertitud*e, Paris, PUF, Recherches politiques, 1988.

2 - *Idem,* pp. 10-88-222.

3 - *Idem*, p. 171.

4 - Ainsi la définition de Rémi Bertrand, opposant désinvolture et négligence : "La désinvolture est un style de vie, la négligence une vie sans style" ne sera pas retenue ici. Rémi Bertrand, *Un bouquin n'est pas un livre Les nuances des synonymes*, Collection *Le goût des mots,* Paris, Points, Seuil, 2006, p. 56.

5 - Le mot (*desenvoltura* en espagnol, devenu *disinvoltura* en italien) serait attesté depuis 1492. Il apparaît en 1619 dans les *Essais de Bacon*, et en 1761 *dans* la *Nouvelle Héloïse de Jean-Jacques* Rousseau.
Voir http://www.cnrtl.fr/etymologie/désinvolture

6 - Voir sur cette question Charles Melman, Entretiens avec Jean-Pierre Lebrun, *L'Homme sans gravité Jouir à tout prix*, Paris, Denoël, 2002 et Jean-Pierre Lebrun, Un monde sans limite, Paris, Erès, 1997.

7 - Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, Idées, 1950, p. 191.

8 - *Sans titre*, 1997, trou rectangulaire, tas de terre, 200 x 100 x 150 cm.

9 - *Super Noi*, 1992, photocopies sur acétate, 29,5 x 21 cm chaque.

10 - *Les "Witz" de Maurizio Cattelan*. Entretien Maurizio Cattelan avec Jean-Yves

Jouannais et Christophe Kihm. In *Art Press* n° 265, février 2001, p. 22.

11 - Maurizio Cattelan, "Interview Nancy Spector with Maurizio Cattelan", in *Maurizio Cattelan*, Londres, Phaidon, 2003, p. 26.

12 - Maurizio Cattelan quitte très tôt le système scolaire pour vivre de divers "petits boulots". Il ne suit aucune formation en école d'art et développe sa pratique en autodidacte.

13 - Francesco Bonami, "Static on the Line : The impossible Work of Maurizio Cattelan", in *Maurizio Cattelan,* Londres, Phaidon, 2003, p. 44.

14 - *Spermini,* 1997, latex, peinture, 500 pièces, 10 x 15 x 10 cm ; *Mini-me*, 1999, résine, colle, cheveux, peinture ; *La Revoluzione Siamo Noi*, 2000, résine polyester, mannequin 125 x 32 x 23 cm, porte-vêtements 188 x 47 x 52 cm ; *Sans titre*, 2001, figure en résine de polyester, 150 cm, installation dans le sol du Boijmans Museum, Rotterdam, Hollande.

15 - Le même thème sera repris pour *Novecento,* en 1997, cheval naturalisé, accessoires de cuir et corde, 200,5 x 269 x 68,5 cm.

16 - *Bidibidobidiboo*, 1996, écureuil naturalisé, objets de céramique, formica, bois, acier, peinture.

17 - David Perreau. "Maurizio Cattelan L'idiot du village", in *Art Press* n° 233, mai 1998, p. 44.

18 - *Now*, 2004, mannequin en cire, vêtements, cheveux naturels, bois, 85 x 225 x 78 cm.

19 - "I'm planning to show a fakir – a mystic capable of unbelievable acts of endurance. He will be buried in the ground with only his hands showing in a gesture of prayer or meditation"; *Maurizio Cattelan*. Entretien avec Nancy Spector. Londres, Phaidon, 2003, pp. 9 et 12.

20 - Maurizio Cattelan, "Interview Nancy Spector with Maurizio Cattelan", in *Maurizio Cattelan*, *op. cit.,* p. 26. L'artiste explique avoir très mal vécu une expérience professionnelle de jeunesse dans un hôpital et plus particulièrement avec la morgue en lien avec celui-ci (p. 31). Voir aussi Francesco Bonami, "Static on the Line : The impossible Work of Maurizio Cattelan", *Idem*, p. 44.

21 - Maurizio Cattelan, "Interview Nancy Spector with Maurizio Cattelan", in *Maurizio Cattelan*, *op. cit.,* p. 12.

22 - *Tourists*, 1997, pigeons naturalisés, taille réelle, installation pour la XLVII Biennale de Venise. Cattelan y est convié par Germano Celant, avec des artistes de l'Arte Povera (Gilberto Zorio, Mario Merz, Giulio Paolini, Ettore Spalletti…)

23 - *Frank and Jamie*, 2002, cire, vêtements, personnages grandeur nature, Jamie : 182 x 63 x 45,5 cm, Frank : 191,5 x 63,5 x 52,5 cm.

24 - Michel Onfray. *Archéologie du présent. Manifeste pour une esthétique cynique*. Paris : Adam Biro, 2003, p. 84.

25 - Pour les citations de ce paragraphe : Catherine Grenier. *L'art contemporain est-il chrétien?* Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2003, p. 127.

26 - *Les "Witz" de Maurizio Cattelan*. Entretien Maurizio Cattelan avec Jean-Yves Jouannais et Christophe Kihm. In *Art Press* n° 265, février 2001, p. 20.

27 - Maurizio Cattelan, "Interview Nancy Spector with Maurizio Cattelan", in

Maurizio Cattelan, *op. cit.*, p. 18.
28 - Michel Tort. *Fin du dogme paternel*. Paris, Flammarion, Aubier, 2005, pp. 10 et 63.
29 - Marcel Gauchet. *Un monde désenchanté?* Paris, Les éditions de l'Atelier / Editions ouvrières, 2004, p. 44.
30 - *Him*, 2001, figure de résine polyester, cheveux, costume, 101 x 41 x 53 cm.
31 - Michel Onfray. *Archéologie du présent. Manifeste pour une esthétique cynique*, *op. cit.*, p. 85.
32 - *Studium*, 1991, bois, verre, métal, plastique, 700 x 100 x 120 cm ; *AC Fornitore Sud*, 1991, photographie couleur, 77 x 100 cm.
33 - Maurizio Cattelan, entretien avec Jean-Yves Jouannais et Christophe Kihm, "Les 'Witz' de Maurizio Cattelan", in *Art Press* n° 265, février 2001, p. 22.
34 - *I Found my Love in Portofino*, 1994, bois, fromage Bel Paese, rats vivants, 150 x 50 x 50 cm.
35 - David Perreau, "Maurizio Cattelan L'idiot du village", in *Art Press* n° 233, mai 1998, p. 44.
36 - Maurizio Cattelan, entretien avec Jean-Yves Jouannais et Christophe Kihm, "Les 'Witz' de Maurizio Cattelan", in *Art Press* n° 265, février 2001, p. 20.
37 - Dominique Gonzalez-Foerster fit partie de l'aventure aux débuts de celle-ci.
38 - Voir http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=686
39 - Voir http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/1899
40 - Le canular fut organisé avec la complicité du commissaire d'exposition Jens Hoffman. Olafur Eliasson,, Douglas Gordon, Moriko Mori, Chris Ofili, Gabriel Orozco, Elisabeth Peyton, Tobias Rehberger, Pipilotti Rist, Wolfgang Tillmans, Rirkrit Tiravanija reçurent une invitation.
41 - *A perfect day*, 1999, Massimo De Carlo, galeriste de l'artiste, ruban adhésif, Galerie Massimo De Carlo, Milan.
42 - "Face to face", Interview with Giacinto Di Pietrantonio, 1988, in *Maurizio Cattelan*, *op. cit.*, p. 113.
43 - Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Lukas & Sternberg editions, New-York 007, 2002, pp. 53-56.
44 - *Sans titre*, 1998, papier mâché, peinture, costume, masque, 32 x 21 x 24 cm.
45 - *Hollywood*, 2001, échafaudage, aluminium, 22 x 180 x 15 m.
46 - Maurizio Cattelan, "Interview Nancy Spector with Maurizio Cattelan", in *Maurizio Cattelan*, Londres, Phaidon, 2003, p. 9.
47 - *Sans titre*, 1997, autruche mâle naturalisée, plancher, 130 x 160 x 70 cm, Exposition Made in Italy, ICA, Londres.
48 - Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, Paris, PUF, Quadrige, 1995, p. 39.
49 - Françoise Coblence, *op. cit.,* pp. 138-143-296.
50 - Sébastien Rongier. *De l'ironie. Enjeux critiques pour la modernité*. Paris : Klincksieck, 2007, p. 91, pour les citations de ce paragraphe.
51 - C'est pourquoi on ne retiendra pas non plus ici l'analyse de Nathalie Heinich pour qui Marcel Duchamp serait l'"incarnation de cette *sprezzatura* – nonchalance, désinvolture, détachement – qui déjà, dans l'Italie de la Renaissance, marquait la supériorité de certains artistes". D'une part parce que la *sprezzatura*

qui ordonne chaque instant de la vie du courtisan ne saurait être de la désinvolture, d'autre part parce que Marcel Duchamp ne fut jamais un courtisan. Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris, Gallimard, 2005, p. 287.

De même, des références à Castiglione et à Baltasar Gracían n'apparaissent pas ici pertinentes, le Courtisan du premier étant contraint à la prudence, à la discrétion, à l'affectation de désinvolture, l'Homme de Cour du second étant lui aussi forcé à la prudence et devant se contenir pour se faire aimer de tous. Selon Gracían, toutes les vérités ne peuvent pas se dire, ce qui exclut Maurizio Cattelan du cercle des élus. Voir Baldassar, comte Castiglione ; Alain Pons*, Le livre du courtisan*, Paris, Flammarion, GF, 1991 et Baltasar Gracían, *L'Homme de Cour*, Paris, Ivrea, 1993.

52 - Vincent Pécoil, "Business as usual", in *Art Press* trimestriel n° 3, nov.-déc,-janvier 2006.7, *Cynisme et art contemporain,* p. 47.

53 - Maurizio Cattelan, "Interview Nancy Spector with Maurizio Cattelan", in *Maurizio Cattelan*, Londres, Phaidon, 2003, p. 36.

54 - Voir à ce sujet Peter Sloterdijk, *Le palais de cristal À l'intérieur du capitalisme planétaire*, Paris, Maren Sell, 2006, p. 363.

55 - Pierre Klossowski, *Le Peintre et son démon*, entretiens avec Jean-Maurice Monnoyer, Flammarion, 1985.

56 - Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Denoël / Gonthier, Bibliothèque Médiations, 1964, p. 35.

57 - Peter Sloterdijk, *op. cit.*, p. 162 et p. 365.

58 - Maurizio Cattelan, "I Want to Be Famous – Strategies for Successful Living", Interview with Barbara Casavecchia, 1999, in *Maurizio Cattelan*. Phaidon, 2003, p. 138.