



HAL
open science

(Dés)identification de la figure de l'artiste

Phoebe Hadjimarkos-Clarke, Bruno Trentini

► **To cite this version:**

Phoebe Hadjimarkos-Clarke, Bruno Trentini. (Dés)identification de la figure de l'artiste. *Proteus-Cahiers des théories de l'art*, 14, 2018. hal-02952082

HAL Id: hal-02952082

<https://hal.science/hal-02952082>

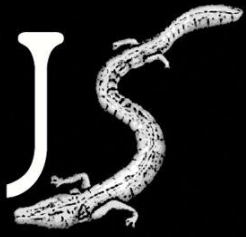
Submitted on 29 Sep 2020

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.

PROTEUS

Cahiers des théories de l'art



(DÉS)IDENTIFICATION DE LA FIGURE DE L'ARTISTE



NUMÉRO QUATORZE
SEPTEMBRE 2018

WWW.REVUE-PROTEUS.COM

Édito

La Renaissance et Léonard de Vinci, notamment pour déconstruire le modèle de l'artiste-artisan, ont décrit l'art comme *cosa mentale*. Cette idée a concomitamment lutté contre celle de l'artiste inspiré par les dieux ou les muses que décrivait déjà Platon dans son *Ion*. Les siècles qui ont suivi, et le XVIII^e siècle en particulier, ont toutefois réhabilité ces discussions par le biais du thème du génie. Ainsi quelque chose échappe à nouveau à l'artiste, qui ne peut ni acquérir ni enseigner ce qui fait son artisticité, et ce quelque chose renvoie à ce qui dépasse les hommes : la nature et Dieu. Or, avec la relative déchristianisation des sociétés occidentales, l'artiste a perdu sa spécificité et a dû rechercher une nouvelle source d'inspiration – la source divine semblant parfois tarie. Ce changement accompagne une nouvelle manière de penser la place de l'artiste au regard des œuvres d'art, comme si la désacralisation de la création artistique permettait une meilleure consécration de l'artiste. L'hagiographie vasarienne des artistes est devenue une mythologie barthesienne.

Cette petite histoire de l'artiste, brossée à grands traits, doit être mise en relation avec toutes les autres descriptions – plus ou moins originales et fantasques – dont les artistes ont été affublés : être inspiré des dieux et génial, c'est une chose, mais l'artiste évoque aussi une forme de folie, de dépression mélancolique, de marginalité ou encore de mégalomanie. À toutes ces facettes s'ajoute encore le mythe persistant de l'artiste maudit et pauvre jusqu'à sa mort – qui cohabite très bien avec celui de l'artiste riche sans aucun mérite.

Autant l'identité sociale de l'artiste semble plurielle et contradictoire, autant la volonté de la ranger dans une boîte bien étiquetée est claire et singulière : les artistes n'échappent pas aux démarches d'*Othering* et de marginalisation. C'est précisément ce processus de stigmatisation telle que l'a théorisé Erving Goffman et sa proximité aux démarches visant à donner une définition de l'artiste que questionnent ce numéro 14 de la revue *Proteus*. Si tant est que cette démarche définitionnelle a été pertinente, l'est-elle encore ? Les nombreuses formes artistiques rendent-elles seulement difficile ou totalement impossible toute tentative de subsumer les artistes sous un trait identitaire commun ? Avant d'essayer de le faire, il est important d'interroger les présupposées et les éventuelles conséquences épistémiques de cette démarche analytique qui, nécessairement, court le risque d'être réductrice. Aussi, même si là n'est pas le but qu'elle vise, elle peut donner l'illusion d'expliquer de manière déterministe ce qui fait que telle personne est ou n'est pas artiste.

Au-delà et en-deçà de la (dés)identification de la figure de l'artiste et de son rôle au regard de la société, les articles de ce numéro se saisissent également d'identités plus restrictives et revendiquées par les artistes – identités qui peuvent avoir un impact sur l'œuvre et sa réception.

Phoebe CLARKE et Bruno TRENTINI

Sommaire

(dés)identification de la figure de l'artiste

La figure de l'artiste et la valorisation du stigmaté – introduction au dossier Phoebe CLARKE et Bruno TRENTINI.....	4
L'artiste pauvre : identité sociale et artistique Phoebe CLARKE (UNIVERSITÉ PARIS I, ACTE).....	8
Mike Kelley et la (dé)construction identitaire Clara GUISLAIN (UNIVERSITÉ PARIS I-HiCSA).....	16
Figures de l'artiste et reconnaissance de l'expérience esthétique selon les milieux sociaux – Pour un nouveau paradigme de la culture et de l'art Fabrice RAFFIN (UNIVERSITÉ PICARDIE JULES VERNE – HABITER LE MONDE).....	24
Art et identité – Cas chinois et leçons théoriques à en tirer Frédéric LE GOURIÉREC (UNIVERSITÉ DE POITIERS-CRIHAM).....	32
La défiguration des identités artificielles dans l'œuvre littéraire et picturale de Percival Everett Edina ZVRKO (UNIVERSITÉ PARIS 8-LITTÉRATURE, HISTOIRE, ESTHÉTIQUE).....	42
<i>Makhubu, Seriti Se, Basupa Tsela</i> – Où nous en sommes selon Lerato Shadi Katja GENTRIC (UNIVERSITY OF THE FREE STATE DE BLOEMFONTEIN/CENTRE GEORGES CHEVRIER DE L'UNIVERSITÉ DE DIJON).....	51
Identité de l'artiste / Altérité de l'œuvre – Trois « portraits » Paul BERNARD-NOURAUD (EHESS, CRAL).....	65

Hors-thème

<i>International with monument</i> : l'affaire Koons Miguel EGAÑA (UNIVERSITÉ PARIS I, ACTE).....	81
--	----

La figure de l'artiste et la valorisation du stigmaté

INTRODUCTION AU DOSSIER

Philosophiquement, la notion d'identité suppose un substrat invariant au cours du temps, suppose quelque chose qui perdure et ne s'altère pas ; l'identité d'une personne est ce qui reste *identique*. Formulée ainsi et avant même d'aborder les dimensions sociologiques, ethnologiques ou psychologiques, l'identité peut être comprise comme une construction culturelle : Hume écrivait d'ailleurs contre Descartes que, selon lui, il n'y avait rien qui subsistait une fois qu'il s'était abstrait des aléas de l'expérience¹. Rien ne restait identique. Pourtant, parvenir à se désigner avec stabilité est par ailleurs devenu une nécessité sociale ; et les exigences administratives de nos sociétés ont habilement évité la question de l'invariance en posant au fondement de l'identité l'origine des individus. Naître à tel endroit, à tel moment et sous tel nom semble suffire à définir une personne. Sans doute existe-t-il une forte proximité dans l'imaginaire collectif entre les questions « qui est-on ? » et « d'où vient-on ? », sans doute cette proximité explique la facilité avec laquelle on peut accepter la superposition conceptuelle entre identité et origine. Toutefois, les discussions sur l'identité ne se limitent pas à l'étude des racines et des origines ; l'identité n'est pas uniquement un donné dont on hérite à la naissance. La construction identitaire est constitutive de l'identité. Par elle les individus sont en droit de revendiquer une appartenance identitaire qui corresponde mieux à leur identité – certes ni ontologique ni administrative, mais éminemment sociale et communautaire. Ainsi, une fois affranchie de l'obligation d'être ancrée à une origine, la construction identitaire n'est plus cartographique, mais renvoie à un réseau bien plus complexe : la question « qui est-on ? » devient plurielle et multidimensionnelle.

Autrement dit, deux personnes de racines différentes peuvent se retrouver dans une appartenance identitaire d'une dimension non cartographique ; et c'est ainsi que les cultures urbaines, gothiques, cosplay ou queer, par exemple, sont transfrontalières et unissent les personnes qui s'y identifient. Certes, la religion (surtout par le biais des conversions) remplissait depuis longtemps ce rôle d'appartenance identitaire non indexée sur les racines territoriales : le phénomène n'est pas nouveau, mais il semble s'amplifier avec les facilités de communication aptes à renforcer le sentiment d'appartenance à une communauté sans territoire – ou qui se trouve au contraire précisément répondre à un schéma de conquête et d'expansion territoriales.

La relative déterritorialisation identitaire peut être perçue comme une ouverture permettant d'aller positivement à l'encontre d'un trop fort déterminisme géographique, mais le contrecoup n'est pas forcément négligeable. En effet, et il suffit de s'attarder sur les identités communautaires prises en exemple pour mesurer le prix à payer : les cultures urbaines, gothiques et queer ont été impulsées par un processus de stigmatisation². D'une part, il y a un renversement positif de la valeur du stigmaté : les personnes marginalisées trouvent une identité collective – et donc une place sociale – dans l'appartenance communautaire. D'autre part, cette même identité collective a été décidée par celles et ceux qui ne s'y reconnaissent pas et a été récupérée – et donc non fondée – par celles et ceux qui la revendiquent. Ainsi, même revendiquées, les identités sont toujours issues de constructions venues de l'extérieur, d'une déviance par rapport à la norme (sociale, culturelle, sexuelle, etc.) dans un

1. David HUME, *Traité de la nature humaine*, Paris, Aubier, p. 342.

2. Sur la notion de stigmatisation sociale, voir l'ouvrage fondateur : Erving GOFFMAN, *Stigmaté. Les usages sociaux des handicaps* (1963), A. Kihn (trad.), Paris, Minuit, 1993.

processus de différenciation, d'*Othering*¹, qui construit du même coup l'identité dominante. Leur revendication participe donc d'un processus de réappropriation de ce qui fait la différence.

Au fondement de ce dossier sur la (dés)identification de la figure de l'artiste se trouve le constat qu'être artiste relève d'une appartenance identitaire sans doute issue de stigmates marginalisants induisant une identité avec laquelle les artistes ont à composer socialement et peuvent avoir à composer artistiquement. Il ne s'agit pas tant de porter un jugement moral sur les processus d'*Othering* donnant lieu aux figures de l'artiste que de comprendre l'effet que ces processus – et leur renversement de la part des artistes – ont sur la production et la réception des œuvres d'art. Immanquablement, l'histoire de ces stigmates dessine des attentes, de la part du public, et des rôles à incarner, du point de vue des artistes, desquels il n'est pas toujours aisé de se défaire. Et nécessairement, les discours critiques et théoriques sur l'art ne sont pas imperméables à ces attentes et ces rôles². Ainsi, quelle place peuvent-ils et doivent-ils accorder aux dimensions identitaires de la création artistique ? Faire de l'identité un socle d'étude de la création artistique et de sa réception tend à considérer l'art à travers un prisme – qu'on le veuille ou non – stigmatisant, mais se désengager de toute considération identitaire serait éviter la stigmatisation sans résoudre les problèmes qu'elle pose. Aussi, les dimensions identitaires ne sont

pas convoquées de la même manière pour toutes les œuvres ; or cette différence de traitement nourrit le clivage entre une identité dominante et d'autres minoritaires alors même qu'elle cherche à déconstruire le socle d'une identité dominante. Tout se passe comme si l'identité de la figure de l'artiste était ici à prendre et là à laisser. La (dés)identification de la figure de l'artiste est un terrain d'étude certes épistémique, mais aussi et surtout épistémologique. Épistémique au sens où il donne des outils théoriques permettant de mieux rendre compte de certaines expériences artistiques ; épistémologique au sens il est devenu important de réfléchir à ces mêmes outils que le discours théorique utilise et génère, parfois sans prendre pleinement conscience de ce qu'ils disent implicitement de l'art.

Une brève lecture de l'histoire de l'art récent à travers le prisme de l'autonomie et la non-autonomie de l'art permet d'ouvrir ici quelques pistes de réflexions épistémologiques tout en indiquant un des nœuds théoriques qui a motivé la coordination de ce dossier.

L'affaiblissement du religieux comme de l'académisme dans la création artistique a mené à l'illusion d'un art libéré de toute règles *a priori* ; presque au même moment, les arts plastiques et la peinture en particulier ont connu en Occident la crise de la modernité visant notamment à comprendre ce qu'était l'essence de l'art. Cette conjoncture a permis le développement majeur de l'idée d'un art autonome, un art formel, un art « pur³ » si on reprend l'étiquette greenbergienne. Or, non seulement Adorno a déconstruit le mythe de l'autonomie de l'art en montrant son avilissant lien au marché et au capitalisme⁴, mais il apparaît également que, plus généralement, un art purement formel n'ait logiquement tout lien entre la société, la création et l'appréciation artistiques et

1. Ce terme est utilisé pour désigner la manière dont un groupe met à l'écart des personnes différentes du groupe, pour des raisons visibles ou non visibles, et crée ainsi des « autres ». Le même processus a pour conséquence qu'une catégorie de personnes ainsi marginalisées sont définies par d'autres personnes et non plus par elles-mêmes. Les processus d'*Othering* mènent ainsi à une certaine forme d'aliénation. Pour une synthèse récente du concept voir notamment : Sune Qvotrup JENSEN, « Othering, identity formation and agency », *Qualitative Studies*, vol. 2, n° 2, 2011, p. 63-78.

2. Voir notamment le premier et le dernier articles du dossier : Phoebe CLARKE, « L'artiste pauvre : identité sociale et artistique », p. 8-15 et Paul BERNARD-NOURAUD, « Identité de l'artiste / Altérité de l'œuvre – “Trois portraits” », p. 65-80.

3. Clement Greenberg emploie le terme de « pureté » [*purity*] pour désigner une entreprise d'autodéfinition et d'autocritique des arts garantissant ainsi qualité et indépendance. Voir Clement GREENBERG, « Modernist Painting », F. Frascina & C. Harris (dir.), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, Londres, Paul Chapman, 1988, p. 6.

4. Notamment dans : Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995.

se posait de plus trop souvent comme élitiste¹. Ainsi, une telle désidentification de la figure de l'artiste entamée pendant le règne de l'autonomie de l'art n'est plus possible, ni éthiquement, ni logiquement. On s'intéresse alors de près aux artistes et à leur vie ; le succès de la biographie n'épargne pas les arts plastiques, surtout dans sa forme brève du biographème². Et, peut-être en trop forte réaction à l'art formel, il y a un engouement certain pour l'artiste autodidacte, sincère, qui ne joue pas au jeu du marché de l'art et qui ne semble pas perverti par la société. L'artiste brut a été un candidat parfait pour une telle figure de l'artiste, on peut ainsi s'étonner des efforts qu'il a fallu – et qu'il faut encore – pour artifier l'art brut³. Peut-être les mondes de l'art n'étaient-ils pas prêts à abandonner le critère – ou le mythe ? – de l'intention artistique. Pourtant, structurellement, il y a bien des similitudes entre l'artiste brut et la figure de l'artiste ; la principale est sa situation sociale et la manière dont celle-ci peut devenir une valeur : la marginalité des artistes n'est-elle pas aussi devenue un vecteur de consécration ? On espère que non, mais lorsque l'on s'éloigne du *WOMFA* dominant – à l'image du *WASP*, pourquoi pas cet acronyme pour *White Occidental Male Formal Artist* –, de l'artiste formel, masculin, occidental et blanc, il est tentant de renverser tellement les valeurs qu'on cherche à

valoriser la marginalité des personnes, mais cette valorisation ne tend pas à en faire un critère nécessaire de réussite artistique ? Là est peut-être la principale difficulté de ces questions : comment trouver une manière de contrer l'élitiste et asociale posture formelle sans ériger du même coup et sans fondement un monument à l'*authenticité*. C'est ainsi toute une réflexion sur le critère de l'authenticité qu'il faudrait également entreprendre.

Une autre difficulté se glisse dans ces discussions : quel équilibre les discours sur l'art veulent-ils donner à la question de savoir si la création artistique relève davantage de la cause ou de la conséquence, davantage de l'action ou de la réaction ? Le mythe de l'art formel fait indiscutablement pencher la balance du côté de l'action intentionnelle visant un but : l'artiste y a certes une spécificité distincte des autres artistes, mais elle reste idéalement à l'atelier, réciproquement, le caractère de la personne artiste reste soit disant à la maison et n'entre pas dans l'atelier : l'identité de l'artiste décrit comme formel réside uniquement dans un libre-arbitre artistique, une illusoire subjectivité artistique pure⁴. Au contraire, l'artiste dont l'identité est prise en compte dans ses composantes socio-culturelles, l'artiste dont la personne est située et ancrée dans un contexte, court le risque de voir les théories de l'art expliquer ses œuvres par des déterminismes : la création artistique y est alors davantage une conséquence et une réaction à quelque chose qu'une impulsion. Ainsi, où le premier groupe « crée *pour* », le second « crée *parce que* ». Une description de l'art ancrée dans un contexte doit ainsi constamment veiller à ne pas désidentifier les artistes en en faisant de passives artistes-machines cartésiennes⁵. Une solution face à cette apparente

1. L'article de Fabrice Raffin propose précisément de dépasser ces possibles clivages en repensant la figure de l'artiste. Voir dans ce présent numéro : Fabrice RAFFIN, « Figures de l'artiste et reconnaissance de l'expérience esthétique selon les milieux sociaux – Pour un nouveau paradigme de la culture et de l'art », p. 24-31.

2. Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola, in Œuvres complètes*, Tome III, Paris, Seuil, 2002, p. 706 et, dans sa relation non pas à l'écriture mais à la photographie, *idem.*, *La Chambre claire, in Œuvres complètes*, Tome V Paris, Seuil, 2002, p. 811.

L'article d'Edina Zvrko met en avant la manière avec laquelle certains traits biographiques génèrent aussi des attentes de la part de la réception, voire une grille de lecture que l'on peut plaquer aux œuvres au risque de la surinterprétation : Edina ZVRKO, « La défiguration des identités artificielles dans l'œuvre littéraire et picturale de Percival Everett », p. 42-50.

3. Sur la notion d'artification en général et l'étude de cas au sujet de l'art brut, voir : Roberta SHAPIRO & Véronique MOULINIÉ, « L'art brut », N. Heinich & R. Shapiro (dir.), *De l'artification – enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, éd. EHESS, 2012, p. 231-240.

4. L'article de Clara Guislain met en avant la manière dont certains artistes, Mike Kelley en l'occurrence, peuvent également jongler avec cette double caractéristique formelle/identitaire : Clara GUISLAIN, « Mike Kelley et la (dé)construction identitaire », p. 16-23.

5. Le texte de Katja Gentric est notamment construit autour d'une confrontation à Descartes et sa pensée de la subjectivité individuelle fondant le cogito. Elle défend l'idée, via les propos de l'artiste Lerato Shadi, d'une construction subjective dont autrui serait non plus une conséquence mais une fondation : Katja GENTRIC, « *Makbubu, Seriti Se, Basupa Tsela* – Où nous en sommes selon Lerato Shadi », p. 51-64.

aporie consisterait non pas en une désidentification communautaire, mais plus justement une *dés-authentification* de l'identité artistique¹.

L'identité peut se faire l'étendard de revendications qu'il serait malheureux de chercher à déconstruire ou à invalider. Encore faudrait-il préciser en quoi le fait que l'artiste possède l'identité revendiquée est constitutif de la démarche artistique. En effet, cette importance se confronte à deux écueils. D'une part, dans le cas des identités individuelles, elle semble rejouer sous cape le mythe de l'art comme pure expression – qui certes se distingue du génie dirigé par la nature, mais qui véhicule encore l'illusion de la plus totale spontanéité. D'autre part, dans le cas des identités collectives, elle pose le problème de la consécration artistique : la revendication n'aurait-elle pas plus à perdre qu'à gagner à être étiquetée « art » ?

L'inégalité du critère identitaire en théorie de l'art justifie pleinement un intérêt pour une déconstruction identitaire de la création artistique. Ce numéro espère tisser les premières trames d'une généalogie critique rendant compte de la manière dont les identités se sont construites comme piliers de la création artistique.

Enfin, nous profitons de cette occasion pour remercier l'équipe d'accueil 3943 Écritures et le pôle TELL de l'université de Lorraine ainsi que l'école doctorale 279 Arts plastiques, esthétique et sciences de l'art de l'université Paris I d'avoir permis au colloque « (dés)identification de la création artistique », à l'origine de cette publication, de se tenir. Ce colloque, qui s'est déroulé sur l'île du Saulcy de Metz à l'UFR ALL les 5 et 6 décembre 2017, abordait la (dés)identification de l'art aussi bien par le biais de la figure de l'artiste qu'à partir du prisme postcolonial, notamment au sujet de l'art contemporain des pays encore souvent désignés par le privatif « pays non occidentaux » ou, guère mieux, et souvent trop restrictif, « pays décolonisés ». Cet aspect postcolonial n'est pas directement abordé dans ce présent numéro, ce sera toutefois le cœur du numéro suivant. Il fonctionnera ainsi en duo avec celui-ci et prolongera, d'une autre manière, les réflexions ouvertes par le numéro 8 de la revue *Proteus* « Que fait la mondialisation à l'esthétique ? », notamment codirigé par Perin Emel Yavuz.

Phoebe CLARKE et Bruno TRENTINI

1. Une autre voie est suggérée par Frédéric Le Gouriérec qui propose de réhabiliter la description de l'art comme jeu gratuit, à la fois loin des pressions du marché de l'art et des positions identitaires, ces dernières n'étant pas toujours étanches aux premières : Frédéric LE GOURIÉREC, « Art et identité – Cas chinois et leçons théoriques à en tirer », p. 32-41.

L'artiste pauvre : identité sociale et artistique

La pauvreté de l'artiste, au-delà de sa proverbialité, semble parfois être une garantie de pureté morale voire de qualité esthétique. On rattache souvent cette notion à une conception romantique de l'artiste apparue au XIX^e siècle, liée à l'émergence d'une avant-garde rejetant le monde bourgeois et ses conventions, préférant mener une vie dissolue, *anormale* et pauvre, mais entièrement consacrée à son art. En réalité, la pauvreté supposée de l'artiste et son caractère asocial sont présents depuis plus longtemps dans les représentations de l'identité des artistes comme catégorie sociale. Margot et Rudolf Wittkower, dans *Les Enfants de Saturne*, montrent, par exemple, que les artistes de cour au Moyen-Âge avaient un statut à peine supérieur à celui des serviteurs et des marmitons. En Italie, jusqu'au XVI^e siècle environ, le rattachement des artistes aux guildes, les assimilant aux artisans, leur assurait un mépris quasi-général. Et de fait, le métier d'artiste reste, jusqu'au XIX^e, généralement considéré comme « peu honorable » selon les auteurs¹.

Aujourd'hui, et alors que les questions de l'honorabilité des artistes (que ce soit à travers une mythification de leur pauvreté vue comme une forme de pureté morale² ou encore via la mise en question de leur respectabilité sociale) paraissent peu pertinentes au regard des attitudes et recherches artistiques contemporaines, la pauvreté des artistes, en tant que fait social, refait son apparition. Mais cette fois-ci plutôt qu'une identité extérieure plaquée sur une catégorie sociale considérée comme divergente (c'est-à-dire considérée comme exemplifiant une identité anormale), cette pauvreté apparaît dans les discours, les œuvres, les textes et les prises de position des artistes eux-

mêmes, sous le nom de « précarité ». J'aimerais voir en quoi l'utilisation – voire la revendication de ce terme de précarité – permet peut-être de repenser l'identité de l'artiste et ses possibilités d'engagement politique, ainsi que de réévaluer le rôle de l'artiste dans la société : pris dans la multitude, que disent ces identités à cheval entre l'altérité et le même ? Les artistes sont-ils des pauvres comme les autres ? Comment cette théorie, non dénuée d'implications problématiques, peut-elle à la fois être le moyen d'un retour de l'affirmation de l'artiste comme être exceptionnel aux responsabilités morales particulières, mais aussi la revendication de la normalité de l'artiste, de son identification aux masses ? À travers trois études de cas, nous verrons dans un premier temps comment l'art contemporain peut se saisir de cette notion à travers une œuvre au statut ambivalent : ne fait-elle finalement que creuser l'écart entre précaires du monde de l'art et précaires du monde du travail ? Comment cette théorie permet-elle également de mettre en relief les différences d'identité et leurs conséquences au sein même d'un monde de l'art stratifié et inégalitaire ? Enfin, on examinera comment elle peut servir de base à un activisme artistique d'un genre nouveau. Il serait cependant utile, dans un premier temps, de préciser davantage de quoi il est question lorsque l'on évoque le précaire.

Les artistes dans le précaire

Le *Nouvel Esprit du capitalisme*, de Luc Boltanski et Eve Chiapello est paru en France en 1999 et a été traduit en anglais en 2005, ouvrant de nouvelles directions pour la conceptualisation de l'identité sociale de l'artiste, particulièrement en ce qui concerne sa position économique. En effet, cet ouvrage a le premier proposé l'idée que les mutations néolibérales post-fordistes, donnant lieu à un travail de plus en plus flexible et menant à une précarité professionnelle et existentielle croissante dans des secteurs de plus en plus nom-

1. Rudolf & Margot WITTKOWER, *Les Enfants de Saturne. Psychologie et comportements des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, Éd. Macula, 1991, p. 34.

2. Voir par exemple Nathalie HEINICH, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éd. de Minuit, 1991.

breux, ont pris pour modèle les modes de vie et de travail artistiques. C'est-à-dire précisément un travail qui résistait au modèle du salariat fordiste qui était aussi – mais pas seulement – fondé sur un travail certes rigide mais garanti, régulier, avec un salaire lui aussi garanti et régulier. Assez vite après la publication de cette traduction, certains artistes, souvent déjà familiers des thématiques liées au travail artistique, tels que Hito Steyerl, Martha Rosler, Gregory Sholette ou le collectif Claire Fontaine¹, se sont saisis de cette proposition théorique, notamment en l'intégrant aux productions textuelles qui sont le pendant de leur production. À l'idée que l'artiste puisse être un travailleur comme un autre, qui n'est pas à proprement parler nouvelle, s'ajoute une nouvelle dimension, celle de l'artiste comme travailleur modèle dans le cadre des mutations néolibérales du travail. En quelques mots : l'artiste par son travail libre, flexible, indépendant et quelque peu fragmentaire, auquel le lient non pas des obligations contractuelles mais un vif intérêt personnel, intime, est conduit à mettre de côté les notions de confort et de sécurité matériels ou financiers. Ce sont là les caractéristiques que mettent également en valeur les nouveaux modes de travail plus ou moins indépendants au sein du capitalisme néolibéral, parfois soulignés de manière explicite dans les ouvrages de management.

Le travailleur décrit par ce nouveau paradigme est extrêmement flexible, prêt à sacrifier sa vie personnelle même pour un salaire très bas voire parfois nul (et qui est donc à compléter par des activités salariales « en plus » ou « à côté »). Il est coupé des protections sociales et syndicales par son isolement et parfois son statut indépendant lui-même ; il est plus fragile, plus exploitable et donc plus profitable pour quiconque fait appel à ses services. Cette description fait état à la fois de la situation de bien des artistes, mais aussi des travailleurs de la culture ou du savoir : les *cultural/knowledge workers*, ou encore d'un chauffeur, d'un

livreur « free-lance ». Ainsi, cette pensée du travailleur modèle met avant tout en lumière la capacité de réappropriation du capitalisme². L'artiste bohème passerait ainsi du statut de pauvre plus ou moins marginal à celui de modèle social et économique rentable : l'identité artistique que l'on pourrait qualifier, assez imparfaitement, de contre-culturelle, s'en trouve évidemment bouleversée. La pauvreté de l'artiste n'est plus autonome, démonstration de sa marginalité même, mais construite en rapport avec celle des *autres* – et inversement. Mais on comprendra à travers la construction de cette dernière phrase, que l'artiste est donc logiquement exclu de la catégorie des *autres*, précisément par ce mouvement d'inclusion opéré sur le mode de la revendication. La première conclusion que l'on pourrait tirer, en terme d'identité est la suivante : l'artiste maintient donc une certaine distance vis-à-vis de ces *autres* avec lesquels il est pourtant aussi lié, et ce sur un mode nouveau.

Cette manière de penser le *précarariat*, terme formé par la contraction entre précaire et prolétariat et désignant cette nouvelle classe sans classe, caractérisée par ses modes de vie et de travail précaires, peut permettre de nouvelles approches de la question de l'identité à la fois professionnelle, sociale, et mythologique des artistes, à travers la production artistique ou le militantisme par exemple. Les artistes sont-ils des pauvres comme les autres ? Comment leur statut et leurs possibilités d'(auto-)représentation peuvent-ils leur permettre de traiter de l'injustice sociale ?

Le thème de la précarité est décliné de différentes manières, à l'intersection des identités annexes des artistes (appartenances de classes, de race, de genre, orientation sexuelle, voire politique, qui viennent souvent informer le contexte de production et de réception des œuvres). Et c'est là donc une première manière dont l'identité *précaire* vient interroger d'autres identités, et qu'en retour ces identités informent la précarité de l'artiste.

1. HITO STEYERL, *The Wretched of the Screen*, Berlin, Éd. Sternberg Press, 2012 ; GREGORY SHOLETTE, « Swampwalls, Dark Matter & the Lumpen Army of Art », *Proximity Magazine*, n°1, mai-juin 2008 ; CLAIRE FONTAINE, « Artistes ready-made et grève humaine. Quelques précisions », *Pacemaker* n°9-10, décembre 2005-janvier 2006.

2. Parmi les nombreuses références disponibles à ce sujet, voir par exemple ISABELL LOREY, *State of Insecurity. Governments of the Precarious*, Londres, New York, Éd. Verso, 2015 ; MARINA VISHMIDT, « Precarious Straits », dans *Mute* Vol. 1, n°29, février 2005, « The Precarious Issue »

Le musée précaire

Le premier cas que j'aimerais examiner est celui de Thomas Hirschhorn, qui connaît un succès international. Il a reçu le prix Marcel Duchamp en 2000, le prix Joseph Beuys en 2004, il a représenté la Suisse à la Biennale de Venise 2011, ses œuvres ont été montrées dans des expositions monographiques dans de nombreux centres d'art internationaux. Dans ses textes, publiés en France sous forme de recueil en 2015, Hirschhorn fait un usage récurrent du terme de « précarité¹ », et ce, on peut le noter, dans des textes écrits avant même qu'il n'ait pris sa place actuelle dans les discours de l'art contemporain. Pour lui, la vie elle-même est placée sous le signe d'une précarité essentielle, au-delà de toute considération économique, semble-t-il, et c'est cette précarité que Hirschhorn tente de mettre en scène dans ses œuvres, réalisées à partir de matériaux pauvres : carton, bois contreplaqué, scotch, etc. Les œuvres elles-mêmes tentent donc de refléter ce que l'existence et les productions humaines ont de précaire. Cette démarche pourrait sembler presque métaphysique ou tout au moins philosophique, mais elle comporte une dimension politique essentielle. D'abord parce que s'il n'est pas proprement communiste, Hirschhorn adopte une position de gauche critique teintée de marxisme, et ces références sont essentielles à la fois dans ses textes mais aussi dans sa démarche, notamment pour ses *Monuments*, des œuvres *in situ* réalisées dans des quartiers populaires, le plus souvent avec l'aide des habitants. Elles s'organisent comme des structures d'information et d'accès à la culture plus ou moins autogérées. Les *Monuments* sont à la gloire de George Bataille, Antonio Gramsci ou Gilles Deleuze, ils comprennent généralement des sculptures, des lieux d'information, de réunion, des bibliothèques. Au printemps 2004, à Aubervilliers et en collaboration avec le centre d'art des Laboratoires d'Aubervilliers, il a installé ce qu'il a justement appelé son *Musée précaire*, une structure construite en contreplaqué où chaque semaine différentes œuvres majeures d'art moderne, issues

des collections nationales, étaient transportées et montrées. Le tout était géré par une équipe de jeunes du quartier Landy, dans lequel s'était installé le musée, qui furent formés et payés à cette occasion. Au premier abord, Hirschhorn semble court-circuiter les modes de production et de monstration institutionnels : il déplace le musée du centre de Paris vers sa périphérie, vers les quartiers populaires qui n'y ont pas accès, et ce déplacement institutionnel est l'objet même de l'œuvre, réalisée en collaboration avec les habitants « prolétaires » du quartier, et dans une forme qui tente de matérialiser la précarité partagée. Thomas Hirschhorn ne se contente pas de dépeindre les pauvres, il les place comme acteurs au centre de son œuvre, et ce à une ère de précarisation généralisée qui touche à la fois les classes populaires et les artistes, liant ces deux catégories qui semblent pourtant *a priori* antinomiques. La précarisation de l'art dominant par Hirschhorn pourrait être un commentaire de la manière dont, précisément, l'art précarise le monde. Ce *musée précaire* pourrait donc être lu comme une exemplification parfaite à la fois de la manière dont la théorie du précarariat artistique peut s'incarner en art mais aussi comment elle permet précisément de dépasser les ruptures identitaires entre l'artiste et cet *autre*.

Les limites de cette idée, et de manière plus générale du travail de Hirschhorn sont relativement évidentes. D'abord parce qu'il se comporte comme un entrepreneur, qui investit, dans tous les sens du terme, des quartiers populaires pour ses fins personnelles (même si en l'occurrence il habite lui aussi Aubervilliers, mais on s'interrogera plus loin sur la gentrification dont les artistes sont les acteurs). Il s'installe dans l'espace public et rémunère les participants au salaire minimum. Reproduire les systèmes d'exploitation à l'œuvre dans le monde du travail est-il vraiment révolutionnaire ou libérateur ? Les habitants du quartier sont payés huit euros de l'heure, pour un projet sur le court terme et sans aucune perspective ultérieure – ce qui ressemble à s'y méprendre aux conditions du travail précaire. D'autre part, c'est lui qui, en fin de compte, récoltera les fruits de ce travail : en terme de notoriété c'est lui qui sort gagnant et non pas ses « collaborateurs », qu'il ne crédite pas. On pourrait par ailleurs s'interroger

1. Thomas HIRSCHORN, *Une volonté de faire*, Paris, Éd. Macula, 2015.

sur ce que Claire Bishop, dans *Artificial Hells*, a nommé l'« *outsourcing of authenticity*¹ », c'est-à-dire la sous-traitance de l'authenticité dans la performance, qui convoque ici de « vrais » pauvres pour offrir un supplément d'authenticité à l'œuvre. C'est également cette « authenticité » qui fait partie du frisson esthétique proposé *in fine* aux spectateurs habitués du monde de l'art qui s'aventureront jusqu'à la cité, et qui en fin de compte sont peut-être les véritables destinataires de l'œuvre.

D'autre part, l'œuvre ne permet pas de dépasser la position de l'artiste comme représentant de la culture bourgeoise : prométhéen, il apporte et distribue une culture dominante censément émancipatoire à ceux qui en sont privés, persuadé que la « rencontre avec une œuvre peut changer une vie² ». La subversion ici, le changement de vie réclamé par les politiques révolutionnaires, c'est simplement un accès à la culture dominante. Cette position surplombante est finalement l'expression d'une calcification identitaire, d'une essentialisation, qui se manifeste aussi dans le choix de matériaux très pauvres (contreplaqué, bâches, etc) qui reprennent sur un mode esthétique les codes architecturaux du bidonville : participant ainsi à l'esthétisation de la pauvreté à destination d'un public extérieur, informé et souvent bourgeois, et le renvoi des « populations locales » à la nécessité de l'usage, en ce qui les concerne, de matériaux économiques, de formes pauvres, etc.

Bien qu'il ne fasse jamais référence à la théorie du précaire et qu'il n'ait jamais affirmé être l'égal social de ces populations, on comprend qu'il y a tout de même une certaine mesure d'identification avec elles (Hirschhorn affirme d'ailleurs qu'il est un artiste, *pas* un travailleur social, dernière position qui supposerait donc une opposition binaire entre soi et les autres et qui fait imaginer que dans

le cas inverse cette opposition n'existe pas³). Mais la possibilité de cette identité se trouve démentie par l'œuvre, ainsi que par la position dominante de Hirschhorn au sein du monde de l'art lui-même.

On voit donc comment le paradigme du précaire peut servir de schéma explicatif ou justificatif pour des œuvres qui continuent finalement à marquer une différence identitaire, de la part de l'artiste mais aussi à travers les spectateurs amateurs d'art. Ce que l'on reproche à cette œuvre c'est moins d'avoir sciemment reproduit des inégalités (ce qui serait donc tomber dans le piège de l'évaluation purement morale ou politique d'une œuvre) mais plutôt, pour reprendre une suggestion de Benjamin dans « L'auteur comme producteur⁴ », d'avoir artistiquement échoué à les dépasser ou les subvertir, alors même que ce dépassement était censément à la racine du projet, donc au cœur du projet artistique lui-même.

Évidemment, chez Hirschhorn, la précarité est revendiquée davantage comme une condition humaine partagée que comme une condition matérielle, ce qui revient à neutraliser les différences d'exposition à cette précarité existentielle, notion au cœur de la pensée de Judith Butler à ce sujet, à laquelle nous reviendrons plus loin. Mais en réalité, la théorie du précaire, si elle permet aussi de décrire une certaine réalité, peut permettre ce même type de neutralisation. En postulant ce « précaire » comme une situation englobant à la fois les artistes mais aussi les coursiers indépendants ou les intérimaires du bâtiment, on gomme les contrastes pourtant manifestes qui peuvent exister entre ces différentes personnes et qui signifient des conditions de vie se distribuant le long d'une courbe allant de l'incertitude provoquée par la variabilité du travail intellectuel en free-lance à l'incertitude provoquée par la difficulté à acheter de quoi manger pour ses enfants (des situations qui peuvent cependant se superposer), et qui est marquée par des relations d'exploitation entre les différents membres de ce précaire : lorsque l'artiste commande des sushis

1. Claire BISHOP, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, New York, Londres, Éd. Verso, 2012, p. 216.

2. Cf. <<http://archives.leslaboratoires.org/content/view/144/lang,fr/>> (le lien est actuellement inaccessible). Dans son essai « Pourquoi » (Thomas HIRSCHORN, *Une volonté de faire*, *op. cit.*), il écrit par ailleurs : « Chaque être humain peut être transformé par la puissance de l'art. Je crois à l'art comme moyen de réinventer le monde. [...] L'art peut, parce que c'est de l'art, créer les conditions d'une implication au-delà de tout. » (p. 110)

3. *Ibid.*

4. Walter BENJAMIN, « L'auteur comme producteur », *Essais sur Brecht*, Paris, Éd. La Fabrique, 2003, p. 137.

via une application mobile ou fait appel à une stagiaire sous-payée, l'artiste exploite ces personnes dont il est pourtant censé partager la condition. Le précarier peut aussi servir, à travers ce mouvement d'identification de l'altérité vers le même, à occulter des *identités* divergentes et l'intersection des oppressions déterminées précisément par des critères identitaires.

Précarier et identités précaires

La récente exposition au Frac Lorraine, *Ressources humaines*¹, prend précisément le parti de penser une précarité marquée par l'intersectionnalité dans sa réflexion autour du travail et notamment du travail artistique, une question au centre de celle de la précarité des artistes. En cela, elle prend une position radicalement opposée à celle de Thomas Hirschhorn : la précarité n'est pas un phénomène unifié et universellement partageable, mais est distribuée selon un spectre différentiel déterminé par les variations d'identités et l'impact que celles-ci peuvent avoir sur les conditions concrètes de vie. Comme n'importe quel concept universel et subsumant, la théorie du précarier telle qu'elle est souvent maniée ne prend pas en compte, notamment, les différences d'accès à la parole et à l'(auto-)représentation selon les situations identitaires divergentes, ni même, comme dans le cas de Hirschhorn, le gouffre existentiel et identitaire qui peut exister entre différents individus. Certaines vies (des vies de couleur, des vies de femme ou de personnes queer) sont plus fragiles que d'autres, plus exposées à cette précarité universelle mais moins entendues, et c'est précisément ces vies que se propose de mettre en lumière l'exposition.

Sur le site du FRAC est proposé un texte produit en marge de l'exposition, *Le travail que sais-je ?* Texte collaboratif produit par trois artistes dont n'est révélé que le nom de famille : Pierrot, Mourrier et Petit. On apprend que la commande a été passée à une première auteure, Pierrot, qui écrit :

On m'a fait une commande que je ne pouvais pas honorer par manque de temps, mais que je ne pouvais refuser pour différentes raisons éthiques, symboliques, professionnelles, financières et amicales – ce qui est le cocktail habituel des relations donneur d'ordre/prestataire dans les nouveaux espaces de production intellectuels libéraux. En bonne entreprecaire, j'ai donc pris la commande et je l'ai donc sous-traitée. Voici le fruit de cette sous-traitance².

On retrouve ici la prise de contrôle subversive et même quelque peu dangereuse des modes de production symbolique tels qu'il sont modelés par l'économie du précarier. Dangereuse car elle reproduit les modes d'exploitation à l'œuvre dans le monde de l'art, tout en paraissant les subvertir – ou peut-être est-ce l'inverse.

Ce texte, ou plutôt cet ensemble de textes, retranscrit, à travers des documents officiels (courriers de Pôle Emploi ou de la CAF), ou sur un mode plus subjectif, la précarité des jeunes artistes, leur relation avec un système, celui du monde de l'art et plus largement du travail, qu'elles rejettent mais qui les exploite, et dont elles sont dépendantes, mais qui dans le même mouvement les exclut, en raison d'une identité qu'elles suggèrent au fil des textes : femme, racisée, queer. À travers une commande institutionnelle qui contribue néanmoins à les précariser, elles se ressaisissent, sur un mode émotionnel et autobiographique du système de production qui les façonne en tant qu'artistes mais aussi en tant que précaires. Cette réappropriation paradoxale se déploie sur le temps à la fois court et infini du texte. Le document se clôt sur un paragraphe rageur :

FRANCE CULTURE & LE MYTHE DU BON POÈTE

J'écoute France cul souvent. On me parle de Rimbaud et de Baudelaire dans une brume romantique, la même qui a entretenu mes premières années d'artiste. L'indispensable (regard du) poète/artiste sur la société. Qu'en est-il aujourd'hui dans un pays de droite raciste et libérale ? Qu'en est-il

1. « Ressources humaines », FRAC Lorraine 49 Nord 6 est, Metz, 23 juin au 5 novembre 2017, commissaire : Virginie JOURDAIN

2. PIERROT, PETIT, MOURRIER, « Le travail que sais-je », <http://www.fracloorraine.org/media/pdf/LETRAVAIL-QUESAIS-JE_web.pdf>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

aujourd'hui dans une société d'art contemporain sexiste et blanche ? Il n'y a pas d'économie parallèle vivable parce qu'il n'y a pas de visibilité des marges, celles-là qui sont LA VIE, celles-là même qui sont des minorités majeurs [sic]. Parce qu'il n'y a pas de conscience politique. Parce que l'artiste contemporain nourrit le capitalisme et s'en gave en retour¹.

La filiation avec la figure de l'artiste bohémien est soulignée mais rejetée comme sclérosée, la relation avec les marges, les *autres* également, pour être ensuite remise pour cause d'inaudibilité et, en fin de compte, d'inutilité de la contestation au sein de l'art, car celle-ci nourrit le capitalisme et inversement. On retombe donc sur l'un des premiers écueils évoqués : le fait que ce mythe du précarier formé par la réappropriation capitaliste de la critique et des modes de vie artiste renforçait dans le même temps le caractère absolu du capitalisme et l'impossibilité de s'en extraire. On se trouve devant une impasse : la création artistique peut-elle réellement permettre de subvertir un capitalisme jugé inique (car c'est là, au fond, l'une des fins avouées des œuvres explorant cette notion de précarier) ? Ou ce projet est-il vain, étant donné le caractère écrasant, totalisant de ce mode de fonctionnement qui oblige à travailler gratuitement pour pouvoir exister artistiquement ?

En effet, la précarité de l'artiste peut servir de moyen de légitimation d'un art à vocation participative, relationnelle ou même politique qui reproduit et renforce les mêmes rapports de domination qu'il est censé dénoncer ou déconstruire, comme on peut le voir à travers l'exemple du projet de Hirschhorn ; c'est-à-dire qu'une fois de plus le pouvoir radical de la critique est réapproprié et neutralisé par le pouvoir et ses acteurs, dans un mouvement d'aller-retour idéologique assez intéressant : la vie de bohème artistique serait à la racine des modifications managériales du monde du travail qui elles-mêmes seraient à l'origine d'une nouvelle radicalité, utilisée comme paravent idéologique par l'institution et certains artistes institutionnels pour se prémunir contre des attaques plus profondes.

1. *Ibid.*

En tant qu'identité subsumante effaçant ou minimisant toutes les autres identités, le précarier est donc potentiellement un outil qui permet de refermer sans y répondre des questions ayant trait aux inégalités identitaires au sein même de la classe artistique.

Mais elle peut aussi être la caisse de résonance de ces revendications car la précarité individuelle est souvent aggravée par l'appartenance à certaines catégories identitaires, et plus ces appartenances « minoritaires » s'accumulent chez une personne moins il paraît plausible qu'elle puisse accéder un jour à un statut lui permettant de vivre de son travail artistique par exemple, par exemple parce qu'elle devra aussi fournir un travail salarié et/ou domestique de plus ou moins d'ampleur en sus de ses activités artistiques, qui, elles, demeureront non-rémunérées. On peut comparer la mixité sociale et genrée à l'entrée en école d'art, des écoles et des diplômés en art qui se multiplient et produisent chaque année un nombre de plus en plus important de diplômés, à la relative homogénéité (sociale, nationale et genrée) du très petit nombre d'artistes accédant à une quelconque notoriété, une homogénéité démontrée par le sociologue Alain Quemin². Olivier Quintyn, dans un article intitulé « La valeur somptuaire de l'art et la pauvreté des artistes », écrit :

L'hypervisibilité et le succès se détachent sur le fond du travail artistique de la multitude invisible et de plus en plus paupérisée : quelque chose comme un prolariat créatif dont la masse est paradoxalement de plus en plus nombreuse, et qui vit peu ou très mal de son activité [...] Au-delà de la « matière noire » des artistes pauvres, candidats à la visibilité, et dont émergent souvent les expérimentations institutionnelles assimilées dans un second temps par l'art insider, pensons à l'invisibilité dans laquelle sont tenus tous les ateliers de sous-traitance, qui confectionnent matériellement une partie des œuvres post-conceptuelles où la main de l'artiste n'a plus de rôle à jouer, et auxquels la fabrication est déléguée³.

2. Alain QUEMIN, *Les Stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration dans les arts visuels*, Paris, Éd. CNRS, 2013.

3. Olivier QUINTYN, « La valeur somptuaire de l'art et la pauvreté des artistes », in Jean-Pierre COMETTI et Nathalie

Les identités artistes, alors, au lieu de s'unifier par la magie d'un *précarariat* se décomposent en rapports d'exploitation et d'interdépendance en leur sein même, proposant justement des feuilletés d'identités soumises à plus ou moins de précarité produite, gérée et reproduite par les rapports de domination à l'œuvre dans le monde de l'art. Le monde de l'art lui-même s'appuie sur la précarisation et l'invisibilisation d'une majorité de ses acteurs. Si la précarité est partout, la domination l'est aussi, et elle doit également être combattue sur le terrain de l'institution artistique. Les effets de télescopage entre identités et milieux se multiplient. Plutôt qu'une théorie englobante, le *précarariat* fonctionne comme un prisme diffractant qui accuse les différences identitaires entre les individus la composant. Mais elle fournit également la base conceptuelle pour une lutte politique solidaire et plus ou moins radicale.

Précaires solidaires

Ainsi, cette précarité d'une majorité d'artistes, se déclinant selon divers modes identitaires, donne lieu non seulement à une critique institutionnelle mais aussi à des mobilisations politiques pour rétablir plus d'égalité au sein même de ce fonctionnement. On notera par exemple le collectif WAGE¹ (acronyme de Working Artists for the Greater Economy, jeu de mot sur *wage*, ou salaire), fondé à New York en 2008, qui dès 2010, après une phase de discussion, d'ateliers, de recueils de données, milite aux États-Unis pour que les musées et centres d'art signent une charte où ils s'engagent à payer les personnes participant ou contribuant aux projets artistiques qu'ils organisent. La somme minimale est calculée sur la base des dépenses totales de chaque institution, une somme totale dont un pourcentage extrêmement faible est actuellement consacré au paiement des artistes, dont le travail est pourtant fondamental pour le fonctionnement et l'existence de ces lieux. WAGE y voit l'aveu du peu de valeur

qui est en réalité accordé au travail artistique lui-même, malgré la forte valeur symbolique rattachée au résultat. C'est ce fonctionnement qui continue à perpétuer et à se servir du mythe de l'artiste si dévoué à son activité créatrice qu'il est capable et même ravi d'accepter du travail non ou sous-payé, permettant la perpétuation du fonctionnement extrêmement inégalitaire du monde de l'art, basé sur une armée de réserve artistique composée de personnes fournissant un travail peu ou pas reconnu et plus ou moins gratuit mais permettant la valorisation de quelques figures singularisées et l'engrangement de profits tirés de la spéculation sur la valeur symbolique. En France, le collectif Économie Solidaire de l'Art, fondé en 2014 œuvre dans le même sens².

Le collectif londonien Precarious Workers Brigade³ propose quant à lui des outils pédagogiques, notamment à travers un ouvrage publié en 2017 et des ateliers, autour des questions problématiques des unités d'enseignement « professionnelle » ou « professionnalisante » en art, des stages et de l'exploitation dans les formations et les métiers artistiques ou culturels. Il s'engage aussi dans des actions militantes pour la défense des droits et des salaires des stagiaires et des personnels des institutions culturelles et notamment muséales, par exemple la campagne de défense des droits des personnels de ménage du centre d'art du Barbican⁴. La Brigade a également pris publiquement position contre l'installation des galeries d'art contemporain dans le quartier populaire et à majorité latina de Boyle Heights à Los Angeles. Les habitants du quartier se mobilisent contre la gentrification à l'œuvre à travers l'installation dans des quartiers populaires de galeries, contribuant à faire de ces quartiers des terrains d'investissement rentables, un processus aussi nommé *artwashing*⁵. Dans sa déclaration, la Brigade affirme être soli-

QUINTANE (dir.), *L'Art et l'argent*, Paris, Éd. Amsterdam, 2017, p. 44-45.

1. Cf. le site internet du collectif : <www.wageforwork.com> consultée le 1^{er} septembre 2018.

2. <http://www.economiesolidairedelart.net/>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

3. <https://precariousworkersbrigade.tumblr.com>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

4. <https://precariousworkersbrigade.tumblr.com/post/49134280966/the-cleaners-at-the-barbican-step-up-the-campaign>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

5. <https://precariousworkersbrigade.tumblr.com/post/160874290990/letter-in-solidarity-with-the-struggle-of-las>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

daire de la lutte des habitants contre la police et les galeries d'art qui, plutôt que d'apporter la culture à des quartiers déshérités, selon la formule consacrée (aussi à l'œuvre chez Hirschhorn), importe une culture rattachée aux classes moyennes et supérieures blanches qui contribue à invalider et à détruire la culture locale développée par une communauté installée sur place depuis la fin du XIX^e siècle. Les processus de gentrification sont comparés à ceux de la colonisation. Ce type d'exemple (et Boyle Heights n'est qu'une illustration parmi bien d'autres) montre précisément que le monde de l'art n'est pas un tout unifié aux identités lissées mais qu'il possède encore des *autres*, souvent en son sein même, et qu'il demeure une instance de domination symbolique et économique. Mais c'est précisément contre cela que s'élèvent ce type de collectifs composés de ceux censés symboliser la classe précaire : artistes en tous genres, universitaires, commissaires, etc, qui refusent l'exploitation dont ils sont à la fois les victimes et les instruments.

Cette compréhension globale des liens de solidarité qui peuvent se tisser entre les perdants d'un monde de l'art financiarisé et de plus en plus inégalitaire et stratifié, propose une lecture alternative de ce que pourrait signifier *précariat* : non pas forcément l'unification identitaire dépolitisante et fonctionnant comme la légitimation auto-critique d'une institution au fonctionnement problématique, mais comme un outil d'action, un levier politique permettant de défendre et de promouvoir à la fois les droits des artistes mais aussi tous ceux qui sont exploités par le monde de l'art.

Ainsi, le prisme du *précariat*, au-delà de la décomposition en identités qu'il propose, permet aussi un angle de lecture à travers lequel envisager la variété des identités qui y sont plus ou moins confrontées. Ces différences se rejoignent dans la solidarité entre les victimes de cette précarisation qui s'étend jusqu'aux classes moyennes, auparavant favorisées. Judith Butler affirme, d'abord dans son ouvrage *Ce qui fait une vie*¹, que la précarité peut et doit être lue comme une condition existentielle partagée par tous, c'est-à-dire une fra-

gilité essentielle, une exposition plus ou moins grande au risque de maladie et de mort, contre laquelle une société juste doit s'organiser de la manière la plus égalitaire possible, une égalité que doit et peut motiver toute lutte politique contre la précarité – elle développe cette deuxième idée dans son récent ouvrage *Rassemblement*². Ainsi, le concept de *précariat* peut être compris comme le lieu d'une exposition accrue à la précarité existentielle, et les conditions de cette exposition accrue comme ce qui doit être combattu et ce qui fonde, entre les individus diversement exposés, la solidarité.

Il semble donc possible que la précarité et le *précariat*, plutôt qu'un thème ou un motif artistique se jouant sur le mode de la revendication identitaire (ce qui *fait* un artiste, et ce qui *fait* un artiste *pur*, c'est sa pauvreté, sa vie de bohème, sa précarité, une idée qui reste au cœur de bien des (auto-)représentations plus ou moins simplistes de l'artiste, et qui d'une certaine manière, pour l'œuvre de Hirschhorn, fonde la légitimité de ses travaux à portée sociale) puissent fournir des manières de penser et de faire alternatifs et militants prenant en compte les identités, et plutôt que de les essentialiser, les solidifier à travers des représentations artistiques ou militantes figées, de tenter de détruire ce qui font d'elles des motifs d'inégalité, d'exploitation ou d'oppressions. Ainsi cette pensée du *précariat* pourrait peut-être servir d'outil, dans sa manière de se saisir des questions identitaires, y compris celle de l'artiste en tant que tel (travailleur, précaire, ou pas) de dépasser les problèmes qui y sont liés en ce qu'elle fonde une solidarité solide mais consciente des différences en son sein. Il reste à voir si une esthétique novatrice, une culture spécifique, se dégage de ces recherches artistiques et militantes.

Phoebe CLARKE

1. Judith BUTLER, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, Éd. Zones, 2009.

2. Judith BUTLER, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, Paris, Éd. Fayard, 2016.

Mike Kelley et la (dé)construction identitaire

L'œuvre de Mike Kelley se démarque à la fois d'une conception de l'art devenu support ou levier politique d'une revendication identitaire (chez les artistes féministes, par exemple) et des approches qui, comme celles des appropriationnistes ou déconstructivistes de la « *Pictures Generation*¹ », s'appliquent à capter, fixer, pour les dévoiler, les stéréotypes et simulacres qui fondent l'identité à l'ère de la toute-puissance des médias. Cette œuvre, à travers ses différents moments, ses différents protocoles et modalités d'expression, est loin d'interroger seulement les dispositifs de production, de contrôle et de codage de l'identité dans les sociétés contemporaines. Elle s'applique plutôt à mettre en évidence l'existence de situations où le sujet, saisi par des mécanismes d'identification temporaires et contradictoires, se trouve simultanément sommé et empêché d'accéder à l'identité.

L'exploration sans cesse reconduite de la thématique du rite de passage, ou encore de l'initiation adolescente, sert ici à dévoiler l'incessante mise à l'épreuve du sujet dans sa confrontation avec les modes discursifs (l'ordre du discours), les fonctionnements institutionnels, mais tout aussi bien les modèles académiques qui conditionnent le droit à l'expression à l'intérieur du monde de l'art. La mise en évidence de la contingence de ces normes s'opère, non par l'intermédiaire d'une critique explicite, mais à travers une théâtralisation des échecs répétés du sujet lorsqu'il tente d'investir « correctement » ces instances et leur réserve d'*imagos* psychiques et culturelles. La poétique du ratage et du dysfonctionnement qui sous-tend le travail de l'artiste apparaît ici comme l'expression d'un écart qui ne cesse de se reformer entre les

identifications imaginaires rendues disponibles par la société et l'expérience pratique, banale, quotidienne de l'individu qui, investissant ces images, les déforme, les distord, alors qu'il tente seulement de leur donner corps. De ce point de vue, Kelley privilégie d'autres *persona* (figures, masques) que celles, générées par le spectacle médiatique, auxquelles s'intéressent, à cette même époque, des artistes comme Cindy Sherman, Barbara Kruger, Louise Lawler, Robert Longo, David Salle, Richard Prince ou Sherrie Levine. Les *persona* qu'il manipule appartiennent plutôt au monde de la sous-culture. C'est à partir de voix digressives et polyphoniques qu'il va, tout au long de son œuvre, former un répertoire de figures mineures et « plébéiennes », toujours inscrites dans un théâtre de la contradiction : adolescent extatique et obsessionnel des premières performances, travailleur *lumpen*, figure victimaire dans *Educational Complex*, artiste transgressif et *serial killer* dans *Pay For Your Pleasure*, musicien proto-punk de *Destroy All Monster*, bricoleur du dimanche des *Birdhouses* ou femme au foyer des *Arena*, prince grenouille dans *Confusion* ou singe frappeur du *Poltergeist*.

Identité et expression

À l'époque où Mike Kelley fait ses études au *California Institute of the Arts*, au milieu des années 1970, l'art conceptuel restait, malgré un retour du visuel, le référent incontournable. Le courant conceptuel était apparu dans un contexte, celui du milieu des années 1960, marqué par la réaction d'une grande partie de l'art américain vis-à-vis de l'hégémonie de l'expressionnisme abstrait. Cette réaction, basée sur la mise en œuvre de stratégies de distanciation et de dépsychologisation, s'exprimait aussi bien à travers le « devenir machine » d'Andy Warhol, le principe d'indifférence de John Cage, la littéralité de l'objet minimaliste, tout comme dans le modèle linguistique adopté par les conceptuels. Il s'agissait d'attaquer radicalement la

1. Cette appellation dérive du titre de l'exposition *Pictures* conçue par Douglas Crimp en 1977 à l'Artist Space de New York. Elle désigne la génération d'artistes néo-conceptuels des années 1980 qui ont orienté leur pratique vers l'appropriation et la déconstruction des images médiatiques. Une partie de ces artistes « Pictures », tel Jack Goldstein, furent formés, comme Mike Kelley, au *California Institute of the Arts*.

mythologie de la figure charismatique de l'artiste incarnée par les artistes de l'École de New York, ainsi que d'engendrer une rupture avec la fétichisation de l'expression directe, devenue obsolète à l'ère de la reproduction en série. Cette remise en cause s'appuyait notamment sur des principes théoriques empruntés au structuralisme comme celui de « la mort de l'auteur » de Barthes, celui de la « mort de l'homme » de Foucault, ou encore sur la philosophie du langage telle que la déconstruction du mythe de l'intériorité et du langage privé dans les écrits de Wittgenstein¹.

La mise en place au *CalArts* de méthodes d'enseignement rompant avec le modèle académique (notamment la pratique centrée sur l'atelier), était, au moment où Kelley était étudiant, l'effet direct de cette réaction. Réfutant la primeur donnée au savoir-faire, cette nouvelle pédagogie niait que l'expression individuelle puisse se constituer comme le fondement de la production artistique. Cette méthode d'enseignement « post-studio » avait ainsi conduit à substituer à la production d'objet, à la mise en jeu d'un sens pratique, une méthode déconstructiviste en partie fondée sur l'analyse discursive des fondements de l'activité artistique et l'analyse sémiologique des formes des *mass-media*.

Jack Goldstein évoquera l'enseignement de John Baldessari, instigateur du programme « post-studio » à *CalArts*, en ces termes : « Les étudiants n'avaient pas d'enseignement manuel, mais nous avons appris une toute nouvelle attitude vis-à-vis de ce que l'art pouvait être – non pas l'expression mais l'investigation². »

Comme l'explique Mike Kelley dans un entretien, il refusa, pour sa part, très tôt de se plier à ce qui lui semblait être une modalité trop impersonnelle, trop distancée, d'expression :

Puisque seule la voix du social comptait, l'autobiographie n'était pas autorisée. Le sens s'écoulait en une sorte de troisième personne mythique, comme si moi-même, le producteur, j'étais absent, et que le spectateur, pourtant historiquement enraciné, était lui aussi absent. Puis j'ai réalisé que c'était un mensonge qui réitérait la voix de la culture dominante. J'ai donc essayé de traiter davantage des esthétiques spécifiques à mon propre milieu, celles de la classe moyenne inférieure³.

Cette déclaration résume bien le rapport conflictuel qu'entretient l'artiste avec la politique du retrait des principes conceptuels, correspondant selon lui à une forme de refoulement de la singularité. L'analogie établie entre énonciation biographique et identité « culturelle », plus particulièrement ici celle de classe, renseigne également sur l'approche résolument sociale de la notion de subjectivité chez Kelley.

Qu'elle soit employée en tant que stratégie anti-autoritaire, ou pour mimer l'aliénation et la désidentification du sujet par le capitalisme, cette méthode de dépersonnalisation s'est imposée comme un consensus au sein du monde de l'art américain des années 1960 aux années 1980. Face à ces orientations de la pratique artistique qui se traduisent par « une nouvelle esthétique internationale » adoptant les signes standards du capitalisme global, l'œuvre de Mike Kelley va donc se construire en opposition à ce qu'il considère comme un symptôme de « l'a-historicité générale du monde de l'art⁴ ». Cette posture se manifestera dès ses premiers travaux par un attachement aux esthétiques « locales » et vernaculaires, l'insistance sur les matériaux impurs « qui ne peuvent pas être facilement réduits à un signe », autant que par l'exploration des relations d'objets médiatisées par le

1. Voir par exemple le parallèle tracé par Rosalind Krauss entre le principe déductif des peintures à bandes de Frank Stella et le « modèle de signification débarrassé de toute tentative de légitimation d'un Moi privé » de Wittgenstein. Rosalind KRAUSS, « Sens et Sensibilité », dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, J.-P. Criqui (trad.), Paris, Macula, 1993, p. 45.

2. Jack GOLDSTEIN, « Early days at CalArts », dans Richard Hertz, *Jack Goldstein and the CalArts Mafia*, Minneola Press, Ojai, 2003, p. 68.

3. « Isabelle Graw in conversation with Mike Kelley », dans J. C. Welchman, I. Graw et A. Vilder, *Mike Kelley*, Londres, Phaidon, 1999, p. 14-15.

4. « Isabelle Graw in conversation with Mike Kelley », *op. cit.*, p. 39.

don¹. Refusant d'anoblir ces formes mineures pour se concentrer sur les rapports de pouvoir et d'identification qu'elles véhiculent, son approche contredit la rhétorique de l'authenticité rédemptrice des cultures « populaires » par rapport à la réification de la marchandise de masse.

Révéler l'économie des affects

On retrouve la première occurrence de cette approche dans la série de *Birdhouses*, série de sculptures inspirées de nichoirs pour oiseaux réalisées pour son exposition de diplôme de fin d'études au *California Institute of The Arts* en 1978. Ces objets typiques de la culture vernaculaire américaine se présentent comme des architectures miniatures. Habituellement construites à partir de patrons diffusés dans des magazines de bricolage destinés aux pères de famille de la classe moyenne américaine, elles sont le pendant de l'archétype de l'habitat des *suburbs*. Elles fonctionnent comme des reproductions spéculaires de l'habitat générique sérialisé, moule de la « normalité » américaine. En proposant des formes produites à partir de manuels de bricolage pour son diplôme de fin d'études, Kelley adopte une position ouvertement parodique en substituant à l'autorité conceptuelle de l'artiste déconstructeur, celle, mineure, d'un « constructeur » amateur. Ces formes artisanales produites à partir de schémas se présentent également comme une réactualisation ironiquement « folklorique » du standard artistique qu'était devenu, dans l'art américain, le *container* industriel du minimalisme. Mais au-delà de ces considérations, ces objets sont mobilisés en tant qu'ils cristallisent un rapport imaginaire à l'architecture et au foyer, à ses fonctions de domestication et de socialisation, allégorisant le rôle de « gardien de la maison » occupé par le destinataire masculin de ces magazines. Insérés dans une structure de don, ils mettent en jeu la triangulation familiale et la

répartition, imaginaire autant que pratiquée, des rôles sociaux qui en résulte. Comme pour les poupées tricotées de la série des *Arena*, produites par les « mères » à destination de leurs enfants, la mise en scène de ces objets vise à interroger la reproduction sociale au sein du cercle familial en rendant perceptible, comme l'a noté Jean-Philippe Antoine, « l'économie des affects qu'engage la réception de ces objets² ».

Selon cette tradition vernaculaire, chaque construction peut être personnalisée ou « folklorisée » selon les spécificités identitaires de son producteur. Suivant cette logique, Kelley inventera, entre autres variations accentuant au fur et à mesure leur bizarrerie, une maison pour les « oiseaux catholiques », une maison pour les oiseaux « gothiques », une maison pour abriter des oiseaux « proches et éloignés ». Il s'agit ici de tourner en dérision la sur-typologisation des catégories identitaires et l'absurdité de leur projection sur cette altérité sauvage qu'incarne l'oiseau. Les *Birdhouses*, comme la majorité des œuvres de Kelley, dialectisent ainsi la polarité de la domestication et celle de l'ensauvagement, de la régularité et de l'aberration, de la structure et du symptôme.

Histoire et architecture imaginaire

La structure type de la maison pavillonnaire avait déjà fait l'objet d'une enquête quasi-sociologique par Dan Graham dans son œuvre liminaire *Homes for America*, publiée en 1965 sous la forme d'un article en double page d'*Arts Magazine*. La banlieue, vecteur de l'imaginaire de la classe moyenne américaine, devenait ainsi un objet d'exploration artistique, recadrant dans l'ordre du schéma rationalisé de la planification urbaine les principes sériels du *container* minimaliste. Ces banlieues blanches, amnésiques et « sans histoires », autrement désignées par Robert Smithson comme une « version bon marché de la Cité des immortels³ », signaient la faillite des utopies architecturales

1. Nous renvoyons à l'impact de la pensée de Jean Baudrillard sur les milieux artistiques américains des années 1980. *L'Échange symbolique et la mort* fut traduit 1976, l'année où Kelley intégra *CalArts*. Peut-être faut-il entrevoir l'intérêt qu'il développa pour le système symbolique du don à la lumière de ce contexte théorique.

2. Jean-Philippe ANTOINE, « Mike Kelley sur le mode mineur : l'oubli, l'histoire, le souvenir, la fiction », dans *Mike Kelley*, S. Duplaix (dir.), Paris, Centre Pompidou, 2013, p. 18.

3. Robert SMITHSON, « A Tour of the Monuments of Pas-saic », *Artforum*, vol. VI, n° 4, 1967, p. 48-51.

modernes, apparaissant comme une réinterprétation déshumanisée de la « machine à habiter » du Corbusier.

Ce prototype standard est l'objet d'une exploration relativement différente chez Kelley puisqu'il s'intéresse moins à sa syntaxe urbaine, en tant que vecteur d'anonymat et de désidentification historique, qu'à l'historicité qu'elle dissimule sous une apparence de neutralité et d'interchangeabilité. Une position qui apparaîtra de façon particulièrement claire dans le dernier projet aboutit avant sa mort, *Mobile Homestead*, qui consiste en une reproduction à l'échelle 1 de sa maison pavillonnaire familiale de la banlieue de Detroit. Conçu comme une œuvre permanente, ce *döppelgänger* architectural fut installé sur le terrain du Musée d'art contemporain (*MoCAD*). En transplantant ce pavillon de banlieue au centre ville de Detroit, Kelley inversait donc le mouvement migratoire qui avait conduit les populations blanches ouvrières, à la suite notamment des émeutes raciales de 1969¹, à désertir le centre pour les lotissements préfabriqués des périphéries.

Dotée d'une partie amovible, la façade de la maison fut installée sur un truck qui circula d'est en ouest, évoquant autant les caravanes des premiers colons que les mobile-homes des « left behind » du rêve américain. Lors de plusieurs traversées sur l'artère principale de Michigan Avenue qui relie le centre de Detroit à la périphérie, Kelley réalisera depuis son « mobile-home » un triptyque vidéo à partir de récits d'habitants invités à raconter leur expérience des transformations de la partie Ouest de la ville depuis les années 1960. Prenant place dans ce vaste projet de « reconstruction historique² » auquel l'œuvre entière de Kelley s'est dédiée, il s'agit ainsi de se saisir d'un point d'origine biographique, non pour s'y fixer, mais pour le déterritorialiser et générer de nouveaux agence-

ments narratifs. Réalisée au moment de la mise en faillite de la ville, *Mobile Home Stead* emploie ainsi le contenant architectural comme un conduit traversé par des « voix » mineures, qui ne sont toutefois en rien les fantômes nostalgiques de l'histoire. Elles sont saisies comme des forces potentielles de ré-actualisation de la mémoire, laissée pour morte, des conflits culturels, économiques et raciaux, occultés derrière les mythes fatalistes de la décadence et de l'entropie qui entourent l'imaginaire de l'ancienne capitale industrielle³.

Autoportrait institutionnel

Ce rapport entre l'architecture et la construction identitaire allégoriquement et parodiquement convoqué dans les œuvres de jeunesse, se trouve formulé dans des termes beaucoup plus explicites dans *Educational Complex*. À partir de cette œuvre-matrice, toute la production de Kelley va prendre une dimension mytho-analytique et reconstructive, faisant valoir une multiplicité de couches d'énonciation. Sorte de *curriculum vitae* sculptural, *Educational Complex* se présente comme une vaste maquette rassemblant des modèles réduits de toutes les institutions éducatives qu'a fréquentées l'artiste : sa maison d'enfance de la banlieue de Detroit, une école maternelle et élémentaire catholiques, leur église et gymnase attenants, le collège John Glenn, les bâtiments du pôle arts et architecture de l'université du Michigan de Ann Arbor, et le *California Institute of Arts* de Los Angeles. Si la blancheur immaculée de ces unités architecturales peut évoquer l'anonymat d'un parcours éducatif « standard », elle les charge également d'une dimension fantomatique, auratique, les rapprochant du type de projets d'architectures utopiques qui intéressaient l'artiste à l'époque.

1. Nous faisons référence au « *white flight* », désignant la migration des populations blanches vers les banlieues pavillonnaires après l'abolition de la ségrégation raciale. Comme le souligne Mike Kelley : « Après le *white flight* qui suivit les émeutes raciales de Detroit de 1967, la ville fut essentiellement composée de populations afro-américaines, encerclées par des banlieues blanches. » dans Mike KELLEY, « Mobile Homestead », *Whitney Biennial 2012*, E. Sussman et al. (dir.), New York, Whitney Museum, 2012, p. 161.

2. Voir par exemple l'œuvre *Reconstructed History* (1988).

3. Voir par exemple la lecture « benjaminienne » de Detroit par Hal Foster. Rebaptisée par le théoricien « capitale du xx^e siècle », la ville est présentée comme un espace-temps complètement dé-historicisé, un « purgatoire entre les mondes modernes et postmodernes » dans Hal FOSTER, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* (1996), Y. Cantraine, F. Pierson, D. Vander Gucht (trad.), Bruxelles, La Lettre Volée, 2005, p. 252.

On peut, dans un premier temps, interpréter la maquette comme un équivalent plastique du récit d'apprentissage dans lequel l'artiste est présenté comme le « produit » des institutions scolaires et des discours formateurs qu'ils véhiculent. Elle pose, littéralement, la question de l'identité en terme de « construction », de formation autant que de « formatage » à la fois idéologique et spatial. Par là, Kelley tendrait à dénaturer les fondements de son autorité prescriptive en se montrant comme un sujet historiquement et institutionnellement produit, façonné.

Mais, replacée dans son contexte de production, celui du monde de l'art, cette maquette peut, en outre, être envisagée comme un document qui viendrait interroger la persistance du mythe de l'autonomie de l'artiste, malgré l'évidence de son assujettissement au champ institutionnel. Il s'agirait ici, plus précisément, de démystifier les résidus de l'imaginaire romantique de l'artiste a-social, auquel Kelley a pu régulièrement être identifié¹. En abordant la question de l'institution par le biais des espaces éducatifs, Kelley se démarque également des principes de la Critique Institutionnelle, essentiellement polarisée sur les institutions artistiques. L'artiste remarquera en effet que la focalisation, au cours des années 1980, sur le pouvoir de l'institution muséale² a conduit à délaisser l'exploration des autres institutions sociales³, ces dernières étant bien plus puissantes et naturalisées parce que beaucoup plus « incorporées ».

1. Voir par exemple Lois NESBITT, « Art's Bad Boys », *Elle USA*, mars 1992, p. 130

2. Au sujet de son œuvre *From My Institution to Yours* (1988), Kelley déclarera : « Pour moi une galerie ou un musée sont juste d'autres endroits où performer ou travailler. Je ne les tiens pas vraiment en haute estime ; je ne les ai jamais fétichisés », dans « God, Family, fun and friends. John C. Welchman in Conversation with Mike Kelley », *Institutional Critique and after*, J.C. Welchman (dir.), Zurich, JRP Ringier, 2006, p. 237-263

3. Kelley partage avec Paul McCarthy le fait d'avoir orienté son travail sur l'exploration des institutions extra-artistiques, éducatives, familiales, militaires et religieuses, cela, de manière totalement singulière dans le paysage de l'art américain.

Formation et reproduction

Si Kelley se présente ici comme sujet et produit des institutions, il est aussi à travers cette œuvre, à l'instar du « bricoleur » des *Birdhouses*, le reproducteur des « moules » qui l'ont formé, renvoyant ici à l'éducation comme « formation » du sujet autant qu'au développement de ses capacités formatives. Ces espaces d'apprentissage qui sont aussi des appareils institutionnels, et donc idéologiques, dont le rôle est d'assurer le subjectivation par « la reproduction des conditions de la reproduction » (Althusser) dévoilent la centralité du pouvoir formateur (artistique et institutionnel) comme un pouvoir avant tout « reproducteur ».

En tentant dans un premier temps de dessiner de mémoire ces espaces architecturaux, Kelley s'est confronté à l'échec du ressouvenir. Le travail préparatoire a ainsi engendré des dessins informes qui contredisaient toute objectivation tridimensionnelle. « Je voulais construire des bâtiments qui puissent être construits, pas seulement produire des diagrammes en deux dimensions d'un "espace mental"⁴ ». Pour contrer la déformation de ces lieux par la mémoire, l'artiste s'est donc appuyé sur un ensemble d'archives photographiques et de plans des bâtiments. Il ainsi pu reproduire avec une fidélité quasi-exacte l'apparence externe de ces architectures, gardant l'apparence d'une intégrité structurale. En revanche, la division des espaces intérieurs et les points d'ouvertures des bâtiments ont quant à eux été soit entièrement reconfigurés par le travail du souvenir, soit laissés vierges dans le cas d'une amnésie totale. Ainsi, puisque 80 % de la forme intérieure des bâtiments n'a pu ni être reconfigurée ni mémorisée, l'oubli se présente dès lors comme la composante première de l'édifice. Pour rendre visible au milieu de ces espaces majoritairement désertiques ceux où persiste un souvenir de la structure intérieure, des découpes ont été pratiquées sur la surface extérieure des bâtiments. L'absence de mémoire est donc associée à une déstructuration spatiale, équivalant à un manque

4. Mike KELLEY, « Architectural non-memory replaced with psychic reality » (1996), dans *Mike Kelley. Minor Histories. Statements, Conversations, Proposals*, J. C. Welchman (dir.), Cambridge, Londres MIT Press, 2004, p. 318.

de « forme » du sujet. Ici, la mémoire et sa dynamique disruptive exerce une pression sur la fixité de l'ordre censé garantir la cohésion et l'unité du sujet social « fonctionnel », forçant l'espace à s'adapter à son mouvement.

Complexe et trauma

Le terme « complexe », qui apparaît dans le titre, évoque d'abord les grands « complexes » militaro-industriels, mais aujourd'hui aussi techno-éducatifs, dont l'« hyper » campus d'institutions ramifiées de Kelley peut constituer une espèce d'aboutissement. Mais il renvoie tout autant au vocabulaire psychanalytique pour qui le complexe constitue un « nœud » de représentations, formant une *structure* maintenue dans l'inconscient¹, et qui, justement, organise de manière fondamentale les relations interpersonnelles.

En associant le processus de socialisation à la formation d'un complexe à caractère « pathogène », le titre introduit donc la dynamique conflictuelle du psychisme et le travail de la répression au sein de ces espaces en apparence objectivés. Le conflit que met en œuvre *Educational Complex* doit d'abord être saisi comme le site d'une mise en tension entre les catégories sociales et « privées » de la mémoire. Si l'œuvre pose le problème de la normalisation et du formatage du sujet par les institutions en dévoilant l'aspect anxigène de la socialisation, elle pose également la question de la dé-historicisation (au sens de « privatisation ») de ce conflit objectif dans la catégorie purement privée de la mémoire.

Cette idée rejoint les déclarations que fera Kelley au sujet des motivations qui l'auraient poussé à démarrer le projet *Educational Complex* en réponse aux grilles de lecture psychologisantes, projetées par des spectateurs et des critiques, sur ses œuvres

antérieures réalisées à partir de peluches tricotées. Des interprétations qui, selon lui, auraient établi « une connexion pathologique² » entre son histoire infantile et ces matériaux. Pour Kelley, ce scénario projeté sur ces œuvres coïncide avec une tendance de l'époque, dans la culture populaire américaine, à instrumentaliser certaines catégories psychanalytiques, particulièrement celle du trauma, au service d'une nouvelle mythologie du sujet victimaire³.

C'est justement l'une de ces thèses pseudo-psychanalytiques que l'artiste va alors employer pour interpréter les espaces lacunaires de son histoire institutionnelle et expliciter l'origine de sa supposée dysfonction psychologique. Le *Syndrome de la mémoire refoulée*, qui a fourni dans les années 1980 aux États-Unis un appui au développement de différents récits conspirationnistes, postule que tout refoulement de la mémoire constitue la preuve d'un traumatisme réellement vécu. Tous les espaces publics non remémorés, c'est-à-dire la quasi-totalité de la maquette, seraient donc, selon cette théorie, convertis en sites d'expériences traumatiques.

Le trauma, concept défini par la psychanalyse comme le lieu d'évidement du sujet, a, comme le souligne Hal Foster, au cours des années 1980 été mobilisé de manière contradictoire pour effectuer une critique radicale du sujet et de l'identification tout en servant paradoxalement un discours d'authentification. Comme l'écrit le théoricien, « dans la culture populaire, le trauma est traité comme l'événement qui garantit l'existence du sujet, et dans ce registre psychologique, le sujet, aussi perturbé soit-il, revient au galop en tant que témoin, en tant que survivant⁴ ».

En adoptant cette identité de « victime de l'institution », l'artiste parodie d'abord le discours d'authentification dont elle est le véhicule dans la culture populaire. Mais en implantant le trauma dans l'institution éducative, Kelley repositionne dans l'espace social et architectural le symptôme d'une angoisse autrement circonscrite dans la caté-

1. Le *Vocabulaire de la psychanalyse* le définit comme un « ensemble organisé de représentations et de souvenirs à forte valeur affective, partiellement ou totalement inconscients qui peut structurer tous les niveaux psychologiques : émotions, attitudes, conduites adaptées. » dans J. Laplanche et J.-B. Pontalis, « Complexe », *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), Paris, Puf Quadrige, 2011, p. 72.

2. Mike KELLEY, « Architectural non-memory replaced with psychic reality », *op. cit.*, p. 320.

3. Voir « Trauma Club. Dennis Cooper talks with Mike Kelley », *Artforum*, vol. 39, n°2, octobre 2000.

4. Hal FOSTER, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 210.

gorie psychologique du sujet. Il pointe ainsi le lieu où le processus idéologique défaille à constituer la subjectivité, où il l'abîme, l'absente, mais la place aussi hors de son contrôle. Les espaces « vides » ou « vierges » (*blank*), rendus invisibles par la fermeture des bâtiments, introduisent un point aveugle, où le sujet « absent », désidentifié par « l'oubli », échappe à la coercition de la mémoire *et* de l'institution. L'inconscient est présent en tant que refoulé de l'espace institutionnel ; sa pression sur l'édifice ligaturé par un espace vide, lisse, muet. Mais ces lieux forclos, parce qu'ils redéfinissent entièrement l'espace, conduisent à le ré-engendrer dans une plasticité nouvelle qui met en tension l'activité formatrice du lieu et la résistance, à la fois involontaire et imposée par le sujet.

Le *sublevel* comme espace potentiel

Dans *Educational Complex*, la perception distanciée du regard observateur impliqué par la maquette est déstabilisée par la présence d'un élément qui rabat la vue sur le sol. Un matelas inséré sous le plateau fait entrer en tension le plan l'organisation sociale, et l'échelle du corps « individuel ». Le matelas vide est présent, tels les espaces « réprimés » de la maquette, en tant que motif « extra-institutionnel ». Il réintroduit une corporalité dans l'édifice abstrait de la maquette, renvoyant à un « subconscient » pré-architectural, pré-social. Sa présence subalterne implique qu'il puisse être pensé comme le produit de l'exclusion de l'organisation sociale : le corps marginal comme résidu, refoulement, ou excroissance du savoir. S'il révèle à la fois le poids que l'institution et son marquage social fait peser sur le corps, il pointe aussi l'irréductibilité d'une position de minorité, d'un savoir et d'un vécu, qui échappe à la reproduction institutionnelle.

Introduisant un point de déterritorialisation, le matelas peut être activé par un spectateur devant pour cela ramper sous la maquette. Installé, mais aussi symboliquement « enterré » dans les fondations de l'édifice, il peut alors contempler,

« comme sous la jupe d'une fille¹ », une forme en latex moulée, vissée au revers du plateau. Cette excroissance souterraine du plan de maquette est censée représenter le sous-sol du *California Institute of the Arts*, lieux qui furent occupés par le département de cinéma de l'école d'art. Dans cette situation d'inversion, Kelley propose d'investir un point de vue fantasmagorique et dévié sur l'institution, formant un écho avec la place qu'occupait, en 1972, Vito Acconci dans *Seedbed*. Retranché sous un faux sol de la galerie Sonnabend, livré à une activité auto-érotique, Acconci y explorait les rapports d'influences entre l'artiste et son public médiatisés autant que réprimés par l'architecture du *white cube*. Contrairement à la privatisation agressive de l'espace public de la galerie performée par Acconci, le *sublevel* de Kelley reste quant à lui un espace-seuil ouvert à des occupations potentielles. Ainsi, dans *Educational Complex*, si l'architecture incarne le marquage social forcé du corps et de la subjectivité, elle devient en même temps le véhicule d'une désidentification créatrice de nouveaux agencements « clandestins ». La cartographie fissurée de l'inconscient institutionnel de Mike Kelley, plus tard remplie par des mises en scènes inspirées de rituels para-scolaires américains, libère des zones de frayages entre l'activité fantasmagorique et l'institution.

Conclusion

Du relevé des ratages dans les processus de production d'une identité cohérente jusqu'à la production d'échappées qui rendent visibles et démantèlent, sans les nier, les opérations de constitution d'un soi, Mike Kelley met en évidence un jeu de contradictions inhérent à la question de l'identité qu'il reporte dans le geste artistique lui-même. Et ce, qu'il investisse des concepts tel que le trauma, des espaces concrets, abstraits voire psychiques ou encore les images de la culture populaire américaine. La singularité de sa position dans le champ artistique dans les années 1980

1. Mike KELLEY, « Sublevel : Dim recollection illuminated by multicolored swamp gas » (1999), dans *Minor Histories, op. cit.*, p. 104.

tient en partie à ces modalités de saisie de la question identitaire. L'ensemble des gestes sur lesquels nous nous sommes arrêtés à travers des œuvres telles que les *Birdhouses*, *Mobile Homestead* et *Educational Complex*, opèrent sur le mode paradoxal en « rehistoricisant » les éléments hétérogènes qui la composent pour tout à la fois construire et déconstruire l'identité.

Clara GUISLAIN

Figures de l'artiste et reconnaissance de l'expérience esthétique selon les milieux sociaux

POUR UN NOUVEAU PARADIGME DE LA CULTURE ET DE L'ART

L'œuvre d'art n'existe en tant qu'objet symbolique doté de valeur que si elle est connue et reconnue, c'est-à-dire socialement instituée comme œuvre d'art par des spectateurs dotés de la disposition et de la compétence esthétiques qui sont nécessaires pour la reconnaître comme œuvre d'art¹.

Préalable

La position dominante dans les hiérarchies sociales des théoriciens et analystes des mondes de l'art (quelle que soit leur discipline) ne permet pas d'apercevoir une évidence prégnante concernant la figure de l'artiste pour une grande partie (majoritaire ?) de la population, à savoir, qu'elle est lointaine, floue, souvent perçue comme inutile et vécue comme dominante ; dans certains cas, cette figure n'existe pas. Tout au moins, elle n'existe pas sous ce terme et elle n'existe pas au sens où nous l'entendons souvent implicitement dans les cercles de spécialistes universitaires par rapport à un référent et un ensemble de conventions qui a pour nom « histoire de l'art² ».

Il existe pourtant d'autres producteurs de formes esthétiques, générateurs d'expériences esthétiques multiples, qui, sans faire partie de l'histoire de l'art, sont reconnus comme des créateurs ou artistes dans leurs milieux sociaux respectifs. Être en mesure de reconnaître ces différents producteurs d'esthétique et leur statut consiste d'abord à se donner les moyens de prendre en compte les pratiques culturelles et artistiques qu'ils génèrent. Ce texte présente donc un paradigme pour appréhender les pratiques culturelles dans leur pluralité en sortant des hiérarchies artistiques légitimes, double préalable pour repenser la place que l'artiste y tient et son statut.

C'est au cours d'échanges avec des personnes peu ou mal³ prises en compte par les analyses des mondes de l'art que l'hypothèse de ce texte est née. Échanges en prison avec des détenus depuis 2013, avec des étudiants de première année à l'Université de Picardie depuis 2011, avec des agriculteurs de la région Centre Val de Loire depuis 2008, ou plus récemment avec des immigrants des pays de l'est de l'Europe. Il se trouvait parmi eux une majorité d'individus qui n'était jamais entrée dans un musée, un centre d'art, même sous contrainte scolaire. Parmi les étudiants, 80% en moyenne ne connaissaient pas du tout *le nom* de Marcel Proust. Parmi les agriculteurs et les immigrants, l'incapacité à citer ne serait-ce qu'un seul nom d'artiste que « tout le monde connaît » était remarquable. Au fil du temps, j'ai systématisé mes investigations avec ces groupes que je fréquentais régulièrement depuis plusieurs années. Usant du *principe de saturation*, je prenais également toutes les précautions nécessaires pour neutraliser l'inhibition induite par le statut de chercheur⁴, j'obtenais

3. Depuis près de 20 ans maintenant ma démarche consiste à appréhender *in situ* les pratiques culturelles spécifiques à chaque milieu social, et à analyser les usages et les sens sociaux divers. Nous ne sommes pas là dans des études de publics. Ce texte part plutôt de l'analyse des pratiques culturelles des populations en situation. Soit c'est une pratique qui est prise en compte et il s'agit de constater l'appartenance sociale de ses pratiquants et éventuellement la dominante qui s'en dégage. Soit il s'agit de s'immerger dans un milieu social et avec le temps de mettre à jour des pratiques culturelles récurrentes qui sont les siennes.

4. Dans bien des cas, en immersion dans les mondes agricoles, mon statut universitaire n'était d'ailleurs pas connu par mes interlocuteurs. Les données que j'utilise ne constituent que des sondages non représentatifs encore moins exhaustifs. Néanmoins, je les systématise depuis 2012 et j'obtiens toujours les mêmes réponses. De là à mobiliser le principe de saturation des observations, cher à Colette Pétonnet, pour faire preuve de ce que j'avance il n'y a qu'un pas que je ne franchirai pas. Voir les travaux de Colette PÉTONNET et

1. Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

2. « L'histoire de l'art » est considérée ici comme « un monde de l'art » au sens d'Howard Becker, dont les frontières sont délimitées par des modes de coopérations spécifiques ainsi que des conventions esthétiques, techniques et sociales propres. Voir Howard S. BECKER *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

toujours les mêmes constats. Toujours autour de 80% des personnes étaient même incapables de citer le nom de l'un de ces personnages historiques que nous nommons artistes et que nous n'hésitons pas à qualifier d'universels. Ils ne connaissaient pas « nos artistes », mais pourtant, ils avaient « les leurs ».

Un monde de l'art dominant comme référentiel pour les analyses des producteurs d'esthétiques

Parler d'artistes aujourd'hui c'est avant tout faire référence à une figure construite dans une tension depuis le tournant du XIX^e siècle entre l'histoire de l'art, ses institutions et le marché de l'art¹. Selon ce processus analysé par Raymonde Moulin², l'histoire et le marché de l'art légitiment et classent les œuvres et les artistes dignes de ce nom. L'histoire de l'art et du marché croisent notamment celle des avant-gardes et de l'expérimentation esthétique selon un processus de création de la valeur artistique en lien avec l'autonomisation du champ artistique³. Même lorsque nous analysons des productions esthétiques ou des producteurs esthétiques qui n'ont pas encore intégré cette histoire de l'art, nous les choisissons néanmoins pour leur capacité probable à l'intégrer⁴. Celui (et plus rarement celle) que l'on nomme « artiste », qui pos-

ède la légitimité d'être reconnu sous ce statut, est partie intégrante de l'histoire de l'art⁵.

Néanmoins, j'avancerai trois points au fondement de la présente analyse. Premièrement, ce référentiel de qualification des artistes est un référentiel indexé sur des milieux sociaux spécifiques⁶, principalement ceux des cadres et professions intellectuelles supérieures, notamment les universitaires⁷. L'autonomisation des champs artistiques n'est pas à ce point accomplie que ces formes esthétiques nommées « art » aient pu constituer un public et un monde « hors sol » ou coupés de tout autre espace social, séparation absolue entre des œuvres et d'autres mondes sociaux⁸. Le public des formes que nous nommons artistiques est bien celui des cadres et professions intellectuelles supérieures qui, dans un double mouvement, légitime et diffuse (impose ?) ces formes culturelles aux autres catégories de la population. Deuxièmement, poussant ce raisonnement, j'affirmerai plus large-

l'article d'Yves DELAPORTE, « D'un terrain l'autre. Réflexions sur l'observation participante » in *Ferveurs contemporaines. Textes d'anthropologie urbaine offerts à Jacques Gutwirth*, C. PÉTONNET et Y. DELAPORTE (dir.), Paris, L'Harmattan, 1993.

1. Respectivement pour les plus importantes : d'un côté, musées, centres d'arts, universités, revues spécialisées ; de l'autre, galeries, foires et salons, salles de ventes.

2. Raymonde MOULIN, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992

3. Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit.

4. Même si la sociologie et notamment Raymonde Moulin reconnaissent l'impossibilité de définir définitivement une catégorie de population « artistes », quatre critères sont socialement des indices de cette appartenance : le diplôme, le revenu tiré d'une activité artistique, la reconnaissance des pairs, l'auto-définition. Le cumul de ces critères accentue les probabilités d'une reconnaissance sociale d'un statut d'artiste, mais bien sûr au sens légitime tel que nous venons de le définir par rapport à l'histoire de l'art.

5. Raymonde MOULIN, op. cit.

6. Voir Olivier DONNAT, *L'Enquête sur les pratiques culturelles des français*, Paris, La Documentation Française, 2008. S'il existe un discours « d'ouverture sociale » et « d'hybridation des formes » inhérent aux mondes de l'art légitime actuels, la reconnaissance (Axel HONNETH, *La Lutte pour la reconnaissance*, Paris, Éd. du Cerf, 2000) d'artistes de pratiques et de milieux exogènes, passe toujours par une recodification de leur démarche esthétique et des compromis conventionnels de leur part, même si ces derniers ne manquent pas de faire évoluer les esthétiques de ces mondes simultanément. L'intégration, dans les années 1990, de certains danseurs des milieux Hip-hop, comme Mourad Merzouki, au statut de chorégraphe reconnu du monde de la danse contemporaine illustre ce point. Voir Claire DUPORT, Fabrice RAFFIN, *Des cultures urbaines aux arts du hip-hop*, Rapport, Ministère de la Culture, 1998.

7. Il faudrait néanmoins nuancer. Plus que les classes supérieures les plus élevées comme la « grande bourgeoisie », c'est certainement parmi ceux que P. Bourdieu appelait la « petite bourgeoisie » que l'on trouve les plus ardents défenseurs des formes culturelles légitimes. Petite bourgeoisie chez qui : « La bonne volonté culturelle s'exprime entre autres choses par un choix particulièrement fréquent des témoignages les plus inconditionnels de docilité culturelle (choix d'amis « ayant de l'éducation », goût des spectacles « éducatifs » ou « instructifs » [...]). Le petit bourgeois est révérence envers la culture. » P. BOURDIEU, *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, 1982.

8. Pour le dire autrement les acteurs de l'action collective que l'on nomme « monde de l'art » (voir infra) sont socialement situés, ont une position et une place sociale.

ment sur la base de mes travaux antérieurs, que toute pratique/production culturelle ou esthétique est indexée sur un milieu social et qu'il n'existe pas de pratique et de production culturelle universelle. Troisièmement, j'avancerai également qu'il n'existe pas de milieu social qui n'ait ses propres pratiques culturelles et formes esthétiques et donc des individus qui sont reconnus comme producteurs esthétiques¹, des artistes.

Pour un paradigme des pratiques culturelles non hiérarchisées

La théorie philosophique ne s'est elle-même intéressée qu'aux arts marqués du sceau de la reconnaissance [...]. Les arts populaires ont certes prospéré, mais ils n'ont bénéficié d'aucune attention littéraire. Ils n'étaient pas dignes d'apparaître dans la discussion théorique².

Se donner les moyens d'appréhender les pratiques culturelles dans leur diversité ne consiste pas ici à prendre en compte des objets esthétiques à la valeur socialement hiérarchisée, mais des expériences décrites comme esthétiques par ceux qui les vivent. Fondant le regard de l'enquête ethnographique sur les pratiques culturelles que je mène depuis le milieu des années 1990, cette approche permet d'envisager des pratiques culturelles peu analysées par les sciences sociales, souvent hors institutions, frappées d'invisibilité sociale, les pratiques culturelles minoritaires de la majorité³.

Ainsi, quel que soit le milieu social cette fois, la culture, le moment culturel, « fait quelque chose » de très spécifique aux personnes qui y participent. Quelque chose de l'ordre du sentiment, de l'émotion, de la beauté, du sensuel. En me référant à John Dewey j'appellerai ce « quelque chose », « expérience esthétique ». L'expérience esthétique est de tous les instants de notre vie, mais l'expérience culturelle serait un moment esthétique un

peu particulier, peut-être un peu plus intense. « Une expérience où l'être tout entier vit pleinement et où il entre en possession de son existence par le biais du plaisir⁴ ». Partant, je définirai la culture et l'art à partir de cette expérience esthétique, qui, bien que spécifique, est liée aux expériences ordinaires.

À l'écoute des déclarations sur les moments culturels de chacun, sur ce qui les construit, on pourra avancer que cette expérience esthétique est le point commun entre regarder un tableau de Pablo Picasso, être à l'Opéra, être à un concert de rock, de zouk ou de musique classique. Si l'expérience est commune et potentiellement universelle dans une perspective pragmatiste, chaque milieu social définit cependant les formes et le format de ses propres expériences esthétiques⁵. Cette simple considération par l'expérience esthétique permet de réintégrer dans le même domaine, *la culture*, les arts légitimes et des ensembles de pratiques dont l'expérience esthétique est respectivement tout à fait similaire.

Il est alors assez possible de rassembler ces différentes formes de l'expérience esthétique en une multitude de monde de l'art, fondés sur des pratiques indexées socialement, « la culture de tel ou

4. À propos de cette expérience John Dewey écrit : « Le contraste entre le manque et la plénitude, entre la lutte et l'accomplissement, entre l'adaptation et l'irrégularité totale à laquelle elle succède forme le drame dans lequel l'action, les sentiments et la signification ne font qu'un. » Dans J. DEWEY, *op. cit.*, p. 50.

5. Des domaines du jeu vidéo, les cultures « geek » avec leurs formes plastiques, sculptures (Art toys), peintures (NerdPix), création de costumes (Cosplay) ; la photographie et les fanfares plus liées aux classes moyennes, mais différemment mises en œuvre en milieu urbain ou rural ; les musiques country, pratique culturelle dominante des milieux ruraux que ce soit en nombre d'événements et de publics ; les pratiques culturelles à dimension identitaire comme les musiques aux Antilles sous toutes leurs déclinaisons : zouk, gwo ka, biguine, calypso, kompa, méringue ... ; des formes plus ambiguës encore comme les reconstitutions médiévales, mais aussi des pratiques situées dans différents contextes comme les manières de chanter ensemble qui vont des offices religieux aux chorales dans les cafés des villes, en passant par les télécrochets télévisuels, des formes plastiques comme le tatouage et le tuning, mais aussi la bande dessinée et les mangas.

1. Le terme de « producteur esthétique » est employé tout au long du texte à la place de celui « d'artiste », notamment pour éviter l'ethnocentrisme hiérarchisant de ce dernier.

2. John DEWEY, *L'Art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010, p. 311-312.

3. Michel DE CERTEAU, Luce GIARD, Pierre MAYOL, *L'Invention du quotidien*, t. I et 2, Paris, Gallimard, 1990.

tel milieu ». « L'art contemporain c'est pour les bourgeois et c'est pour les vieilles riches », ai-je entendu un jour au pied des tours de Vitry-sur-Seine, en face du Mac Val, ou encore, « le zouk c'est les Antilles ». Ces lieux communs caricaturaux sont significatifs cependant. On parlera ainsi de musique de « jeunes », de « vieux », et on mêlera les variables, par exemple, âge, genre, niveau social, localisation géographique.

Pour nuancer les classifications sociales sur l'art, il faudra également considérer que les frontières et les variables évoluent dans le temps entre les types d'expériences esthétiques et leur indexation sociale. Ainsi, dans les années 1980, une expérience esthétique comme le rap était indexée ethniquement (personnes noires), géographiquement (cités périphériques), générationnellement (« jeunes » de 15-25ans), par genre (masculin) et socialement (faible capital économique et culturel)¹. Mais cette forme s'est diffusée dans d'autres milieux sociaux. La variable ethnique s'est quelque peu estompée, l'objet esthétique, les pratiques qui le produisent ont évolué, ont été adaptées à d'autres milieux sociaux, certains musiciens ou danseurs ont accédé à la reconnaissance. « Les flux culturels² » ne cessent de faire évoluer les frontières entre les mondes de l'art. Tous, bien que relativement stables et identifiables, sont en constante interaction.

Ces pratiques « illégitimes » et leurs esthétiques réintégrées dans le domaine culturel par l'expérience, on pourra alors s'interroger sur le statut de leurs producteurs.

L'artiste et le pratiquant – De l'expérience esthétique du créateur à celle du specta(c)teur

Nous sommes bien là dans une définition de l'art et de la culture non par l'objet, mais par la situation et les interactions qu'ils génèrent³. Définir l'art comme expérience, c'est se fonder sur un principe général comme indice, mais c'est surtout prendre au sérieux ceux qui nous déclarent le vivre⁴.

Proposition 1

La culture et l'art se définissent comme une expérience esthétique

D'une certaine manière, cette expérience se passe très bien de l'artiste. Chacun peut faire l'expérience d'artiste, devenir producteur esthétique, générer sa propre expérience esthétique : participer à un atelier de théâtre, faire ses propres photographies, s'essayer à la chanson lors d'un repas de famille, un karaoké, prendre chaque mardi un cours de dessin et bénéficier aujourd'hui de technologies numériques pour faciliter ces pratiques. Du point de vue de l'expérience artistique du créateur on pourra mettre en avant que chacun est susceptible de la vivre lors de pratiques qui ne sont pas, dans leur « essence », différentes en qualité par rapport à celles de l'artiste, définies par John Dewey comme

culmination de longs processus antérieurs qui perdurent, sous la forme d'un mouvement remarquable qui incorpore tout le reste au point de tout effacer. Ce qui donne à une expérience son caractère esthétique, c'est la transformation de la résistance et des tensions, ainsi que des excitations [...], en un mouvement vers un terme inclusif et profondément satisfaisant⁵.

1. Cela ne veut pas dire qu'un membre des CSP+ ne pourra pas écouter de rap, mais que le jugement social de cette écoute ne lui sera pas épargné dans son propre milieu. Sur la diversité des pratiques individuelles voir Bernard LAHIRE, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, Éd. la Découverte, 2004. On soulignera aussi les possibilités pour un individu de changer de « classe sociale », devenant un transfuge, ce qui ne manquera pas de l'engager dans de nouvelles pratiques culturelles. Sur cette idée du transfuge voir Didier ERIBON, *Retour à Reims*, Paris, Fayard, 2009.

2. Ulf HANNERZ, *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*, Columbia University Press, 1992.

3. Voir notamment J. DEWEY, *op. cit.*, Jean-Pierre. COMETTI, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, Paris, Éd. Gallimard, 2010 et J. P. COMETTI, *La Nouvelle Aura. Économies de l'art et de la culture*, Questions théoriques, 2016.

4. Pour repérer cette expérience de manière exhaustive encore faut-il rompre avec les hiérarchies sociales prescriptives, y compris celles du chercheur lui-même, qui disent l'art légitime de l'arbitraire, le bon du mauvais art, « ce qui en est ou pas ». C'est pourquoi d'un point de vue méthodologique, il faudra surtout se fier aux déclarations de ceux qui déclarent la vivre.

5. J. DEWEY, *op. cit.*, p. 113.

Le statut de l'artiste amateur ne diffère pas fondamentalement ici de celui du « professionnel » dans le sens où chacun produit les conditions de sa propre expérience esthétique. Ce qui diffère ce sont les usages sociaux de sa production esthétique, le statut de cette production, qui dans le cas du professionnel pourra devenir une « œuvre », générer des bénéfices matériels et symboliques¹, qui distinguent précisément le professionnel de l'amateur. C'est par la qualification socialement construite *des formes* (musicales, plastiques, visuelles, écrites, autres) et non de l'expérience esthétique que s'acquiert le statut d'artiste. Respecter les conventions des formes de l'histoire de l'art comme monde de l'art est une condition pour l'intégrer.

Néanmoins, si l'on considère les producteurs des formes esthétiques des pratiques culturelles non intégrées à l'histoire de l'art, leurs publics leur donnent des bénéfices symboliques et matériels tout à fait similaires à ceux des arts légitimes². Et à leur tour, de manière interne à chacun de ses mondes culturels des hiérarchies sont produites par les publics entre les artistes. Chaque milieu social produit ainsi ses propres pratiques et formes culturelles et ses propres hiérarchies d'artistes inconnus des autres mondes sociaux. J'ai ainsi pu rencontrer bon nombre de dames âgées pour la majorité de 60 à 80 ans, femmes d'agriculteurs des campagnes françaises qui adulent et mettent au sommet de la hiérarchie de leur monde culturel, le chanteur belge Frank Michaël et sont totalement incapables de citer un seul nom de peintre cubiste par exemple, ne serait-ce que le plus connu d'entre eux. À l'inverse, à l'occasion de vernissages dans les galeries de peinture contemporaine du centre de Paris, fréquentées par certains de mes collègues universitaires notamment, âgés de 35 à 55 ans pour la majorité, j'ai pu poser des questions sur l'existence d'un certain Frank Michaël qui n'obtinrent pour réponse que le silence d'une ignorance gênée.

1. P. BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit.
2. *Ibid.*

Nous considérerons ainsi que l'expérience esthétique que font les publics au moment de la diffusion est avant tout une interaction en situation. Durant l'expérience esthétique, une pratique culturelle se définit en partie comme une interaction avec l'artiste par la médiation de sa production artistique, son œuvre, sorte de face à face. Mais cette pratique se définit le plus souvent comme interaction dans un espace/temps avec d'autres individus en présence d'une œuvre, d'autres publics, partie prenante, ou cadres³ de cette interaction, lors d'un concert, d'une exposition, au cinéma, etc.

S'il s'agit de considérer la figure de l'artiste dans la constitution de cette expérience esthétique, son absence physique est notable, en rien indispensable. Seule la présence physique et matérielle de son « œuvre », de sa production ou dispositif esthétique, participe de la construction de cette situation singulière. Ce point constitue une sorte de relativisation du statut de l'artiste, détachement entre l'individu et l'œuvre.

L'expérience esthétique socialement instrumentalisée

« L'art répond à de multiples fins [...]. Il sert la vie plus qu'il ne prescrit un mode de vie défini est limité [...] » sa valeur est « instrumentale autant que finale⁴. »

Si l'art ne consiste pas en objets intrinsèquement porteurs de certaines caractéristiques, l'expérience esthétique qui permet de l'identifier n'est pas non plus coupée du monde. *L'expérience esthétique n'est qu'une partie de la définition de la culture*. Ce moment « culminant » dira-t-on en paraphrasant John Dewey, est inséparable d'un processus plus large, un processus collectif.

C'est Howard S. Becker⁵ le premier qui a montré que la production des œuvres elles-mêmes, de leur diffusion et donc du moment de l'expérience

3. ERVING GOFFMAN, *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Éd. de Minuit, 1991.

4. RICHARD SHUSTERMAN, citant J. Dewey dans la présentation à l'édition française de *L'Art comme expérience*, op. cit. p. 14.

5. H. S. BECKER, *Les Mondes de l'art*, op. cit.

esthétique, est redevable de l'intervention de nombreuses personnes. Outre l'action de l'artiste, la culture est avant tout affaire collective. La figure de l'artiste se dilue ici à nouveau. Personnage central certes, son travail n'existe que dans la coopération avec un nombre d'acteurs plus ou moins important, mais toujours conséquent. Lors de cette coopération chaque acteur agit sur la forme finale de l'œuvre. Autrement dit, l'artiste n'est jamais le seul auteur de son œuvre. L'ensemble des acteurs qui coopèrent dans un monde de l'art interviennent toujours sur la forme finale de l'œuvre¹.

Que l'on considère le travail du correcteur pour l'écrivain comme le fait Howard S. Becker, le travail de l'arrangeur pour les enregistrements musicaux, le choix des salles pour les compagnies de théâtre, la capacité de financement d'un spectacle, l'action de multiples individus intervient sur la forme finale de l'œuvre et la définition du moment, l'espace/temps de l'expérience esthétique. Par rapport à nos propos précédents, il est d'ailleurs notable que le public lui-même au moment de la diffusion participe toujours de la forme finale de l'œuvre et donc de l'expérience esthétique elle-même, par son attitude, ses comportements individuels et collectifs.

Aussi, si nous définissons dans un premier temps la culture à partir de l'expérience esthétique universellement partagée ayant chaque fois des formes différentes pour chaque milieu social, nous repérons également son inscription dans des pratiques plus larges elle-même indexées socialement définissant chaque fois un monde de l'art spécifique, avec ses propres expériences esthétiques. La pratique culturelle ou artistique est la contribution de chacun des acteurs au fait qu'une œuvre et/ou l'expérience esthétique liée existe, y compris le public qui influe sur sa forme finale.

1. De ce point de vue, il n'est pas de public passif. Être spectateur est toujours être acteur et relève toujours d'une pratique culturelle. En se référant à nouveau à Michel de Certeau, nous avancerons même que la consommation culturelle est une pratique culturelle dans le sens où toute consommation est une production. M. DE CERTEAU, *op. cit.*

Proposition 2

La culture et l'art se définissent comme une expérience esthétique, moment d'une action collective plus large

Ce qui relie les acteurs de cette action collective et structure leur interaction c'est un engagement pour la production du moment de l'expérience esthétique. Un concert, une exposition, un film par exemple. Nous pourrions dire que l'action collective se structure autour d'un registre de sens esthétique ou une finalité esthétique. Les actions collectives que nous nommons art ou culture, se distinguent ainsi d'autres types d'actions sociales (économique, politique, religieuse, etc), par le fait que leurs acteurs partagent et mobilisent de manière centrale et majeure un registre esthétique.

Ce dernier, spécifique à chaque projet, se décline et fonctionne à la fois comme convention de travail, valeur et finalité². La qualité d'une action culturelle collective se construit sur cette base esthétique, quelle que soit la discipline, le style artistique et son milieu social. Mais la qualité d'un projet culturel ou artistique ne se limite pas à l'expérience esthétique qu'il génère. Ce moment et son action collective ont des finalités autres, qui ne sont pas toujours les mêmes.

À partir de là, à la question quels sont les usages et les fonctions sociales de la culture, autrement dit « la culture pour quoi faire » ? se pose. Les réponses sont multiples. Elles sont aussi nombreuses que l'imagination et les envies de ceux qui participent à des pratiques culturelles. Je peux utiliser un morceau de musique pour faire un tas de choses différentes : faire une expérience esthétique bien sûr, mais également, poétiser un moment de ma journée (écouter de la musique en faisant la cuisine), dénoncer un problème social (fonction politique), construire une situation religieuse (le gospel, le chant liturgique), construire une situation de convivialité, chanter avec des convives ou danser (clubbing, karaoké), me mettre dans une situation de contemplation de la musique elle-même (concert, opéra), gagner de l'argent en utilisant ce morceau dans l'industrie musicale (fonction économique), voire éduquer des personnes en

2. H. S. BECKER, *op. cit.*

les mettant en situation d'apprentissage autour de la musique (ateliers, cours à l'école, etc). *À chaque fois, une production esthétique, produisant une expérience esthétique, ici, un morceau de musique, est utilisée à différentes fins* : poétique, politique, conviviale ou festive, contemplative, éducative, religieuse, économique, etc.

Ainsi, si le registre esthétique est central dans l'action collective culturelle, il n'est pas exclusif. Les acteurs associent toujours à « l'intérêt » esthétique d'autres registres plus larges. *La qualité d'un projet artistique ou culturel* se construit à la convergence des intentions érigées en finalités et des formes utilisées pour ce faire. Potentiellement, vous pouvez faire la même chose avec une production plastique, visuelle, un spectacle vivant, voire un texte, etc. Et pour compliquer ce point, ces diverses finalités (ludiques, politiques, éducatives, religieuses, économiques, etc.) peuvent s'entrecroiser en des proportions variables. Disons même qu'elles s'entrecroisent toujours et que l'existence d'une pratique à finalité unique telle que l'art pour l'art serait tout à fait hypothétique¹. Au contraire, les acteurs sociaux ne cessent de mélanger ces finalités générant de multiples mondes de l'art et de la culture selon des processus en continues redéfinitions.

Proposition 3

La culture et l'art se définissent comme une expérience esthétique, moment d'une action collective plus large. Si la finalité esthétique est le lien commun et le registre de sens central partagé par l'ensemble des protagonistes de chaque coopération artistique, cette finalité n'est jamais la seule. Les usages sociaux de l'art comme action collective se déclinent en finalités multiples et simultanées : politiques, sociales, économiques, religieuses, éducatives, ludiques, festives, identitaires, etc., selon des articulations originales indexées sur des milieux sociaux.

1. Si la notion d'art pour l'art a quasiment disparu du discours sur les productions contemporaines, elle reste un référentiel de la réflexion sur l'art toujours présent dans les entretiens que nous effectuons avec différents acteurs des mondes de l'art, ne serait-ce que par son rejet.

À propos de la distinction entre art et culture

Depuis le début de ce texte, j'utilise de manière indifférenciée et synonyme, les deux notions de culture et d'art. La proposition numéro quatre que je ferai ici en conclusion sous forme d'hypothèse de recherche serait la suivante : *pour appréhender les pratiques culturelles et les mondes culturels qu'elles définissent dans leur diversité, il faudrait prendre un niveau supplémentaire de sens, celui des valeurs sociales² mobilisées dans l'action collective culturelle ou artistique.*

En effet, la lecture d'auteurs comme Hannah Arendt³ ou Walter Benjamin⁴ révèle les manières conventionnelles de définir l'art dans la perspective de l'histoire de l'art, en l'occurrence dans un contexte d'apparition de la « culture de masse ». De leurs travaux ressortent des critères de définition de l'art en distinction d'autres expériences esthétiques, simples, la culture ou la culture de masse, voire les loisirs. Les critères qui qualifient l'art chez eux sont pour les plus importants *l'unicité, l'intemporalité, l'universalité* des productions esthétiques. Ces critères leurs permettent également de qualifier ces productions esthétiques particulières que l'on appelle des œuvres. Surtout, ces critères sont à la fois des critères d'identification de l'art, mais également *des valeurs sociales* mobilisées dans la hiérarchisation des pratiques culturelles. En l'occurrence donc, ces valeurs sont liées au sacré, voire au religieux⁵. Les pratiques culturelles qui peuvent se parer de ces valeurs sacrées

2. H. S. Becker parle déjà des conventions de coopérations entre les acteurs d'un monde de l'art. Il s'agirait ici d'un niveau supplémentaire distinct et peu analysé à mon sens.

3. Hannah ARENDT, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1961.

4. Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2000.

5. Pour préciser cette idée, voir la notion de « croyance magico-lyrique en l'art » proposé par Jean Caune dans ses analyses des politiques culturelles françaises en référence à Malraux. « N'oublions pas que si Malraux a pu parler de « cathédrales » pour qualifier les lieux de la rencontre (artistique), c'est moins à la dimension architecturale qu'il faisait allusion qu'au fait qu'ils devaient être les lieux de la communion avec l'art ». Dans J. CAUNE (2005), « *La politique culturelle initiée par Malraux* », EspacesTemps.net, 13.04.2005 <<http://www.espacestemp.net/articles/politique-culturelle-malraux/>>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

verseraient dans les pratiques artistiques en distinction de simples pratiques culturelles. Les deux types de pratiques sont fondées sur l'expérience esthétique, mais les secondes se parent d'un caractère sacré. Les pratiques artistiques sont ainsi distinctes des pratiques culturelles, les unes sacrées, les autres prosaïques. Cette sacralisation situe l'art dans une autre temporalité que les simples pratiques culturelles. Dans cette perspective se sont les producteurs esthétiques qui acquièrent les attributs sociaux de cette distinction, la sacralisation de l'art va de pair avec la sacralisation de l'artiste, être exceptionnel est encore de nos jours tout à fait pertinente.

Ces valeurs se traduisent toujours aujourd'hui chez les publics, commentateurs et autres « professionnels de la culture » dans leur version « histoire de l'art », par un champ lexical tout aussi sacré : de l'utilisation très répandue de l'expression de Henri Bergson du « supplément d'âme¹ », en passant par la qualification des lieux de diffusion comme « temples de la culture », ou « cathédrales », aux attitudes de « communion » et de « contemplation » des publics, tout indique une sacralisation de l'activité artistique que ses tenants opposent à la banalité prosaïque d'autres activités². L'artiste lui-même prend systématiquement dans cette perspective de l'histoire de l'art les traits du « démiurge » cher à Raymonde Moulin pourvu d'une « aura », chère, elle, à Walter Benjamin³. Cette perspective détache leurs acteurs, à la manière des religieux, des contingences matérielles du monde pour produire l'idée notamment d'une

inutilité de l'art⁴.

Nous sommes là sur un autre pan des échelles de hiérarchisation des pratiques culturelles, au cœur du processus de leur hiérarchisation. Renvoyant au processus d'autonomisation, ces valeurs font référence autant qu'elles révèlent de manière performative et métaphorique les hiérarchies entre pratiques esthétiques : les plus sacrées, pourvues de ces valeurs, se trouvent tout en haut d'une échelle qui laisse en bas, celle qui gardent le nom de pratiques culturelles inscrites dans le quotidien, des groupes sociaux qui les utilisent à d'autres fins, politiques, économiques notamment.

Reste qu'il semble bien que cette dimension du processus social de construction des hiérarchies artistiques relève d'une part, d'un usage limité à certains milieux sociaux (supérieurs), d'autre part, que les pratiques situées en haut de l'échelle, même pourvues socialement de valeurs sacrées, se fondent sur la même expérience, l'expérience esthétique telle que définie tout au long de ce texte.

Pour conclure, et à l'inverse de ces usages et hiérarchisations sociales, nous proposerons plutôt l'idée, que toutes les pratiques culturelles ont un même fondement, l'expérience esthétique, et qu'une petite partie d'entre elles, minoritaires, se distingue en prenant le nom « d'art » lorsque ses acteurs mobilisent un système de valeurs sacrées à leur endroit. L'art ainsi défini est un type de pratique culturelle indexé sur certains milieux sociaux seulement.

Fabrice RAFFIN

1. Cette expression se trouve dans un texte au titre significatif ici : Henri BERGSON, *Les Deux sources de la Morale et de la Religion*, Paris, Éd. Arvensa, 2015.

2. Voir A. Malraux, pour qui « aucune valeur sacrée n'informe plus fondamentalement notre civilisation » que l'art, cité dans Jean-François LYOTARD, *Signé Malraux*, Paris, Éd. Grasset, 1996, p. 218.

3. Nous renverrons également bien sûr à d'autres auteurs de l'École de Francfort, Theodor W. Adorno, mais surtout Herbert Marcuse. Du présent point de vue, la critique de la « modernité » qu'il effectue contribue à définir précisément le socle d'une culture des classes moyennes/supérieures à travers la notion de « caractère affirmatif de la culture », ce qui n'est pas le moindre des paradoxes pour des tenants des perspectives marxistes. Voir Herbert MARCUSE, *Culture et société*, Paris, Éd. de Minuit, 1970.

4. Cette idée qui fit date fut ainsi mise en forme par Oscar Wilde dans sa lettre à R. Clegg : « L'œuvre d'art est inutile comme la fleur est inutile. La fleur s'épanouit pour sa propre joie », dans *Lettres d'Oscar Wilde*, Paris, Gallimard, 1994. Hors milieux de spécialistes, cette idée fait encore partie des représentations communes de l'art, associée à une figure de l'artiste désintéressé/génial/fou.

Art et identité

CAS CHINOIS ET LEÇONS THÉORIQUES À EN TIRER

Parler d'art, au sein des cercles détenteurs d'une autorité sur l'analyse de l'actualité artistique, qu'ils soient universitaires, marchands, ou qu'ils se situent quelque part entre ces deux statuts patentés, c'est souvent ne parler que d'identités et retracer des histoires qu'il est convenu d'appeler des « narrations » (de préférence en anglais), afin de déceler dans les œuvres et, très prosaïquement, dans la vie et les proclamations plus ou moins élaborées de leurs auteurs, des soubassements étrangers au champ traditionnel de l'esthétique, soubassements par postulat sexuels, politiques ou religieux, qui, en dépit de leur prétention à dépasser de loin la matérialité de l'œuvre, offrent la commodité d'être accessibles par la force de l'évidence à l'intuition d'un public ne disposant pourtant d'aucune connaissance intime ni même élémentaire de la culture dont émanent les données brutes sélectionnées à son intention dans les manifestations internationales.

Cette conjonction des questionnements artistiques et identitaires dans le discours est présentée, parce qu'elle semble récente et massive, comme un produit de la « modernité », dont la main invisible pousserait les uns à se réclamer d'une identité, donc à *s'identifier* dans le cadre d'une démarche reconnue comme artistique, et les autres par réaction à se désolidariser d'une histoire assignée, donc à se *désidentifier*, confirmant ainsi à leur corps défendant la pertinence artistique de l'enjeu. Traiter le sujet avec méthode imposerait de fastidieux préalables, mais commencer par contester à cette insaisissable « modernité », ainsi qu'à son ancrage occidental, tant l'antériorité que la précellence d'une réflexion en lien avec le propre de l'art qui toucherait à l'identité ou à son effacement est chose facile à la lumière de l'histoire de l'art chinois, de l'émergence de l'art lettré jusqu'à l'éclosion de ses avatars contemporains.

Le flou sur l'identité de l'artiste dans l'art classique chinois

Des pseudonymes et noms de plume aux supercheries en tous genres, les jeux de masques sont loin d'être inconnus des mœurs littéraires et artistiques occidentales, mais dans le cas chinois le phénomène prend un tout autre ampleur, en particulier à partir du XI^e siècle sous la dynastie des Song, près d'un millénaire avant la seule « modernité » admise sans réelle discussion comme une référence à la portée internationale.

L'onomastique chinoise traditionnelle contribue clairement à instituer des frontières moins schématiques à l'identité personnelle que celles qui prévalent dans les cultures européennes. De toute antiquité et jusqu'à la première moitié du XX^e siècle, même en dehors des milieux artistiques, un Chinois ne se contentait pas de son prénom de naissance et de la panoplie des sobriquets enfantins qui peuvent l'accompagner. Outre ce *míng* (名), il se dotait à l'entrée dans l'âge adulte et en concertation avec ses aînés d'un « prénom social », *zì* (字), le seul par lequel il serait désormais décent de l'appeler hors du cercle familial. Ce nom personnel public, nécessaire et unique, était parfaitement distinct des pseudonymes artistiques *hào* (號), quand bien même certains peintres sont parfois restés plus connus de la postérité sous leur nom social, voire leur nom de naissance, que sous tel ou tel de leurs noms d'artistes.

Malheureusement, dans le champ pictural, les rares évocations de la dispersion onomastique de la figure de l'artiste tiennent de la pure et simple décoration érudite, non d'une piste heuristique à exploiter afin d'éclairer la nature de l'art. Même quand il saute aux yeux, le bilan historique quantitatif n'est pas formulé de manière explicite dans les grandes synthèses. Le modeste appendice récapitulatif les « Artistes par période » sur lequel s'achèvent les *Trois mille ans de peinture chinoise* de

James Cahill¹ permet pourtant de constater d'un coup d'œil que les surnoms *hào* n'apparaissent timidement qu'à l'approche de la dynastie des Song, à l'exception apparente du cas de l'ancêtre rêvé de la peinture chinoise au IV^e siècle, Gu Kaizhi, honoré pour la forme d'un *hào* anachronique en tant que tel et d'ordinaire tenu pour le simple surnom enfantin de « tête de tigre » (虎頭). Certes, des lacunes documentaires peuvent expliquer le moindre degré d'information pour les périodes reculées, si bien que les « noms personnels publics » ou les noms de naissance ne sont pas toujours connus, mais il est flagrant et généralement admis que les *hào* se sont répandus à partir des Song : les plus excentriques des peintres lettrés de cette dynastie s'en voient même attribuer plusieurs dans la recension de Cahill qui ne prétend pas à l'exhaustivité. Mi Fu (1051-1107), précurseur à plus d'un titre, en a déjà au moins quatre dès les Song et, sous la brève dynastie des Yuan, au XIV^e siècle, la multiplicité des *hào* s'impose, avant de s'amplifier tout au long des deux dynasties suivantes, Ming et Qing. Cette dernière s'ouvre sur les figures de Shi Tao et de Badashanren (respectivement Zhu Ruoji et Zhu Da de leurs noms d'origine), lesquels frôlent ou dépassent la dizaine de *hào* dans le décompte très partiel de Cahill, avant de se clore sur un Qi Baishi (1864-1957) qui porte ces records jusqu'au cœur de la période communiste. Pendant la deuxième moitié du XX^e siècle, le nombre de *hào* se contente de décliner, mais les prénoms sociaux *zì* amorcent, pour des raisons indépendantes des mutations artistiques, une disparition irrémédiable qui remet en perspective le déclin relatif des *hào*.

Les utilitaires spécialisés dans la compilation des noms d'artistes ne donnent pas davantage de clé interprétative, mais ils permettent d'appréhender un plus grand nombre de facettes et de conséquences du phénomène. L'incongruité de leur existence devrait d'ailleurs inspirer, à défaut de modestie, quelque prudence aux naïfs qui croient encore que l'Occident a tout inventé et que le reste du monde ne fait que suivre tant bien que mal. *L'Index des noms personnels et surnoms des peintres,*

calligraphes et graveurs de sceaux chinois au fil des dynasties se donne pour unique but d'établir une table de correspondance aussi complète que possible entre les noms et les surnoms des 16 000 artistes recensés², tandis que le *Dictionnaire des noms des artistes chinois*³, qui affiche aussi de modestes ambitions de dictionnaire biographique, est pourvu d'un index final des surnoms des artistes qui compte à lui seul 306 pages très serrées renvoyant au corps de l'ouvrage. Si les spécialistes de l'art ont besoin d'utilitaires de plusieurs milliers de pages, tout incomplets qu'ils sont notoirement, pour apprendre qui se cache derrière un nom qui les intrigue dans leurs recherches, il n'est pas illégitime de se demander si les intéressés, surtout ceux qui se sont dotés d'une nuée de pseudonymes, tenaient à ce que leur art fût identifié ou même associé à ce qu'ils représentaient socialement.

Soit une page prise au hasard dans *L'Index des noms personnels et surnoms* et la même page dans la partie index du *Dictionnaire des noms d'artistes* : le surnom Shínóng (石農), littéralement « paysan de pierre », apparaît neuf fois dans le premier et douze fois dans le second, ce qui signifie qu'au moins douze artistes se sont donné ce surnom, qui n'a rien de valorisant ni d'original. Encore ne s'agit-il que de ceux qui ont pu être répertoriés en dépit de circonstances qui ont sans doute permis à d'autres de passer entre les mailles du filet. Dans le premier décompte, il s'agit uniquement d'artistes de la dynastie Qing ; cinq d'entre eux sont originaires de la même province, le Jiangsu, et trois autres de provinces limitrophes (le Zhejiang et l'Anhui), chacun s'exerçant à des spécialités identiques ou très proches. Cette homonymie est donc propice à bien des confusions. Mais dans le deuxième décompte, l'affaire se corse. Derrière deux des « paysans de pierre » supplémentaires se cachent deux Zhu Fu (朱芾) distincts, respectivement les Zhu Fu n° 2 et n° 5 parmi les cinq artistes de ce nom que recense le dictionnaire. Et

1. Voir James CAHILL *et al.*, *Trois mille ans de peinture chinoise*, N. Perront trad., Arles, Éd. Philippe Picquier, 2003.

2. Voir SHANG Chengzuo, *Index des noms personnels et surnoms des peintres, calligraphes et graveurs de sceaux chinois au fil des dynasties* (*Zhongguo lidai shubuaqia zhuanketia zihao suoyin*), Pékin, Éd. des Beaux-Arts du Peuple, 2002, 2982 pages.

3. Voir YU Jianhua, *Dictionnaire des noms des artistes chinois* (*Zhongguo meisujia renmin cidian*), Shanghai, Éd. des Beaux-Arts du Peuple de Shanghai, 1996.

ces Zhu Fu, l'un actif sous les Ming, l'autre sous la dynastie suivante, celle des Qing, sont tous deux originaires de la même province, la province du Fujian. Devant un tel imbroglio, le découragement de l'*Index*, qui ne les a pas recensés, devient compréhensible, tant il est difficile de savoir qui est qui. La question pourrait même encore se compliquer, car le prénom « Fu », que ces deux artistes obscurs partagent avec le fameux Mi Fu, a deux lectures dont nul ne sait laquelle est la bonne, y compris dans le cas de l'excentrique de la dynastie Song. Chinois et sinologues restent partagés entre admirateurs de « Mi Fú » et de « Mi Fèi », sans qu'il soit possible de trancher, mais il s'agit bien du même homme. Alors qu'un surnom aurait eu une fonction de désambiguïsation extrêmement bienvenue dans ce cas concret, en permettant de distinguer entre une poignée de Zhu Fu à la prononciation incertaine, il a fallu en rajouter et faire plonger deux anonymes de l'histoire de l'art dans une dépersonnalisation encore plus profonde en raison de leur choix du surnom Shínóng. Du reste, le cas n'est pas isolé et la même page de l'*Index* montre un bon nombre de surnoms non seulement très proches les uns des autres (la pierre a du succès), mais aussi utilisés chacun par plusieurs artistes dont les noms d'origine donnaient déjà lieu à des homonymies, comme le révèlent les « n° 1 », « n° 2 » ou même « n° 4 » qui suivent parfois leur identification.

Outre la confusion introduite par les artistes, délibérément ou non, un autre phénomène assez typique de l'historiographie de l'art chinois tend à suggérer que l'identification historique des artistes n'est pas forcément non plus le premier objectif de sa taxinomie. Le *Dictionnaire des noms d'artistes chinois* revendique dans la notice explicative de son index le recensement des surnoms collectifs et rétrospectifs, au contenu souvent fluctuant, dont l'historiographie traditionnelle chinoise est très friande. Il n'est pas un ouvrage d'histoire de l'art chinois accessible au public non spécialiste qui ne s'étende sur les « Huit excentriques de Yangzhou », les « Quatre Wang des Qing », les « Quatre Ren de Shanghai » ou nombre de jalons mnémotechniques équivalents. Mais d'autres dénominations sont moins transparentes et constituent de véritables jeux de pistes. Par exemple, l'expression « Une pierre et deux eaux » (一石兩水) englobe en

une désignation obscure un artiste dont le prénom en deux syllabes contient bien le mot « pierre » (石) et deux autres dont l'un a dans son prénom le mot « lac » (湖) et l'autre le mot « mer » (海), mais pas le mot « eau » *stricto sensu*. L'économie intellectuelle et la vertu de clarté à laquelle sont censées viser de telles identifications collectives se perdent encore davantage dans des cas comme celui des « Trois forêts » (三林), qui désignent trois artistes du même nom de famille, Ouyang, ce qui aurait dû suggérer un regroupement limpide (« les trois Ouyang »), mais l'historiographie a préféré user d'une syllabe qui se trouve être aussi un nom de famille très courant, la syllabe *lín* (« forêt »), commune aux trois surnoms dissyllabiques des artistes concernés, qui font d'eux, respectivement, une forêt verte (青林), une forêt plate (平林) et, pour changer, une forêt de pierres (石林). Au bout du compte, ce type de taxinomie conduit bel et bien à une *désidentification* littérale des artistes.

L'art et ce qui n'en est pas

Sous ce premier aspect onomastique, la question de la désidentification de l'art s'est posée concomitamment à celle de l'art lettré, qui s'affirme d'emblée dans son opposition avec la peinture dite académique ou de cour, produite par des peintres professionnels. À l'autre extrémité de l'histoire de la peinture en Chine, le critique d'art Li Xianting¹,

1. Li Xianting, né en 1949, est souvent surnommé le « parrain de l'art contemporain chinois », notamment par ses détracteurs, qui le considèrent à tort comme mû davantage par des préoccupations politiques qu'artistiques, et invoquent le titre de l'un de ses célèbres articles des années 1980, « L'important n'est pas l'art ». Il n'y rejetait pourtant pas les enjeux visuels des mutations de l'art, mais les replaçait dans le contexte critique qui leur conférait justement une valeur artistique. Li Xianting avait été, avec Gao Minglu et d'autres, le premier défenseur de groupes avant-gardistes de la fin des années 1970 (les Étoiles, les Anonymes, etc.), qu'il serait aussi facile de considérer comme formalistes que comme militants, mais aussi de l'émergence de la peinture abstraite, considérée alors comme un véritable combat politique, ainsi que des mutations de la peinture lettrée et de la calligraphie dites traditionnelles, donc supposées formalistes, ce qu'ignorent les commentateurs qui ne voient que l'aspect politique presque caricatural des œuvres du début des années 1990 qu'il a promues à travers le monde, alors qu'il était

figure tutélaire de l'art contemporain chinois depuis la fin des années 1970, voit à juste titre dans les courants qu'il a personnellement promus dans le monde entier, y compris les plus éloignés de l'esthétique visuelle de l'art lettré (pop politique, art cynique, art criard...), une continuité de cet héritage artistique en opposition irréductible à l'art produit en conformité à des critères déterminés, dont font partie l'obligation identitaire ou la revendication politique ; dans le cas de la peinture, une telle imagerie ne saurait être considérée comme de l'art que faute d'une réflexion minimale sur ce qui en est ou n'en est pas.

Parmi les ouvrages de référence sur l'art classique, *La Peinture chinoise* d'Emmanuelle Lesbre et Liu Jianlong, offre un angle d'attaque singulièrement bien choisi sur la conjonction entre art lettré et désidentification¹. L'ouvrage revendique son refus de privilégier la peinture lettrée aux dépens du reste de la peinture chinoise, orientation qu'il estime contestable et qu'il attribue à un état d'ignorance antérieur à des recherches récentes auxquelles il s'associe ; il choisit en même temps de rompre avec les présentations purement chronologiques au profit d'une « démarche thématique et culturelle » privilégiant le traitement de la figure humaine, en particulier du portrait, où se joue bel et bien une part cruciale de la question de l'identification en art. Après six chapitres expressément centrés sur des thèmes sociaux (les cinq relations sociales², le portrait en général, les portraits de femmes, la peinture de mœurs, la peinture religieuse, la peinture narrative), la « peinture de let-

trés », seul génitif subjectif de la série, est traitée entre la peinture de paysage et la peinture de fleurs et oiseaux. Pourtant, son contenu principal est bien celui qui était annoncé, puisqu'il traite de l'identification de l'artiste dans son œuvre et de la question de savoir ce que fait et ce que devient un lettré quand il peint. Dès lors, le chapitre prend une tournure originale, au point que les auteurs admettent d'emblée le fossé qui sépare ses développements de son entrée en matière, dont le traitement de la représentation picturale du lettré aurait pu justifier son rattachement au chapitre sur le portrait et donc s'inscrire dans la production de peintres professionnels, non de lettrés. Les portraits en question se signalent toutefois par leurs personnages minuscules et peu identifiables insérés dans des paysages imaginaires qui priment nettement sur eux. Alors que le lettré portraituré s'y dissout dans ses activités collectives et son environnement naturel, les colophons, commentaires ou digressions de ses amis et les siens propres, calligraphiés en marge de la peinture, n'apportent de compléments d'information que sur ses centres d'intérêt, ses émotions liées au moment représenté, et prennent souvent la forme de jeux poétiques chargés d'allusions incompréhensibles au tout venant, poésie ou prudence oblige.

L'essentiel du chapitre sur la figure du lettré rend clairement compte de ce à quoi tend *in fine* cette manière de s'incarner dans l'expression artistique, puisqu'il porte sur des peintures de buffles, de chevaux et surtout de végétaux, tels que le pin, le bambou, la fleur de prunier ou l'orchidée sauvage, auxquels les lettrés s'identifient avec bien plus de constance qu'aux contingences historiques dont ils n'aspirent qu'à se détacher ou à leur petite personne, pas encore réduite à quelques traits manichéens occultant la complexité des appartenances humaines, qu'il s'agisse des « cinq relations sociales » du canon confucéen d'antan ou des critères de genre, d'ethnie ou d'obédience politique d'un canon plus contemporain. Le détachement (*yì* 逸) est du reste le plus haut critère d'appréciation artistique chez les lettrés ; l'érémisme en est la forme sociale la plus achevée, souvent affichée dans les surnoms, parfois réellement pratiquée, mais c'est aller encore plus loin que de se dissocier de l'espèce humaine, ne serait-ce qu'en paroles. Shitao (littéralement « flot de pierres ») est aussi le

le seul critique majeur resté en Chine après les événements de 1989. Dans les années 2000, il a lancé la Fondation Li Xianting pour le cinéma documentaire et le cinéma indépendant, considérée par les observateurs aussi bien que par le pouvoir chinois comme un potentiel foyer d'agitation politique, ce qui lui a valu bien des tracas, alors même que le mode de fonctionnement artistique concret de ce cénacle marginal pourrait amener à comprendre rétrospectivement, au-delà de toute reconstruction spéculative, la réalité des mœurs lettrées d'époques révolues.

1. Voir Emmanuelle LESBRE, LIU Jianlong, *La Peinture chinoise*, Paris, Éd. Hazan, 2004.

2. Les cinq relations interpersonnelles majeures (五倫) conditionnant toutes les relations dans lesquelles se définissent les individus sont, selon le canon confucéen, les relations liant le souverain et ses sujets, le père et le fils, le mari et la femme, le frère aîné et le frère cadet, les amis entre eux.

« Moine concombre amer » et plusieurs des surnoms de Badashanren font de lui un âne... Le symbolisme animal ou botanique en peinture est sans ambiguïté voué à une interprétation morale et morale encore est la contrainte implicite de sa discrétion – puisqu'il faut souvent se reporter à des colophons alambiqués pour en percevoir le fin mot –, comme de la modestie du bestiaire ou de la végétation qui en sont le support. À cette morale du contenu discursif de l'image chez les lettrés répond en écho la restriction des couleurs, du degré de ressemblance visé, souvent de la proportion de la surface à peindre, autant de marques d'une aspiration elles aussi morale à une liberté non plus de la pensée mais de la technique et du geste de l'artiste, qui s'autorise en revanche des raffinements de l'encre et des virtuosités du trait rigoureusement incompatibles avec les exigences d'un travail professionnel. Que ce parti pris de liberté soit assimilé à un enjeu formel parce qu'il laisse des traces visuellement perceptibles ne change rien à sa nature morale aux éventuelles implications politiques évidentes à l'époque et encore compréhensibles aujourd'hui. Sur ces deux composantes analytiques de l'image peinte, sa technicité et son contenu verbalisable, identifiés par routine à de l'esthétique ou à du formalisme, il apparaît clairement, et bien des textes anciens ou contemporains le confirment, que l'explication de ce qui distingue l'art lettré, puis l'art moderne et contemporain, de l'imagerie académique des époques correspondantes, si belle ou admirable soit-elle, est à chercher dans le type de morale, et donc de plaisir escompté, qui préside aux choix dont elles sont l'expression pour l'auteur. Il n'y a pas de raison autre qu'une paresse intellectuelle authentiquement idéologique¹ de présupposer que la dimension identitaire, sociale ou politique, quel que soit le nom qu'on lui donne, est forcément celle qui chapeaute toutes les autres. La reconnaissance de sa subordination égale, dans ce cas d'espèce, au jeu critique constitutif de l'art lettré permet d'appréhender la cohérence de nombreux phénomènes toujours évoqués de manière disparate.

1. Sur l'acception du mot « idéologie », voir Frédéric LE GOURIÉREC, « Symptômes idéologiques dans le jeu de la traduction », dans *Traduction et implicites idéologiques*, sous la direction d'Astrid Guillaume, Éd. la Völva, 2016, p. 23-38.

Tout d'abord, certains simulacres d'identification sociale sont en réalité des identifications morales. Le surnom de « Badashanren » que s'est donné Zhu Da peut être pris dans son acception topographique de « l'homme des huit grandes montagnes » (八大山人), qui suggère déjà une forme d'ascétisme, mais les manuels d'histoire de l'art ne manquent pas d'informer les lecteurs, qui peuvent dès lors le vérifier *de visu* sur les œuvres, que la graphie cursive de cette signature tracée de haut en bas fait hésiter entre deux lectures, 笑之 « en rire » ou 哭之 « en pleurer ». Non seulement le moral de l'artiste devient sa raison sociale, mais l'état d'âme recherché n'est pas un état déterminé conduisant à une pratique concrète, comme les principes rigoureux guidant l'exécution d'une peinture académique ; au contraire, il s'agit d'un jeu de contrastes entre des sentiments qui ne s'assignent aucune finalité autre que ce jeu, de même que sur le plan du langage les mots à la rime sont moins convoqués pour la réalité qu'ils désignent que pour les effets que suscite leur mise en correspondance, ce qui ne les empêche nullement de désigner et de critiquer en même temps qu'ils sonnent.

Cette amorce d'une redéfinition morale des enjeux de l'identification sociale de l'artiste et de son œuvre affecte aussi fondamentalement le statut du faux. Si le faux ne se voit pas reconnaître la même valeur que l'original, quand bien même il lui serait rigoureusement identique par sa technique et son contenu, ce n'est pas tant en vertu du lien mystérieux qui le rattacherait à son auteur (la personnalité du faussaire pourrait parfaitement être plus riche ou plus attachante), mais parce que, dans l'exécution de l'œuvre, l'un se laisse aller au libre jeu de ses émotions, tandis que la seule implication morale de l'autre consiste à restituer fidèlement, si ce n'est servilement, la surface d'un spécimen ou d'un style, à l'émergence desquels son jugement n'a pas participé. Pour autant, il existe des pratiques proprement artistiques et non esthétiques du faux, comme celles qu'évoque Emmanuelle Lesbre dès son introduction : « Le primat accordé au nom et au renom des artistes a donné lieu en Chine aux mêmes pratiques obsessionnelles d'attribution des œuvres anciennes qu'en Occident. Il se trouve à l'origine des emprunts de noms dans la fabrication de pastiches, à des fins commerciales, ou plus subtilement créés dans le but d'éprouver le

jugement des prétendus connaisseurs ». Sans compter le pur plaisir du travestissement pictural ou du puzzle stylistique... Par ailleurs, « le recours à un nom emprunté à un peintre mort pouvait aussi masquer opportunément la véritable identité de l'auteur d'une œuvre à portée critique¹ » – le caractère pendable de l'œuvre pouvant aussi tenir à des audaces dans les choix techniques, dans le contenu visible ou symbolique, ou dans les modalités de combinaison de ces choix, potentiellement tout aussi politiques qu'une prise de position explicite. En tout état de cause, la dimension artistique du faux tient bel et bien à sa subversion du positivisme, voire du fétichisme, de l'identité, qui devient dès lors matière à jeu critique, donc à art, dans le mouvement même qui amène à l'effacement volontaire de l'identité de l'auteur réel.

Si le discours sur l'art chinois offre l'apparence d'un placage fluctuant de catégories sociologiques sans prise sur leur véritable objet, de nature morale et ludique, c'est en définitive parce que l'horizon intellectuel des spécialistes qui s'intéressent à lui est purement historique : aussi l'objet se doit-il de se conformer mécaniquement à leur propre pratique et à ses aléas, chaque génération étant tenue d'apporter une nouvelle pierre à l'édifice quitte à en ôter une ancienne, ne serait-ce que pour exister. Dans sa préface à la *La Peinture chinoise*, Caroline Gyss rappelle que l'opposition schématique entre courant lettré et courant professionnel commence avec les théorisations du peintre Dong Qichang au XVII^e siècle ; la chute de ce point de vue hégémonique remonterait quant à lui aux dernières décennies et serait le fait de la « sinologie nord-américaine, avec ses multiples universités et ses cohortes d'étudiants », dont les avancées auraient réfuté l'axiome de « l'étanchéité des milieux lettrés et professionnels² ». Ce revirement, lié essentiellement à la prise de conscience du fait que les lettrés auraient souvent eu recours à des pratiques commerciales équivalentes à celles des peintres professionnels, est bien anecdotique au regard du fond du problème. Outre le fait qu'il y aurait eu bien d'autres manières encore de

remettre en question l'étanchéité entre les milieux, la convergence sociale et économique de deux groupes ne signifie pas qu'ils font la même chose : il suffit de changer d'époque ou de secteur d'activité pour s'en rendre compte, encore faut-il savoir faire fi des cloisonnements et des conservatismes universitaires. En Chine, les artistes contemporains sont formés à la même école que les peintres académiques, les illustrateurs ou les publicitaires ; du reste, les va-et-vient dans la carrière ou les cumuls alimentaires sont légions ; pour autant, les distinctions – morales – demeurent omniprésentes et les hiérarchies – morales – sont à double tranchant, l'art contemporain, dans le sillage de l'art lettré, n'étant pas toujours reconnu socialement comme supérieur aux autres pratiques issues du terreau des écoles d'art, loin s'en faut. Les configurations chinoise et occidentale se rejoignant en bonne partie sur ce point, il n'est pas interdit d'entrevoir de plus larges convergences entre les deux traditions artistiques, mais en faisant l'effort de considérer, pour une fois, la seconde (ce qu'elle est, du reste, chronologiquement) au prisme de la première.

Étude de cas : la Nouvelle mesure à Santa Mónica

Les mises en jeu de l'identité dans le travail d'artistes contemporains chinois offrent un beau terrain d'étude de la marge de liberté qui reste à l'artiste dans la composition du sonnet attendu à partir de cette rime trop souvent imposée, mais, toute proportion gardée, guère plus que l'obligation de s'exprimer par la peinture sous telle ou telle de ses formes. Le cas de Sun Guojuan, artiste femme devant cacher sa nationalité nord-coréenne aux commissaires d'exposition étrangers, a déjà été analysé en détail, de même que celui de Zhou Tiehai, dont le titre des expositions personnelles, notamment « Ego » ou « L'artiste n'est pas là », ne donne qu'une faible idée de ses stratégies artistiques d'effacement en dépit de l'assignation au paraître à laquelle il se doit de déférer³. Les perfor-

1. Voir Emmanuelle LESBRE, LIU Jianlong, *op. cit.*, p. 9, pour cette citation et la précédente.

2. *Ibid.*, p. 7-8, pour cette citation et la précédente.

3. Voir Frédéric LE GOURIÉREC, « "La véridique histoire de Sun Guojuan". De l'identité dans l'art contemporain », dans le

mances immobiles d'un Ma Liuming assis et passif, obligeant insidieusement le public à faire, lui, le choix d'une pose à adopter en réponse à sa nudité et à son androgynie, mériteraient un traitement en longueur. Mais il est difficile de trouver une démarche artistique plus limpide et produisant un contraste plus flagrant avec le préjugé identitaire à vide sur l'œuvre que dans le cas du travail réalisé en 1995 au Centre d'Art Santa Mónica en Catalogne par Wang Luyan, Gu Dexin et Chen Shaoping, sous la bannière de la « Nouvelle mesure » (*xin kèdù*).

L'Œuvre 5 porte un titre aussi ouvertement impersonnel que le nom du groupe dans le carcan duquel les trois artistes renoncent volontairement à toute identité personnelle. Elle comporte deux parties. La première prend pour points de départ deux textes rédigés en catalan : le premier est une longue carte de visite de ce centre d'art destiné à mettre en valeur l'art catalan du *xx^e* siècle, signée de son directeur, qui parvient à ne rien dire de ce qui est censé être son vrai sujet, l'art, absorbé qu'il est par les institutions et l'histoire ; le second est un texte d'une critique catalane spécialiste d'art contemporain chinois, qui présente les évolutions récentes de la Chine en supposant qu'elles en expliquent l'art, ce qui la dispense elle aussi d'en parler vraiment. Bien entendu, aucun des trois artistes ne

catalogue *Sun Guojuan 1984-2007*, Pékin, galerie YOU, 2007 ; « *Ego* », dans le catalogue de l'exposition *Ego* de l'artiste Zhou Tiehai, Pékin, galerie Art & Public de Genève, 2006.

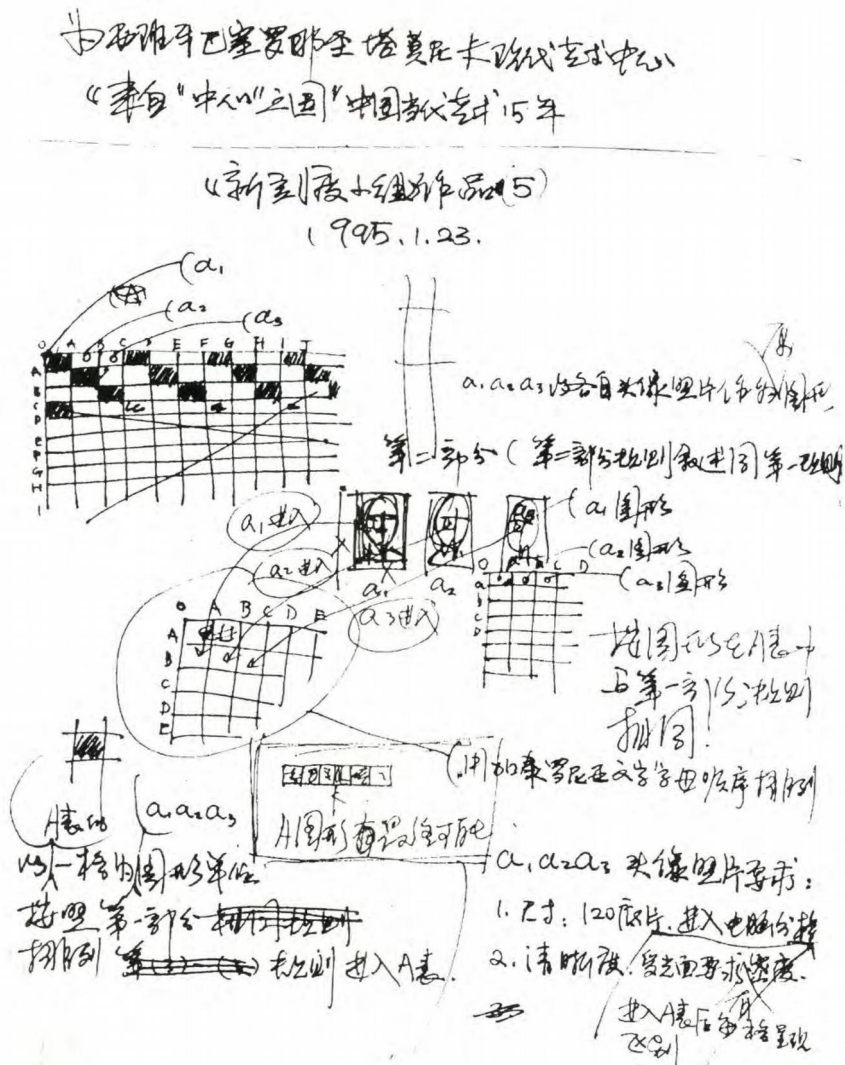


Fig.1 : Groupe « Nouvelle mesure », Œuvre 5, 1995. Extrait des règles initiales de transformation de la matière de départ, par décomposition au moyen d'une grille et recomposition au moyen du codage des cases sélectionnées.

comprend un traître mot de catalan. La deuxième partie de l'œuvre prend pour point de départ les photographies d'identité des trois artistes. Le catalogue expose un corpus de règles sur lesquelles ils se sont mis d'accord pour traiter cette matière sans avoir à s'impliquer personnellement (Fig. 1). Une grille est créée, qui s'applique à la matière de départ, et des coordonnées sont affectées à chaque case remplie par ladite matière, à ceci près que tout ce qui dépasse de la grille est rejeté, ce qui élimine environ les deux tiers de chaque texte de la première partie... Puis la mise en application aveugle des règles préétablies accomplit son office, étape par étape (Fig. 2), jusqu'au bout et sans

O	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M
"altres"	que,	generació	visions	conseqüència	més	artístiques	del	jove,	Els	seu	que	primers	
A	mitjans	limitacions	actual,	olis,	d'habitar	al	tintes,	en	mateix	instal·lacions	un	temps	i
B	actual.	incorporar-se	surt	En	a	de	aquest	les	l'ostracisme	sentit,	mostres	al	al
C	estimuls	Ferran	en	que	Garcia	aquestes	avui	Sevilla,	obres	en	Zush,	permet	dia
D	ja	món	Jové	del	occidental,	i	"paracigudes"	envien	Francesc	"de	els	Torres	producte
E	Beuys,	les	més	Situat	protegia	intimes	a	fins	a	la	fa	formar	Rambla
F	artistic	Centre	subjectiu	contemporani	d'Art	i	mundial.	Santa	concret,	Els	Mònica	per	segons,
G	marxa	context	el	de	que	Departament	l'art	representa	de	universal.	la	Cultura	"DES
H	Catalunya	Xina:	busquen	té	15	establir	a	anys	un	la	d'avantguardes	diàleg	Rambla
I	al	el	seva	temps	Palau	prolongada	que	Marc,	història	donen	i	la	joc
J	si	contradic-tòries	antic	mateixa,	del	de	durant	seu	la	mil·lenis,	propi	ciutat.	com
K	exposicions	de	Beijing,	d'art	l'univers,	gener	contemporani,	bressol.	de	el	de	1995	Centre
L	eixos	els	i	s'orienta	murs	de	l'activitat	de	les	del	l'antic	arts.	Centre
M	esquivava	quals	pels	tant	s'han	arquitectes	com	d'afegir	Helió	podia	tres	Piñón	tota
N	una	un	disponibilitat	capacitat	concepte	d'un	de	excluiu	espai	gairebé	de	permanent	800
O	de	diverses	pròpia,	joves	sales	que	artistes	d'exposicions,	va	catalans,	una	irradiar	a
P	en	ara	de	el	L'experiència	documentació	desenvolupament	pictòrica,	d'art	artístic	una	contemporani	d'una
Q	la	limitrofes	espai	Delegació	El	per	d'Arts	seu	mostrar	Plàstiques	voluntari	exposicions	Convertit
R	d'investigació	contemporani	mitjan	tot	de	segle	seguint	la	XIX.	la	Generalitat	La	referència
S	potències	i,	exposi-tius	industrialitzades	final-ment,	de	va	l'obertura	la	suposar	al	ciutat	per
T	la	xoc	de	Fundació	dramàtic	l'Art	Joan	de	Contemporani	Miró,	la	Alexandre	el
U	infor-mació	la	de	d'una	Fundació	"centre".	manera	Tàpies	Ja	especí-fica	i	en	sobre
V	de	especial-ment,	de	la	sobre	Barce-lona	dècada	els	i	de	artistes	neix	profund
W	compen-sar	tota	fan	unes	creati-vitat	del	certes	que	Centre	dificièn-cies	va	d'Art	patents
X	idoni	la	política	per	ciutat,	d'ober-tura	a	a	a	la	fi	l'exterior	difusió
Y	darrera	de	entitat	dels	la	especí-fica.	anys	perfecta	Les	setanta	simbiosi	linies	el
Z													

Fig.2 : Groupe « Nouvelle mesure », *Œuvre 5*, 1995. Extrait d'une étape de la transformation du texte catalan dans la première partie de l'œuvre.

trembler. À la fin, il ne reste plus que cinq mots dans la première partie de l'œuvre, qui affiche donc au milieu d'une page blanche : « *aleshores, generació d'investigació, Barcelona Fundació* » (la rime interne en -ació est le fruit du hasard). Quant au traitement des photographies d'identité, il aboutit à un élégant camaïeu de cinq cases grisées, mainte-

nues, contrairement aux cinq mots de la première partie, dans la grille qui leur a donné le jour, curieusement dépouillée en cette ultime étape des repères d'abscisse et d'ordonnée qui ont permis son fonctionnement (Fig. 3) : il s'agit sans doute d'un traitement formaliste et sensuel qui a été réservé à l'image parce qu'il aurait juré avec la

rigueur conceptuelle de la première partie...

Cette œuvre révèle clairement le fossé qui sépare la réalité de l'art de son commentaire et de son institutionnalisation : artistes et commissaires s'ignorent totalement, chacun menant sa barque en autarcie, sans chercher à comprendre l'autre, mais dans la meilleure entente économique et bureaucratique qui soit. Dans le catalogue de *Magiciens de la Terre*, Gu Dexin, dont le laconisme est légendaire, s'était fendu, à la demande des organisateurs, d'une définition de l'art qui s'applique très bien à cette œuvre postérieure de quelques années : « L'art, c'est ce qui est tiré de l'expérience d'une recherche de plaisir dans des activités très compliquées ». Cette définition, qui articule l'obtention d'un plaisir indéterminé à l'acquiescement d'un prix substantiel, est purement morale et ne fait pas l'ombre d'une allusion à une quelconque dimension sociologique, historique, identitaire ou politique, alors que ces questions jouaient un rôle majeur dans la conception de cette exposition

– mais elle ne fait pas davantage allusion à une quelconque dimension « formelle », visuelle ou esthétique de l'œuvre. L'*Œuvre 5* constitue un déni absolu et définitif des questions identitaires survolées plus que traitées par les organisateurs dans leurs présentations, mais aussi un déni de toute prétention à l'identification de l'artiste lui-même dans son œuvre : il n'est qu'à voir à quel magma dérisoire sont réduites les photographies « d'identité » des artistes. Et pourtant, la réalisation de cette œuvre, ni « identitaire » ni « formelle » dans toute sa sécheresse, a procuré du plaisir aux artistes, c'était même son seul but, et elle en a procuré justement parce que l'œuvre résultait d'un jeu

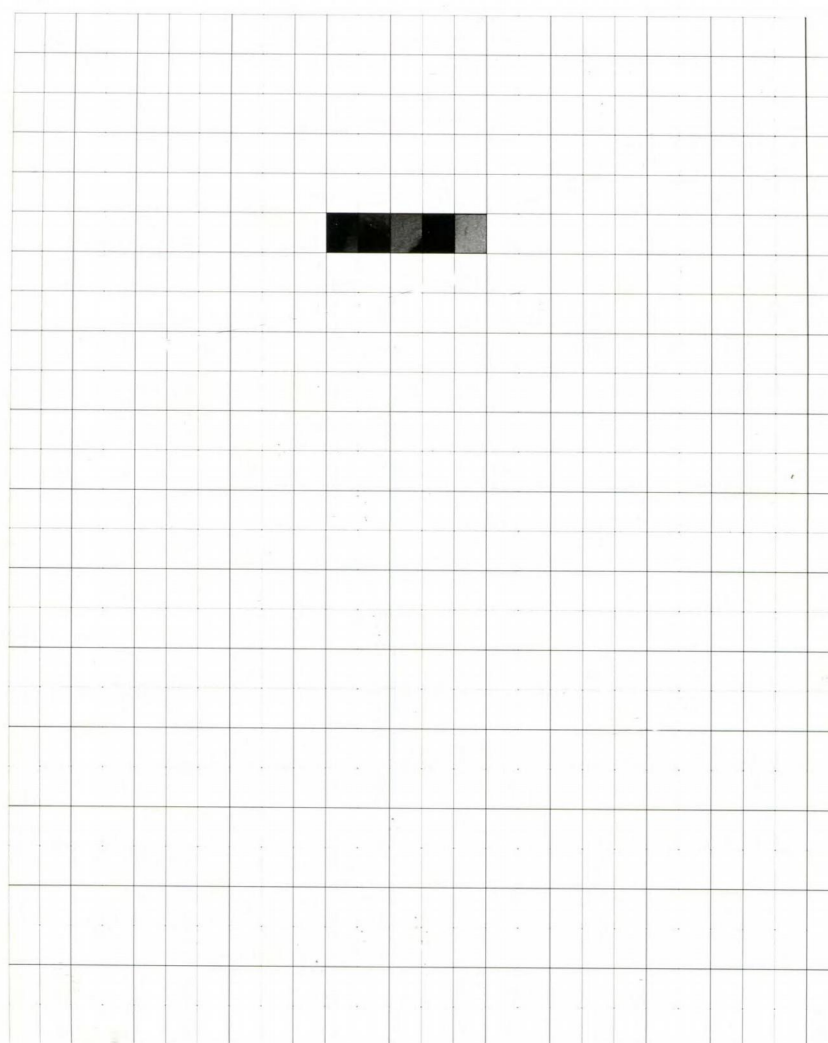


Fig.3 : Groupe « Nouvelle mesure », *Œuvre 5*, 1995. Aboutissement de la transformation des trois photographies d'identité des artistes dans la deuxième partie de l'œuvre.

de règles absurdes en ce qu'elles n'avaient d'autre fin qu'elles-mêmes. Un plaisir spécifiquement artistique, donc.

Dans le fond, il n'y a rien de nouveau dans une telle démarche, rigoureusement équivalente à celle des « rassemblements élégants » au cours desquels les lettrés réalisaient leurs œuvres en commun, souvent après s'être liés par des contraintes arbitraires. Il est rigoureusement impossible d'enfermer les œuvres d'art lettré ou d'art contemporain chinois dans une opposition entre formalisme et identité, quand le jeu critique constitutif de toute œuvre a toujours pioché librement et sans exclusive dans l'arsenal de l'une comme de l'autre, mais jamais dans l'esprit de réaliser un travail léché ou

de défendre une position, comme l'ont toujours fait les avatars académiques qui sont leur repoussoir, de la peinture de cour au réalisme socialiste, toujours beaux et formalistes, toujours militants et identitaires, simultanément et positivement. Mais les institutions du monde de l'art persistent à ignorer ce mécanisme purement artistique au profit de dichotomies faciles, si bien qu'elles ne trouvent rien à dire face aux œuvres qui aient un véritable rapport avec elles. Or, malheureusement, elles sont tenues de dire. Que dire, donc, si ce n'est la seule chose qu'elles sachent dire, à savoir raconter une histoire, souvent la leur, qu'elles croiront sans cesse retrouver dans l'histoire des autres, les niant *ipso facto* et les privant de leur identité jusque sur le terrain même de l'identité, loin de l'art ? À cet égard, ce catalogue catalan est plus éloquent qu'il n'y paraît.

Frédéric LE GOURIÉREC

La défiguration des identités artificielles dans l'œuvre littéraire et picturale de Percival Everett

Dès ses premières publications, datant de 1983, l'écrivain et peintre américain Percival Everett revêt un statut d'auteur hors norme. Cette condition est représentée dans le roman *Erasure*¹, paru en 2001, où l'expérience artistique du personnage et du narrateur Thelonious Monk Ellison est une mise en abîme de la création d'Everett, stigmatisée par les clichés raciaux et les catégorisations institutionnelles systématiques de ses œuvres dans le champ littéraire afro-américain. Comme la plupart des micro-canonisations reposant sur des critères sociaux, ethniques, sexuels et autres, ce canon est, pour l'auteur, réducteur, il sous-entend un certain type d'écriture, enraciné dans l'expérience et l'expression *noires*, adressé à un cercle déterminé.

Ayant l'ambition de se libérer des stéréotypes liés à la notion d'« afro-américain », Everett critique les modes de représentation conventionnels, en décrivant sa création comme la recherche des différentes manières de « produire du sens qui sonne comme du non-sens² ». Son intérêt à explorer les potentialités du non-sens explique, d'une certaine manière, la diversité de ses choix artistiques et formels, avec un goût prononcé pour l'abstraction. Si cette dernière est plus aboutie dans ses œuvres picturales, Everett continue à interroger les capacités du langage littéraire, en avouant qu'une de ses ambitions d'écrivain est de créer un roman abstrait.

Né d'une telle aspiration, le roman *Percival Everett by Virgil Russel*, paru en 2013, est le texte narratif dans lequel l'auteur pousse probablement au plus loin la défiguration du langage littéraire. La trame du récit se compose de dialogues entre un vieillard malade et son fils qui lui rend visite, ainsi que de récits que ces deux personnages inventent

et se content l'un à l'autre. Plus on progresse dans le livre, plus le dialogue laisse place à un monologue intérieur du narrateur, dont l'identité s'efface jusqu'à atteindre une neutralité totale, neutralité qui s'annonce comme un signe de libération vis-à-vis des identités imposées par des assignations qui, pour l'auteur, n'auraient rien à voir avec sa création. La question qui se pose est alors de savoir dans quelle mesure cette libération a bel et bien lieu.

Familier des théories linguistiques et psychanalytiques, Everett est très sensible au lien entre l'identité et le langage. La théorie psychanalytique de Jacques Lacan, que l'auteur américain évoque dans plusieurs de ses romans³, souligne le « vide » des structures symboliques en tant que systèmes de représentation conceptuelle qui excluent l'être et le désir. Les premières symbolisations du petit d'homme vont de pair avec le développement de son identité narcissique que le psychanalyste appelle le « Moi ». Dans « Le stade du miroir⁴ », il nous explique qu'en se reconnaissant pour la première fois dans son reflet spéculaire, le petit d'homme se découvre dans une image qui le représente aux yeux des autres, mais qui s'oppose à son mouvement de l'être. Ainsi ce Moi, découvert pour la première fois dans une forme externe, est de nature foncièrement imaginaire. Le devenir du sujet social se poursuit avec l'adhésion au code symbolique du langage, ce qui nécessite le renon-

1. Percival EVERETT, *Erasure*, Anne-Laure Tissut (trad.), Arles, Actes Sud, 2004.

2. Percival EVERETT, *Percival Everett par Virgil Russel*, Anne-Laure Tissut (trad.), Arles, Actes Sud, 2014, p. 280.

3. Dans *Glyphe*, le narrateur évoque explicitement la « phase symbolique » et la « phase imaginaire » du développement psychique telles qu'elles sont décrites par Lacan (*Glyphe*, Anne-Laure Tissut (trad.), Arles, Actes Sud, 2008, p. 77). Le narrateur du *Supplice de l'eau*, en réalisant une méthode de torture, met en scène un dispositif de miroirs dont l'effet d'angoisse correspond à celui décrit par Lacan dans le stade du miroir. Cette théorie inspire également le roman *Erasure* qui sera analysé plus bas.

4. Jacques LACAN, « Le stade du miroir », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 95.

Un auteur « pas assez noir »

cement au désir et à toute une partie de l'être constituée par du non-sens. En tant que tel, le langage est une structure « vide » car il ne donne voix qu'à des individus figés dans leur image narcissique, imaginaire, et leur rôle de sujets sociaux.

Ce travail se propose d'analyser plusieurs procédés de « défiguration¹ » par lesquels l'écrivain et peintre américain déconstruit les représentations codifiées du langage pour libérer sa voix d'artiste de la carapace artificielle imposée par la société et du canon littéraire reposant sur des critères raciaux.

La première partie de notre étude sera consacrée au roman *Erasure* et s'appliquera à montrer comment le texte illustre la transformation progressive du personnage de l'écrivain, Thelonious Monk Ellison qui, sous la pression des médias et de la société, finit par intégrer l'image artificielle imposée par les autres, au prix de la perte de ses aspirations artistiques.

Le roman *Percival Everett par Virgil Russel*, auquel nous nous intéresserons dans un second temps, nous offre des exemples de défiguration littéraire par laquelle l'écrivain se libère de la structure narcissique d'une identité prédéterminée. Soustrait au système logico-langagier, un narrateur à l'identité effacée nous plonge dans l'angoisse de l'être d'où est originaire la parole créatrice ; parole à partir de laquelle il recrée une représentation du soi qui, tout en s'affranchissant des assignations stéréotypées, rétablit un lien avec l'identité afro-américaine.

Les procédés de défiguration et d'abstraction employés dans les œuvres picturales constitueront le dernier objet de notre étude. Nous nous intéresserons à la façon dont ils rejoignent ou s'écartent de l'esthétique littéraire par une ambition à recréer un corps libéré des idées préconçues.

Les premières pages d'*Erasure* nous donnent à lire l'autoportrait du personnage narrateur Thelonious Monk Ellison :

J'ai la peau noire, les cheveux frisés, le nez épaté, certains de mes ancêtres étaient esclaves et j'ai été gardé à vue par des policiers pâlots dans le New Hampshire, l'Arizona et en Géorgie ; selon la société dans laquelle je vis, donc, je suis noir ; c'est ma race. Bien que de carrure plutôt athlétique, je suis nul au basket. J'écoute Mahler, Aretha Franklin, Charlie Parker et Ry Cooder sur disques vinyle et compacts. J'ai passé ma thèse à Harvard, mention *summa cum laude*, dans un sentiment de parfaite horreur. Je suis bon en maths. Je ne sais pas danser. Je n'ai pas grandi dans une ville du centre ni dans le sud rural. Ma famille possédait une petite maison près d'Annapolis. Mon grand-père était médecin, mon père, mon frère et ma sœur aussi².

En dressant son autoportrait, le narrateur superpose deux images, voire deux identités : la première décrit le représentant d'un collectif stigmatisé par des clichés relatifs à la population noire, alors que la deuxième révèle un aspect personnel de Monk en tant qu'individu authentique et différent des autres qui ne s'intègre pas à l'image préconçue par la société selon laquelle il n'est pas « assez noir³ ».

Auteur de parodies de tragédies grecques et d'ouvrages sur le poststructuralisme français, Monk reproche la mauvaise vente de ses livres aux librairies qui situent ses œuvres dans le rayon de la littérature afro-américaine⁴ de sorte que, dit-il, « toute personne versée dans les études afro-américaines n'eût trouvé aucun intérêt » à ce livre et, d'autre part, « un lecteur à la recherche d'une obscure réécriture de tragédie grecque n'aurait pas

1. Nous empruntons le terme de « défiguration » à Evelyne Grossman qui l'utilise pour désigner une « dé-création et re-création permanente [...] des formes provisoires et fragiles de soi et de l'autre » s'opposant aux « idées reçues qui assimilent éducation et repérage des formes, apprentissage des modèles et des rôles, adhésion aux moules et empreintes. » (*La Défiguration*, Paris, Éd. Minuit, 2004, p. 9).

2. Percival EVERETT, *Effacement*, Anne-Laure Tissut (trad.), Arles, Actes Sud, 2004, p. 12.

3. *Idem*.

4. Tout en soulignant qu'*Erasure* n'est pas une œuvre autobiographique, Everett admet que cette partie de l'histoire, où Monk voit ses livres rangés dans le rayon de la littérature afro-américaine, est issue de son propre vécu. (*Reading Percival Everett. European Perspectives*, « An interview : May 3rd, 2005. », Claude JULIEN et Anne-Laure TISSUT (dir.), Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2007, p. 219).

plus pensé à ce rayon qu'à celui du jardinage. Dans un cas comme dans l'autre, conclut-t-il, zéro vente¹ ».

Victime de l'injustice infligée par la catégorisation imposée, Monk est un jour stupéfait du succès considérable d'un livre appartenant au genre des romans de ghetto. Il écrit alors, en signe de protestation, une parodie de *Fils du pays* de Richard Wright – roman traditionnel décrivant une typique expérience noire². Cette parodie fictive – qu'Everett situe au cœur d'*Erasure* en nous donnant à lire ainsi une œuvre dans l'œuvre – est intitulée *Putain* et se caractérise par une forte tonalité humoristique, essentiellement due à l'exagération des clichés propres au genre du roman de ghetto, comme par exemple, l'expression vernaculaire poussée jusqu'à l'analphabétisme.

Dans l'univers fictif d'*Erasure*, *Putain* est publié sous pseudonyme de Stagg Leigh et il remporte un succès immédiat. Confronté à d'importantes difficultés financières, et malgré le dégoût qu'il ressent envers ce pseudo-roman, Monk ne peut pas résister à l'avantage matériel que ce livre lui apporte. Il décide alors d'adopter temporairement l'identité de Stagg Leigh et de se présenter au public déguisé en imitant un auteur garant de l'expérience *noire*, similaire aux personnages marginalisés de ce genre de livres.

Le jeu de miroirs

Bien qu'il sache que tout cela n'est qu'une performance, Monk finit par porter le masque de S. Leigh la plupart du temps, s'enfermant ainsi dans le stéréotype qu'il récuse :

Le terrifiant dans l'histoire est qu'en niant ou refusant toute complicité dans la marginalisation des auteurs « noirs » je me retrouvais au plus loin de l'autre côté d'une ligne n'ayant d'existence qu'au mieux imaginaire. [...] Je devais donc d'échapper à l'oppression économique à un livre du même acabit que ceux que je jugeais racistes. J'allais devoir porter le masque de la personne que l'on m'imaginait être.

1. Percival EVERETT, *Effacement*, *op. cit.*, p. 51 et suiv.

2. Everett explique que les références plus ou moins explicites qu'il fait aux auteurs afro-américains est une façon de leur rendre hommage. (« An interview : May 3rd, 2005 », *op. cit.*, p. 225).

J'avais déjà joué le rôle de l'ignoble Stagg Leigh au téléphone avec mon éditeur ; maintenant, j'allais rencontrer Wiley Morgenstein. J'en étais capable. Ce jeu commençait à m'amuser. Et ce n'était pas mal d'encaisser un chèque³.

Ce jeu n'est amusant que dans un premier temps, quand Monk arrive à maîtriser jusqu'aux moindres détails sa construction délibérée d'une identité artificielle. Cependant, restant dissimulé derrière l'image de Stagg Leigh beaucoup plus longtemps que ce qui était prévu, il se sent peu à peu comme un « homme invisible⁴ ». La situation atteint le comble du paradoxe avec la sélection d'un prix littéraire où Monk est l'un des membres du jury et où, à sa surprise, l'œuvre de son alter ego Stagg Leigh est en compétition. Malgré ses efforts pour convaincre le comité de la futilité du livre qui n'a rien à voir avec l'art et dont l'aspect parodique n'a jamais été saisi par le public, *Putain* finit par gagner le prix.

Arrivé au stade ultime de son jeu, Monk décide de se rendre à la cérémonie en révélant sa vraie identité. Au moment où il se lève pour recevoir le prix en tant que Stagg Leigh, il voit défiler dans son esprit les visages de ses proches et des images de son passé, une voix lui citant des phrases des livres qu'il adorait, mais son effort pour les répéter est vain, il en est incapable. Ainsi, son identité d'artiste passionné de tragédies grecques ne devient qu'illusion et s'efface définitivement au profit de l'image stéréotypée qui finit par le représenter dans la réalité. Everett décrit ce moment de l'effacement de Monk en faisant explicitement référence au stade du miroir, dans le passage final où l'artiste monte sur le podium :

Puis, un petit garçon, peut-être moi enfant, me présente un miroir pour y voir mon visage et c'était celui de Stagg Leigh.

« Maintenant tu es libre de toute illusion, fit Stagg. Quel effet cela fait-il, d'avoir perdu ses illusions ?

3. Percival EVERETT, *Effacement*, *op. cit.*, p. 51 et suiv.

4. Par cette expression, l'auteur fait référence à un des romans majeurs de la littérature afro-américaine : *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* de Ralph Ellison, comme il l'explique dans « An interview : May 3rd, 2005 », *op. cit.*, p. 225.

— Je connais ces mots », dis-je à haute voix, conscient de parler dans le vide.

Puis je me tournai vers le miroir, toujours porté par le garçon. Il le tenait au niveau de ses cuisses et je ne pouvais qu'imaginer l'image encadrée sur la glace.

Je choisis l'une des caméras, la regardai fixement : « Grand Dieu, je passe à la télé¹. »

En adhérant à l'identité de Stagg Leigh, Monk devient celui qui le répugnait – un produit des médias et de la société. L'usage « vide » des mots signale son renoncement à l'aspiration artistique portée par le désir. La langue entre de cette manière au service du moi imaginaire. La dernière phrase du roman d'Everett correspond à la dernière phrase de *Putain*, où elle est prononcée par le personnage d'un gangster afro-américain. Ainsi, l'auteur crée, en clôture du roman, un effet du reflet imaginaire au sein de l'écriture même.

Si Everett choisit de détourner son personnage de la création artistique en le faisant se perdre dans un jeu de miroirs, il poursuit dans sa propre création la défiguration des représentations symboliques du corps narcissique.

Les théories psychanalytiques de Donald Winnicott et de Didier Anzieu nous expliquent qu'à travers la création, les artistes vivent une expérience de la régression qui les éloigne des structures codifiées de leur identité narcissique, représentée par le moi imaginaire, pour les immerger dans un état de dépersonnalisation à partir duquel ils se rapprochent de leur « soi² » plus authentique, ayant son origine dans un vécu préverbal reposant principalement sur l'expérience sensori-affective. Cette « expérience de soi³ » est liée ainsi, avant tout, à un vécu corporel primaire où naît le « soi

originaire⁴ ». De là l'importance de l'investissement corporel dans la création qu'Everett souligne notamment dans son expérience de peintre, en affirmant que, en comparaison avec l'écriture, la relation à la peinture est « immédiate », « plus viscérale » et « émotionnelle⁵ ».

La question qui se pose est de savoir comment utiliser le langage sans perdre le lien avec cette part originarie de soi existant en dehors de l'ordre logico-langagier. La suite de cet article s'intéressera à plusieurs illustrations de la défiguration littéraire et picturale par laquelle Everett écarte son œuvre des représentations codifiées. Dans le roman *Percival Everett par Virgil Russel*, l'auteur procède à une dépersonnalisation de la voix narrative pour atteindre un domaine neutre à partir duquel il donne voix à une parole authentique. Pour nous, l'intérêt sera de voir comment cette parole se situe par rapport à l'identité afro-américaine.

L'expérience poétique et la dépersonnalisation dans *Percival Everett par Virgil Russel*

La maladie met le personnage du père, un des deux narrateurs, dans un état d'esprit semblable à une expérience poétique qui éloigne l'individu de ses repères familiers en le rendant sensible à l'écoute de son être. Paralysé et enfermé dans sa chambre, il se donne pour tâche de continuer à inventer « pour garder l'esprit alerte et fluide⁶ ». Ainsi, il raconte des histoires à son fils qui lui rend visite. La nuit de son installation, il écoute Schubert et réalise qu'il est « né une seconde fois » : « Je lisais Eliot ou un magazine de sport quand mon renouveau s'est produit. [...] Je résolus que je serais la musique tant que la musique durerait⁷. »

Comme Orphée qui trouve son chant après avoir perdu le corps d'Eurydice, le père maintient son esprit zélé en libérant sa voix en tant que narrateur. Ceci lui permet, comme il nous le dit, d'entrer en communion « avec cette part purement

1. *Ibid.*, p. 365.

2. D. WINNICOTT, *op. cit.*, p. 10 et suiv.

3. Le psychanalyste Masud Khan reconnaît la difficulté de définir le « soi » en tant que concept. Ainsi, il préfère parler de « l'expérience de soi » plutôt que du « soi ». Pour lui, le paradoxe essentiel de cette expérience s'explique par le fait que « personne n'est capable de communiquer directement à partir de son soi, pas plus qu'il ne peut lui être relié directement. D'où la nécessité [...] de formes symboliques. Le soi est créé par ses symboles tout autant que ceux-ci le représentent et l'expriment. », (*Le Soi caché*, Paris, Éd. Gallimard, 1976, p. 359).

4. D. WINNICOTT, *op. cit.*, p. 126.

5. P. EVERETT dans « An interview : May 3rd, 2005 », *op. cit.*, p. 224.

6. P. EVERETT, *Percival Everett par Virgil Russel*, *op. cit.*, p. 128.

7. *Ibid.*, p. 151.

animale », « vile et vulgaire¹ » de lui-même. Atteindre « les profondes racines² » de son Moi, telle est l'ambition qu'il se propose de réaliser.

L'aspect poétique et régressif de cette expérience est mis en évidence dans une description qui fait écho aux premiers vers de l'*Enfer* de Dante³ :

Déjà bien avancé sur le chemin de ma soi-disant vie, [...] je me suis trouvé dans les ténèbres [...] rudes et austères, amères comme la mort, mais [...] ce que j'ai vu là, [...] c'était la terminaison d'un monde et le commencement d'un autre, [...] je m'élançai pour poursuivre, [...] quand une panthère se présenta devant moi, puis un lion, puis un amour depuis longtemps perdu, leurs trois têtes dressées, mais la dernière, oh, elle m'apporta une bien grande tristesse, de celle qui vient avec la peur, et elle pleura avec moi malgré sa faim et nous fûmes rejetés dans une lueur, loin des félins, et tandis que j'étais emporté se dressa un homme dont le silence semblait une longue habitude, et en ce lieu stérile je lui hurlai de m'aider et il me récita sa lignée, ce qui ne m'intéressa pas, et il me dit qu'il était poète, ce qui m'intéressait encore moins, et il me dit qu'il ferait la route avec moi et là, je fus impressionné⁴.

Ce passage nous renvoie également à l'expérience poétique décrite par Blanchot, qui réalise selon lui « un renouvellement de soi-même », à travers un « contact avec l'être⁵ » qui parle grâce au silence. De par la figure du poète, la tristesse et la peur, émergées des ténèbres et du silence du paragraphe précité, l'écriture d'Everett signale ce rapproche-

ment de l'être comme une descente progressive vers ce qu'il appelle « l'insondable cœur subaquatique » de sa « psychose⁶ ». Cette descente est traduite au niveau de la narration et de l'écriture par un abandon progressif de l'ordre logico-langagier. La dernière partie du roman nous est racontée par le personnage du père en état de coma. Il nous y livre des réminiscences de son passé, mêlées à des réflexions sur le langage, en prose et en poésie, accompagnées d'images des paysages photographiés par Everett lui-même et censés représenter l'état d'esprit du narrateur.

L'arrivée au point extrême de cette descente, réalisant un contact avec l'être, se manifeste dans l'écriture par ce qu'on peut associer à l'angoisse de l'être. Au terme d'un entrelacs d'images et de réflexions sans lien apparent, le narrateur explicite ce qu'il appelle « les restes rances de peurs anciennes⁷ » et nous les révèle dans le récit d'un souvenir, relaté en trois versions : un jour, le père et le fils sont arrêtés au crépuscule, au volant de leur voiture, par les membres du Ku Klux Klan qui massacrent le premier en le soumettant aux pires tortures alors que le second arrive à s'échapper. Au moment où le texte, ayant parvenu à défigurer le discours normatif, semble s'être entièrement affranchi de l'assignation ethnique, le lecteur assiste à la ré-irruption de la question raciale dans l'œuvre. Cette fois-ci, elle surgit du mouvement de l'écriture en tant que contenu « forclos⁸ » qui cherche son inscription, malgré les tentatives de l'auteur de s'en libérer en conjurant toute question de race. Son apparition à trois reprises dans le texte fait écho à la répétition de la violence à travers l'Histoire. Cette partie du texte se rapproche ainsi des œuvres de mémoire qui cherchent, par la réécriture du passé, à inscrire la violence commise au cours de l'Histoire dans la mémoire des lecteurs, luttant ainsi contre l'oubli dont la conséquence est la répétition des mêmes hostilités.

Les deux premières versions du souvenir de la ren-

1. P. EVERETT, *Percival Everett par Virgil Russel*, op. cit., p. 22.

2. *Idem*.

3. « Au milieu du chemin de notre vie
je me trouvai par une selve obscure
et vis perdue la droiturière voie.
Ha, comme à la décrire est dure chose
cette forêt sauvage et âpre et forte,
qui, en pensant, renouvelle ma peur ! »

Davantage de motifs dont Everett semble s'inspirer sont présents dans la suite du chant dont nous ne citons que quelques premiers vers. Dante ALIGHIERI, « Chant 1^{er} », *Enfer, Œuvres complètes*, A. Pézard (trad.), Paris, Éd. Gallimard, 1965, p. 883.

4. P. EVERETT, *Percival Everett par Virgil Russel*, op. cit., p. 227 et suiv.

5. Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Éd. Gallimard, 1955, p. 105.

6. P. EVERETT, *Percival Everett par Virgil Russel*, op. cit., p. 260.

7. P. EVERETT, *Percival Everett par Virgil Russel*, op. cit., p. 282 et suiv.

8. Terme par lequel Lacan désigne tout élément exclu de la structure symbolique. Cf. Jacques Lacan, « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », *Écrits I*, Paris, Éd. Seuil, 2014.

contre avec le Ku Klux Klan sont racontées à la première personne, du point de vue du père, et la troisième l'est du point de vue du fils. Ce changement introduit une ambiguïté dans la voix narrative parce qu'on se demande si les deux personnages qui s'expriment sont le père et le fils du début du roman, ou si c'est le père qui raconte l'événement vécu avec son propre père. C'est dans cette ambiguïté de la voix narrative que gît une dimension du neutre qui libère à nouveau le moi du sujet écrivain.

Le moi libéré de l'image narcissique

L'ambiguïté de la voix narrative marque le roman dans son intégralité. Dès le début, le malade annonce qu'il raconte des histoires que son fils écrirait s'il écrivait. Quand il en raconte une, c'est à son fils de poursuivre. Le lecteur est constamment guidé par la narration à la première personne, sans que le changement de narrateur soit toujours précisé. Ainsi, la plupart du temps, on ne peut pas savoir qui raconte, du père ou du fils. En anticipant cette ambiguïté, le narrateur commente lui-même la problématique liée à l'incertitude de sa voix :

[...] mais qui exactement raconte cette putain d'histoire ? [...] Est-ce un vieil homme ou le fils du vieil homme ? Non que je sois par nature enclin à me comporter avec déférence envers quelque lecteur que ce soit, ni envers quiconque, d'ailleurs, mais je vais clarifier la question tout de suite, aussitôt, right now : c'est *moi* qui raconte l'histoire¹.

Dans le roman *Glyphe*, l'auteur questionne les potentielles valeurs phénoménologiques et transcendantes de cette voix. Il se demande ainsi si elle a une « apparence² » malgré l'absence qui la caractérise, car celui qui se fait entendre à travers elle est né du silence, d'un « espace hors-langage » :

Tu auras beau, en mon absence, essayer de lire
Mais me voici, devant toi, ici et dans chaque vers,
à nul autre pareil des passagers de la nacelle,
personne qui soit seul dans la vacuité du temps
qui s'étire.
déférer, *ad infinitum*, au fait de ma présence ici,
entre chaque mot, mais nulle part visible,
non pas un être présent, mais pour vous un souci,
un griffonneur, un agresseur, obscur et obscène³.

Ce « moi » de l'instance qui raconte surgit de l'absence d'une identité déterminée. L'auteur émerge ainsi dans le texte, dans la dialectique d'une présence de l'absent, libéré de l'image narcissique qui le détermine de l'extérieur.

Étant « ici » mais « nulle part », la présence du narrateur repose sur cette « puissance du négatif⁴ » qui, comme nous le confirme Blanchot, est le cœur de l'expérience littéraire. En parvenant finalement à exister par cette voix, le personnage du père dans *Percival Everett par Virgil Russel* atteint son objectif : être la musique. Le langage musical étant le moins représentatif de tous les langages artistiques, il saisit au mieux la parole de l'être, en la libérant ainsi des assignations sociales. En tant qu'écrivain, Everett se rapproche de cet effet musical par une neutralité de la voix narrative, née dans le mouvement de l'écriture.

En matière de peinture, dont le dispositif se prête plus facilement à l'abstraction que celui de l'art romanesque, l'auteur dispose de plus de liberté dans la création de la *figure*, dont la fonction n'est pas de signifier mais d'être, comme le souligne Jean-François Lyotard, une « manifestation spatiale que l'espace linguistique ne peut pas incorporer sans être ébranlé⁵ ». De quelle façon la création picturale d'Everett introduit-elle le *figural* dans le discours, en visant à effacer l'image narcissique et à maintenir le mouvement de l'être ?

1. *Ibid.*, p. 150.

2. *Ibid.*, p. 136.

3. P. EVERETT, *Glyphe*, A.-L. Tissut (trad.), Arles, Éd. Actes Sud, 2008, p. 161.

4. M. Blanchot, *op. cit.*, p. 137.

5. Jean François LYOTARD, *Discours, figure*, Paris, Éd. Klincksieck, 1985, p. 11.

La défiguration picturale

Pour conjurer le figuratif, Everett pratique deux styles d'expression que nous pouvons répartir, selon l'esthétique deleuzienne¹, en « pur figural », qui procède par l'isolation des figures représentatives, et en « abstraction », dont l'objet est la forme pure.

Son tableau le plus figuratif (Fig. 1), représentant trois corps humains, un masculin, un féminin et un troisième sexuellement indéfini, neutralise, voire efface l'opposition entre les sexes. Les figures des corps féminin et masculin surgissent de la surface plus obscure du tableau alors que la troisième émerge du côté de la lumière. En associant le neutre à la lumière, Everett se rapproche de l'idée de la vérité de l'être telle que la décrit Lyotard, une vérité qui ne connaît pas les pôles et les sexes en tant qu'extrêmes opposés. Ce sont, pour le philosophe, « des différenciations au sein d'un être unique » ou « deux existences dans un même être² ».

Dans la série suivante (Fig. 2&3), les relations entre les figures géométriques traduisent une tension entre l'être et le sujet.

En voulant se libérer du carcan des formes, le peintre crée des figures proches de ce que Deleuze nomme par ce terme en disant qu'il s'agit de « formes sensibles » qui surgissent « hors de toute figuration³ ». Un paragraphe du *Supplice de l'eau* – le roman qui adresse une critique aiguë à l'hypocrisie politique des États-Unis⁴ – associe, à nos yeux, l'expérience de l'aliénation des narrateurs d'Everett avec les figures obliques de ses tableaux :

1. Gilles DELEUZE, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Éd. Seuil, 2002, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 139.

3. Gilles DELEUZE, *op. cit.*, p. 19.

4. *Le Supplice de l'eau* critique en grande partie l'hypocrisie politique des États-Unis, qui propagent la démocratie tout en pratiquant des méthodes de torture dans la prison d'Abou Ghraïb et le camp de Guantanamo, piétinant ainsi les droits de l'Homme les plus fondamentaux.



Figure 1 : Percival Everett, *sans titre*, 1999. Huile sur toile. Reproduite avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Figures 2&3 : Percival Everett, *sans titre*, 2001-2002. Huiles sur toile. Reproduites avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Et comment Ismaël Kidder s'intègre-t-il à la culture qui est la sienne ? À dire vrai, il ne s'intègre pas. Afin de ne pas sacrifier au cliché, bien que la tentation ne soit pas si grande que l'abîme est d'une largeur exceptionnelle, en disant que c'est un embout carré dans un trou rond, disons plutôt que c'est un embout rond trop gros pour le trou rond à lui assigné par les instances d'assignation existantes, quelles qu'elles soient. Peut-être ses pieds sont-ils trop énormes. Ou sa tête, en forme de citrouille et compacte. Ou encore les actions du gouvernement de son pays sont répugnantes et, donc, instructives, deux réactions inacceptables, compréhensibles et loin d'être imprévisibles¹.

Le paragraphe met en lumière l'incongruité d'une figure géométrique par rapport aux cadres imposés. Cette tension est traduite sur les toiles par l'opposition entre les figures obliques, introduisant le mouvement, et les lignes noires, structure encadrante qui clôture. L'auteur explique² que cette série est inspirée du concept de « jeux de langage » de Ludwig Wittgenstein, qui définit une vaste gamme de situations dans lesquelles nous utilisons le langage. L'important à souligner est que, malgré le fait que la structure du langage soit fixe, les mots peuvent changer de sens en fonction du contexte dans lequel ils sont employés et cette multiplicité sémantique, le philosophe le précise, « n'est rien de stable, ni de donné une fois pour toutes³ ». Ainsi, le mouvement en question chez Everett est celui du sens, représenté par les figures obliques encadrées par les lignes noires, illustrant, elles, l'immuabilité de la structure langagière conventionnelle. Dans un sens plus général, ces deux éléments peuvent être associés au mouvement de l'être du désir et à la structure symbolique qu'il n'arrive pas à intégrer.

Si nous observons l'évolution des figures sur les toiles, nous pouvons remarquer qu'elles ne sont soumises aux lignes encadrantes que partiellement. Initiées dans un mouvement de libération, elles se soustraient progressivement au cadre imposé. En termes deleuziens, chacune de ces



Figures 4&5 : Percival Everett, *sans titre*, 2005. Huiles sur toile. Reproduites avec l'aimable autorisation de l'artiste.

figures est « un corps déformé qui s'échappe⁴ ». Dans la série d'Everett, cette libération semble maximale dans le tableau (Fig. 5) où un cercle rouge occupe le centre alors que les lignes noires, distordues, redressées et entrecoupées, sont repoussées à l'arrière-plan et voilées par un mouvement circulaire émanant de la figure centrale.

1. P. EVERETT, *Le Supplice de l'eau*, *op. cit.*, p. 123.

2. Entretien avec l'artiste, 22 mai 2013, à Paris.

3. Ludwig WITTGENSTEIN, *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1972, p. 125.

4. Gilles DELEUZE, *op. cit.*, p. 19.

Si l'on compare cette série au paragraphe précité, la peinture semble défigurer ce que le texte ne fait que constater : un sens imposé par une structure définie¹. Cependant – et nous en avons vu un exemple dans *Percival Everett par Virgil Russell* – le mouvement progressif que nous venons de suivre dans la défiguration picturale est présent dans les œuvres littéraires au niveau de la voix narrative, par l'effacement de l'identité du narrateur qui, en se dépersonnalisant progressivement, devient une manifestation de la présence de l'absent, signe d'affranchissement de la figuration du corps narcissique. Dans le premier tableau analysé (Fig. 1), cette libération est créée par le corps neutre, et dans la série (Fig. 2 à 5), elle s'exprime par la transformation des relations entre les éléments des tableaux.

Conclusion

La défiguration, par laquelle l'auteur défait les formes reposant sur des moules et des empreintes, est avant tout dans l'œuvre d'Everett une stratégie de mise à distance par rapport à des discours institutionnels et théoriques. Ceux-ci sont parodiés et critiqués non seulement pour leurs catégorisations canoniques, mais également pour leur conception du langage et de l'identité selon laquelle l'individu est réduit au rôle d'un sujet intégré dans un système de sens préalablement construits.

Par les procédés de défiguration qui scindent le langage dans sa structure conventionnelle en y introduisant du figural, l'auteur porte sa création, et ses lecteurs/spectateurs avec elle, vers des domaines de l'inconnu où le langage ne peut être appréhendé que selon ce qu'il produit en résonnant avec l'être subjectif. Cet « inconnu » est bien propre à l'expérience poétique et artistique. Les auteurs comme Everett cherchent à nous le faire connaître. Nous avons pu le voir au mieux dans l'effet du neutre, où s'annoncent la vérité et la parole littéraire, créées par la défiguration picturale et la voix narrative.

Cependant, au moment où l'identité raciale semble entièrement déjouée par le texte, l'écriture la fait resurgir à travers l'évocation du Ku Klux Klan, traduisant la volonté impérieuse de porter certains événements passés à la connaissance de tous. Ainsi, tout en distanciant son travail de l'expérience noire, l'auteur participe à la construction d'une œuvre de mémoire dont la conscience collective a besoin pour être libérée de la violence et des stéréotypes.

Malgré son ambition de se détourner de toute catégorie définie, l'auteur maintient finalement un lien, tant avec l'histoire de son peuple qu'avec ses prédécesseurs littéraires : les nombreuses références aux auteurs afro-américains et classiques étant, comme il l'explique, avant tout un hommage. C'est ainsi que les différents procédés de défiguration permettent à l'artiste, tout en déviant par rapport à la norme, de trouver une façon toute personnelle de s'inscrire dans la continuité de ses maîtres et de ses prédécesseurs.

Edina ZVRKO

1. Ismaël Kidder, le narrateur du *Supplice de l'eau*, évoque la honte du système politique du pays qu'il représente en tant que son citoyen.

2. Le cas similaire est présent dans les romans *Le Supplice de l'eau* et *Glyphe*.

MAKHUBU, SERITI SE, BASUPA TSELA

OÙ NOUS EN SOMMES SELON LERATO SHADI¹

À travers trois propositions de l'artiste sud-africaine Lerato Shadi il sera ici question de façons divergentes d'expliquer son « être au monde ». Dire « où nous en sommes » sous-entend que l'être-au-monde, tel qu'il sera abordé en tant que positionnement artistique, se construirait en réciprocity avec une constellation changeante de circonstances (historiques, politiques, philosophiques, géo-localisées etc.). Les trois ensembles interrogés ici sont des actions performatives, éventuellement avec utilisation d'une vidéo, aboutissant à des installations : *Makhubu* (performée à plusieurs reprises depuis 2014), *Seriti Se* (depuis 2014 également) et *Basupa Tsela* (2017/2018).

Le geste initial dans chacune des trois propositions est celui d'écrire ; il est suivi d'un geste d'effacement, de gommage plus précisément, un geste qui interpelle par la paradoxale matérialité qu'il produit en défaisant². Par la mise en action de l'effacement les trois interventions forment un entrelacs dialogique à l'intérieur du travail de Shadi et peuvent être lues comme la déclinaison d'une réplique³ expérimentale à la problématique de la

(dés)identification, telle qu'elle émerge à partir d'un entretien public⁴ entre Lerato Shadi et la critique d'art Neelika Jayawardane tenu à Grahamstown, en Afrique du Sud, le 8 juillet 2016. Prenant appui sur les conversations entre elle et L. Shadi, menées au cours de la semaine qui précède l'entretien, N. Jayawardane⁵ lance la discussion en se référant à la question de l'effacement historique (« *historical erasure* »). Comme tout chercheur qui veille à une relecture critique de l'Histoire⁶, elle est bien consciente que cet effacement est omniprésent dans les façons dont l'Histoire est présentée d'un point de vue occidental. Selon cette lecture, l'Histoire est trop souvent écrite comme si tous les acteurs décisifs étaient occidentaux et de sexe masculin et comme si le reste du monde avait joué un rôle marginal. Ce gommage des contributions de certains membres de la société n'est pas un simple oubli mais plutôt un mythe sciemment construit et artificiellement entretenu. Les deux interlocutrices (L. Shadi et N. Jayawardane) échangent ensuite leurs expériences des façons desquelles cet effacement se configure dans leurs relations à leur histoire familiale personnelle et dans leur travail artistique ou théorique. À un moment crucial du débat Lerato Shadi met en conflit deux façons de définir sa subjectivité, qu'elle perçoit comme fondamentales.

1. Les recherches pour ce texte ont été rendues possibles par une bourse de l'University of the Free State d'Afrique du Sud et par une invitation du Künstlerhaus Villa Romana de Florence.

2. Le titre du mémoire de master que Lerato Shadi est en train de compléter est *The violence of historical erasure*. Chez Shadi l'effacement est à voir comme un gommage (à la distinction d'une rature). Voir également Katja GENTRIC, « Labor and its aftermath, or : on the difficulty of catching oneself in the act of doing », dans *You were not expected to do this, On the dynamics of production*, D. BLANGA-GUBBAY, E. RUCHAUD (dir.), Düsseldorf, d|u|p – düsseldorf university press, 2017, p. 251-268. Ici il est question des paradoxales retombées matérielles de l'effacement en tant que « travail » et des implications sociopolitiques du travail dans une société qui nie l'identité du travailleur ; voir également Achille Mbembe qui parle de l'effacement dans le contexte de l'objectivation de l'esclave. Voir Achille MBEMBE, *Politiques de l'inimitié*, Paris, Éditions la découverte, 2016, p. 144-145.

3. Les autres voix dans ce dialogue hypothétique seraient celles de Franz Fanon, Steven Biko, Achille Mbembe, Yvette Abrahams, Sylvia Wynter, Gilbert Simondon et Michaela Ott ; voir plus loin.

4. LERATO SHADI, Entretien « Public conversation between Lerato SHADI and Manori Neelika JAYAWARDANE », « The beautiful ones will not be erased », 8 juillet 2016, <<https://www.facebook.com/LeratoShadiArt/>> et <<https://vimeo.com/180144606>>, consultées le 1^{er} septembre 2018. L'entretien du 8 juillet 2016 a lieu à l'Albany History Museum, National Arts Festival de Grahamstown en 2016.

5. Manori Neelika JAYAWARDANE, « The Beautiful ones will not be erased: Lerato Shadi's Performance Herstory » *Noka ya Bokamoso*, J. LEGALAMITLWA (dir.), Grahamstown, National arts festival, 2016, p. 19 et p. 21.

6. L'expression « *historical erasure* » est utilisée par un grand nombre de chercheurs, sans qu'on puisse attribuer son origine à un auteur en particulier. L'expression est utilisée par la plupart des écrivains auxquels notre texte fait référence, notamment dans M. N. JAYAWARDANE, *op. cit.* et dans A. MBEMBE, *op. cit.*

Exprimer la perception de soi par la phrase « *I am because you are* » lui semble incompatible avec un « Je pense donc je suis » cartésien¹. Shadi fait remarquer que, si on utilisait l'un des postulats pour juger l'autre, les deux attitudes philosophiques seraient vouées à l'échec. En introduisant la notion du jugement, Shadi considère que le problème est de nature philosophique et non anthropologique, ethnographique ou sociologique. Puisque la première phrase (« *I am because you are* ») est fondée sur une idée de multitude, alors que la deuxième (« Je pense donc je suis ») raisonne par singularités et notions binaires, Shadi fait remarquer que les dialogues entre les deux perspectives, se positionnant à des points de vues diamétralement opposés, seraient condamnés à un malentendu perpétuel.

Plusieurs membres du public sud-africain reprennent la proposition de Shadi avec enthousiasme et élargissent la discussion par de nouvelles questions. Ce vif intérêt pour la remarque de Shadi peut montrer que, dans le contexte sud-africain, il s'agit d'une préoccupation importante et que la remarque de Shadi pouvait être intégrée sans trop de problèmes aux débats en cours. En effet les interlocuteurs sud-africains sont le premier public visé par cette remarque². Dans le contexte européen par contre sa réception s'annonce compliquée. Alors que les hypothétiques interlocuteurs européens de Shadi sauraient sans trop de difficulté placer « je pense donc je suis » en tant que postulat cartésien, ils auront besoin davantage d'explications afin de savoir saisir la complexité des raisonnements attachés à « *I am because you are* ». Cette tâche peut être entamée en analysant les trois performances de Shadi puisque cette analyse permettrait de complexifier et contextualiser la tension entre les deux appartenances identitaires. Le fait que les deux premières

performances, *Makehubu* et *Seriti Se*, sont mises au point avant l'entretien de 2016 montre que Shadi a pensé et matérialisé ce problème sous forme plastique avant de l'exprimer sous forme de parole articulée. La troisième performance, *Basupa Tsela* qui intervient deux années plus tard, constitue une forme de synthèse provisoire de l'ensemble des questions. Avant de préciser la question de (dés)identification telle qu'elle est posée par Shadi, et pour comprendre son urgence, sa mise en contexte dans l'histoire récente de la création artistique sud-africaine s'avère nécessaire en préliminaire.

**« *I'm not who you think I'm not* » :
contexte sud-africain et questions
de (dés)identification**

L'Afrique du Sud, aux premières élections démocratiques du 27 avril 1994, sort d'un demi-siècle de ségrégation raciale imposée par la législation d'un État⁴. Les habitants d'Afrique du Sud vivent alors un moment où toute l'interprétation du passé est à revoir, et, avant tout, ils doivent opérer une radicale révision de leurs façons de se percevoir⁵. Alors que, avant 1994, tout était compartimenté selon deux façons ségréguées d'habiter le pays, il faut désormais « apprendre à désapprendre » de penser en ces catégories, processus qui s'avère déchirant. Un vaste travail de mémoire qui ne cherche pas à esquiver les malentendus⁶ et

1. L. SHADI, Entretien 2016, *op. cit.* Lors de l'entretien qui dure 90 minutes la remarque se trouve à [00:22:15] ; un peu plus tard un membre du public prend la parole apportant des précisions sur ce qui a été dit de façon plutôt intuitive par Shadi. L'intervenant propose un approfondissement et une contextualisation de la remarque que Shadi confirme sans réserve.

2. J. LEGALAMILWA, « Introduction, *Noka Ya Bokamoso* », *op. cit.* p. 8.

3. (Je ne suis pas qui tu crois que je ne suis pas) Il s'agit d'un titre utilisé par Gabi Ngcobo. La première utilisation date de 2012 à l'occasion de la conférence *Encounters with the African Archive*, New York University. La deuxième utilisation à Berlin en 2017/2018, pour la programmation en vue de la Biennale de Berlin 2018 <<http://berlinbiennale.de/calendar/i-m-not-who-you-think-i-m-not-i>>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

4. Achille MBEMBE, « Différence et répétition. Réflexions sur l'Afrique du Sud aujourd'hui », dans *Être là. Afrique du Sud, une scène contemporaine*, Paris, Fondation Luis Vuitton, Éditions Dilecta, 2017, p. 25.

5. Voir Gabeba BADEROON, « Intimacy and history, The art of difference and identity in South Africa », dans *Visual Century, South African Art in Context, volume 4, 1990-2007*, T. GONIWE, M. PISSARA, M. MAJAVU (dir.), Johannesburg, Wits University Press, 2011, p. 74-91.

6. Voir Carli COETZEE, *Accented Futures, Language Activism and*

les violences est encore à fournir avant qu'une société non-ségrégulée puisse devenir opérationnelle.

Avant 1994 le gouvernement nationaliste imposait sa version de l'Histoire qui passait sous silence les histoires de la grande majorité de la population dans un acte d'effacement délibéré. Depuis la sortie de la législation de l'apartheid le souci de combler le vide ainsi produit est devenu une préoccupation principale des sciences humaines en Afrique du Sud. Dans ce contexte, il peut avoir semblé aller de soi que les interrogations identitaires¹ aient été la question principale posée aux artistes lors des premières années « postapartheid ». La pléthore de réponses² écrites au texte critique d'Okwui Enwezor « Reframing the Black subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation »³ (Repositionner le sujet noir : Idéologies et fantaisies des représentations contemporaines d'Afrique du Sud) démontre les rebondissements parfois malsains que ces débats ont pu prendre. Enwezor

faisait remarquer un manque d'autocritique de la part d'artistes déjà reconnus par le système qui trahissait la complète absence de lucidité quant à la complexité et la gravité des enjeux d'identité. L'ensemble du débat faisait émerger l'écrasante prédominance de l'attention donnée à la subjectivité masculine dans certaines lectures quelque peu hâtives de la critique d'Enwezor⁴.

La période 1997 – 2007 voit nombre d'expositions pour lesquelles les artistes sont sélectionnés selon leur capacité à se faire ambassadeur ou ambassadrice d'une présumée nouvelle identité nationale. Parmi les artistes pionnières de cette période, Tracey Rose et Berni Searle ont pour Lerato Shadi une signification tout particulière, tout simplement parce qu'elles représentaient des personnalités dans lesquelles Shadi, en tant que femme de couleur, a pu se reconnaître⁵. Malgré la critique qu'une forme exagérée des « *identity politics* »⁶ (politiques de l'identité) doit susciter, cette génération d'artistes a posé les fondements à partir desquelles la génération qui émerge après 2000 peut construire leurs contributions.

Les polémiques de remise en question identitaire, débattues avec le sérieux imposé par la situation politique des années de l'immédiat postapartheid, sont reprises une génération plus tard sous forme de détournement ou par des prises de position qui se revendiquent de l'urgence d'aller au-delà de la construction d'une identité officialisée qui laissait peu de place aux équivoques et aux nuances. Sous le titre « *I'm not who you think I'm not* » (Je ne suis pas qui tu crois que je ne suis

the Ending of Apartheid, Johannesburg, Wits University Press, 2013.

1. Cette supposition implicite convient d'être relativisée pour deux raisons. Selon certains points de vue la gestion de la question de l'identité se faisait trop souvent dans le cadre institutionnel (au niveau national ou étranger) cherchant à établir des catégories afin d'orchestrer une prétendue identité « sud-africaine ». Nombreux artistes auraient préféré qu'on les interroge sur les complexités et les subtilités sous-tendant leur travail artistique plutôt qu'au sujet des divers marqueurs de leur « identité » (famille, religion, langue etc.) Mais il est vrai également que la question de l'identité se posait avec autant d'urgence puisque, comme le fait remarquer Sharlene Khan d'après Stuart Hall, il faut savoir trouver la position à partir de laquelle parler pour pouvoir participer à un dialogue. Khan introduit la notion d'un processus de re-définition collective. Sharlene KHAN, *Postcolonial Masquerading: A Critical Analysis of Masquerading Strategies in the Artworks of Contemporary South African Visual Artists Anton Kanemeyer, Tracey Rose, Mary Sibande, Senzeni Marasela And Nandipha Mntambo*, Goldsmiths, University of London PhD in Art, 2014, p. 24&26.

2. Les réponses ont été publiées dans Brenda ATKINSON, Candice BREITZ (dir.), *Grey Areas, Representation, Identity and Politics in Contemporary South African Art*, Johannesburg, Chalkham Hill Press, 1999.

3. Le texte initial : Okwui ENWEZOR, « Reframing the Black subject : Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation », dans *Contemporary Art from South Africa*, M. HOPE (dir.), Oslo, Riksstutstilliger, 1997, p. 21-25.

4. Robert GREIG, « Knives drawn as the Band-aid Rainbow Nation shows it's true colours », dans B. ATKINSON, C. BREITZ (dir.), *op. cit.*, p. 310-313.

5. Shadi se réfère particulièrement à Rose et à Searle lors d'un entretien avec Katja Gentric à Berlin, 14 et 20 novembre 2017.

6. Ashraf JAMAL, *In the World, Essays on Contemporary South African Art*, Milan, Skira, 2017, p. 11-13. Jamal fait remarquer que les questions d'identité aboutissent, en Afrique du Sud contemporaine, à une forme de « *dangerously exclusionary identity politics* ». Le lecteur familier avec la politique sud-africaine récente pensera ici aux attaques xénophobes de 2008, dans lesquelles plus de 60 migrants ont perdu la vie.

7. Gabi NGCOBO, « Im not who you think I'm not », dans *African Photography from the Walter Collection, Distance and Desire, Encounters with the African Archive*, Tamar GARB (dir.), Göttingen, Steidl, 2013, p. 237-240.

pas), Gabi Ngcobo voudrait voir une remise en question « des identités et des savoirs qu'on suppose aller de soi ¹ », afin de parler des façons inattendues de construire et de déconstruire sa subjectivité. G. Ngcobo décrit ce processus comme « *the unknowing grammar of inhabiting an identity or a subjectivity*² » (l'obscur grammaire d'habiter une identité ou une subjectivité).

L'esprit de détournement peut être exemplifié par une mise en parallèle du travail d'Athi-patra Ruga avec celui de Barend de Wet³. Le premier, sous un air joyeux et carnavalesque, met en action un « *slow, time-inspired unveiling of identities*⁴ » (lent dévoilement des identités d'après une inspiration temporelle). Athi-patra Ruga revêt un « costume » en ballons de baudruche remplis de peinture liquide, qui, une fois percés, inondent le performeur de multiples couleurs – Athi-patra Ruga fait remarquer que ce travail serait une « *utopian counter-proposal to the sad dogma of the division between mind and body*⁵ » (un contre-proposition utopique au triste dogme de la séparation entre esprit et corps) une référence critique à un jugement extérieur, occidental, qui semble coller à la peau. À l'envers du geste de « dévoilement » de Athi-patra Ruga, Barend de Wet⁶ demande à ses amis de l'habiller, dans une série interminable de possibles identités. Se créent ainsi différentes versions possibles de leur ami. Même si les deux approches (s'habiller ou se dévoiler) peuvent être vues comme un détournement humoristique du sérieux des exercices d'introspection des années précédentes, les deux cas révèlent néanmoins les tensions sous-jacentes. Créés respectivement en 2012 et en 2013, ces travaux précèdent de très peu un nouveau changement radical dans la société sud-africaine.

1. G. NGCOBO, dans le texte de la biennale de Berlin de 2018, *op. cit.*
2. G. NGCOBO, art cit. p. 237.
3. Les deux font partie du cycle d'expositions *MINE*, dont un catalogue est publié sous le titre *The Film will always be you*, Berlin, Revolver Publishing, 2015.
4. *Ibid.*, p. 66.
5. *Ibid.*, p. 68.
6. *Ibid.*, p. 26-29.

Depuis mars 2015, la résurgence de conflits sous la forme de protestations étudiantes sur tous les campus sud-africains montrent à quel point la nouvelle société non ségréguée est fragile, et les remises en question sont loin d'être résolues. Parmi d'autres revendications, dirigées contre leur intenable situation financière sous la politique néo-libérale du gouvernement actuel, les étudiants dénoncent le très flegmatique processus de décolonisation⁷ et la lenteur du démantèlement du privilège blanc. Une performance de Stheembile Msezane est devenue emblématique du mouvement, car elle semble condenser la complexité des enjeux en un seul geste. Son intervention porte le titre *Chapungu - The day Rhodes Fell*⁸ (L'aigle *chapungu* - le jour où Rhodes tomba). En même temps qu'elle attire l'attention sur les problématiques liées aux positionnements des femmes dans l'espace public, S. Msezane montre l'urgence avec laquelle on cherche une nouvelle organisation, laissant une place à la dimension ancestrale⁹ dans le quotidien de la génération connectée¹⁰. Certaines des collectifs d'activistes cherchent à appliquer le changement de mentalités qu'ils espéreraient voir devenir une réalité sociale en expérimentant des formes d'organisation où le groupe fonctionne à l'horizontale, où toutes les décisions sont prises en commun, où on pense « en réseau¹¹ ». Les activistes femmes se montrent de plus en plus vigilantes quant au respect des lois de parité après que les leaders, qui étaient dans la pre-

7. Voir par exemple Asher GAMEDZE et Leigh-Ann NAIDOO (dir.), *Publica[c]tion*, Johannesburg et Delhi, Publica[c]tion Collective + NewText, disponible gratuitement sur <https://gorahtah.files.wordpress.com/2017/11/publicaction_pdf-for-web_pages1.pdf>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

8. *Être là. Afrique du Sud, une scène contemporaine*, Paris, Fondation Luis Vuitton, Éditions Dilecta, 2017, p. 52.

9. Cette dimension est représentée ici par la référence au *chapungu*, l'aigle du « Great Zimbabwe ».

10. Présente dans l'image à travers les innombrables appareils portables dont se servent les manifestants/activistes. Voir également Lien HEIDENREICH-SELEME et Sean O'TOOLE (dir.), *African Futures, Thinking about the Future in Word and Image*, Bielefeld, Kerber Verlag, 2016.

11. Thenjiwe Niki NKOSI, « Radical sharing », dans *African Futures, op. cit.* p. 255 - 273. Voir également Leigh-Ann NAIDOO, « Publica[c]tion Reflection », dans *Publica[c]tions*, A. GAMEDZE et L.-A. NAIDOO (dir.) *op. cit.*, p. 37.

mière phase du mouvement exclusivement masculins, se permettaient un comportement dominant, même abusif¹.

Lors des discussions autour de ces défis très complexes à relever on rencontre fréquemment des références à une vision du monde qui serait capable d'englober des dualités apparemment irréconciliables et de dépasser les catégorisations imposées par l'apartheid. Les débats ont à leur tour un historique qu'il convient ici d'esquisser en quelques lignes. Dans les publications du *Truth and Reconciliation Commission* (La Commission de Vérité et de Réconciliation, 1996-1998) par exemple se trouve en effet la définition de la notion d'*Ubuntu*² qui est interprétée comme une attitude sociale fondée sur le partage et le respect. En isiXhosa elle est transcrite par la phrase : « *umuntu ngumuntu ngabantu*³ » (l'homme est humain par les hommes) alors qu'en Sepedi on dirait : « *motho ke motho ka batho* ». Comme cette phrase l'exprime, il s'agit d'une philosophie où l'individu se définit à partir de son appartenance à la communauté. Ce principe d'interdépendance peut être élargi à la relation que l'individu entretient avec ses environs matériels⁴.

« *Ubuntu* », un mot de la langue isiXhosa a été adopté plus généralement pour désigner une conscience qui existe dans toutes les langues sud-africaines, comme dans une grande majorité des autres pays d'Afrique. Les observateurs occidentaux ont interprété cette forme d'organisation sociale comme une philosophie « holistique », une prémisse qui se retrouve dans la plupart des analyses scientifiques faites lors de la période de colonisation comme peut l'exemplifier le congrès du CNRS en 1971⁵. Un regard critique sur ces ana-

lyses montre que des simplifications grossières se faisaient à partir de l'observation de cet agir communautaire. Les descriptions scientifiques des organisations sociales « holistiques » servaient en fin de compte à justifier des formes d'administration qui effaçaient l'individu⁶. Une réinterprétation naïve du prétendu holisme se retrouve aujourd'hui encore dans les façons dont un libéralisme occidental est mis en valeur face à un déterminisme non-occidental, entre autres dans le domaine culturel⁷.

En ce qui concerne l'Afrique du Sud, la notion *Ubuntu* est dans un premier temps accueillie avec enthousiasme dans un vif espoir postapartheid⁸, impatient de prôner l'harmonie miraculeuse de la « *rainbow nation* » (la nation de l'arc en ciel). La lecture quelque trop idéaliste de la notion d'*Ubuntu* est contrée par un anthropologue camerounais vivant et enseignant en Afrique du Sud, Francis Nyamnjoh⁹. Au-delà de l'idéal ancestral à récupérer, il y voit un potentiel émancipatoire à mobiliser en tant que critique de la modernité à l'occidentale¹⁰. Mais il pointe également les abus qui peuvent être commis au nom de ce qu'il qualifie de « cul-de-sac *ubuntu-ism*¹¹ », où l'offre d'opportunités égalitaires va souvent de pair avec un opportunisme sans scrupule : « *To argue for inclusivity, domesticated agency, conviviality or Ubuntu-ism and the opportunities it affords individuals and collectivities does not imply the absence of opportunism and conflict in societies that ascribe to such aspirations. Indeed, opportunism and conflict are the products of inclusivity*¹² » (Plaider pour l'inclusion, pour un agir domestiqué, pour la

DIETERLEN, *La Notion de personne en Afrique noire*, Paris, Harmattan, 1973.

6. Xavier GARNIER, « Personnage et principe d'individuation dans le roman africain », *Drôles d'individus, La singularité individuelle dans le reste-du-monde*, Emmanuel LOZERAND (dir.) Paris, Klincksieck, 2014, p. 389.

7. *Idem*.

8. Voir le concept « African Renaissance » formulé par Thabo MBEKI & Lydia SAMARBAKHSH-LIBERGE, « L'African Renaissance en Afrique du Sud : de l'utilité ou de l'utilisation de l'histoire ? », *Afrocentrismes : l'histoire des Africains entre Égypte et Amérique*, F.-X. Fauvelle-Aymar, J.-P. Chrétien et C.-H. Perrot (dir.) Paris, Éditions Karthala, 2000, p. 381-400.

9. F. B. NYAMNJOH, *op. cit.*

10. *Ibid.*, p. 127.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*, p. 83-84.

1. Dans certaines universités les protestations contre la culture du viol deviennent une préoccupation des activistes. Kopano RATELE, « When the poor are black, the blacks are women – and the Women are Queer » dans Asher GAMEDZE et Leigh-Ann NAIDOO (dir.) *Publica[c]tions, op. cit.* p. 55.

2. Commission, *Rapport of the Truth and Reconciliation Commission* volume 1, Cape Town, Truth and Reconciliation Commission of South Africa, 1998, p. 126.

3. *Idem*.

4. Francis B. NYAMNJOH, « *C'est l'homme qui fait l'homme* » : *Cul-de-sac Ubuntu-ism in Côte d'Ivoire*, Langaa Research & Publishing CIG, Bamenda, 2015, p. 2-10.

5. Voir la publication des actes : Roger BASTIDE et Germaine

convivialité ou pour l'ubuntu-isme et pour les opportunités que ces derniers créent pour des individus et les collectifs, n'implique pas l'absence d'opportunisme ou de conflits dans les sociétés qui souscrivent à ces aspirations. En effet, l'opportunisme et les conflits sont les produits de l'inclusion.)

Dans ce même scepticisme les idées de partage des responsabilités dans une organisation horizontale prônées par les étudiants des mouvements de contestation de 2015 sont critiquées pour le fait de défendre une cause utopique. Leurs arguments sont souvent estimés irréalistes et irréalisables : une interprétation simpliste peut faire croire que la lutte pour une reconnaissance de la subjectivité de l'individu serait incommensurable avec les revendications d'une organisation sociale horizontale (cf. l'*ubuntu*). Cette analyse catégorique de la situation s'avère pourtant être une simplification : il est parfaitement possible de se comporter en individu autonome et responsable tout en souscrivant à une organisation sociale interdépendante¹ (« holistique »).

Outrepassant les complications inhérentes au terme « *ubuntu* », Achille Mbembe utilise la formule « l'éthique du devenir-avec-les-autres² » et décrit une façon d'opérer où :

le moi se forme au point de rencontre avec l'autre. Il n'y a pas de moi limité au moi : l'Autre est notre origine par définition. Ce qui fait notre humanité est notre capacité à partager notre condition³.

C'est dans un contexte de prise en compte des façons divergentes et parfois abusives de lire les notions d'« holisme », d'« ubuntuisme » et de « devenir avec les autres » qu'il faut placer la remarque de Shadi citée plus haut quand elle met en conflit « *I am because you are* » et le « Je pense donc je suis » cartésien. Ce faisant elle cherche une place pour son activité artistique parmi les récits dominants de la société, où les histoires personnelles de ses semblables – par où elle entend toutes minorités⁴ ayant souffert sous l'apartheid

ou tout autre forme d'état colonial ou de pensée normative – ont été effacées avec succès. Le débat théorique auquel on se réfère comme le « *Black Feminism* » (un féminisme noir), menée par des penseuses telles que bell hooks⁵, tient compte de toutes les complexités de cette situation, et se formule partant d'un point de vue féminin. Suivant cette persuasion, nombreux sont les étudiants sud-africains de 2015 qui contestent le refus scientifique des savoirs locaux dans le même esprit qu'elles contestent la séparation entre corps et esprit à la base de la pensée occidentale. Ces débats ont des répercussions dans les dialogues autour de l'art contemporain en Afrique du Sud⁶ et Lerato Shadi s'identifie aux questions posées dans ce contexte, se repérant de façon de plus en plus prononcée par rapport aux théories du *Black Feminism*.

À travers la description des trois performances de Shadi, il est possible de complexifier et de contextualiser la tension entre ces plusieurs appartenances identitaires et de décrire le chemin logique qui amène Shadi à mettre en conflit les deux postulats. Le travail artistique qui aboutit à concevoir les deux premières performances a précédé leur théorisation⁷.

Où nous en sommes - le positionnement artistique dans *Makhubu* et *Seriti Se*

Makhubu peut être traduit par « vague », « le geste de remuer l'eau, produisant des vagues⁸ » ou « se débattre et gesticuler ». Il s'agit plus généralement d'une action qui rencontre des répercussions – comme quand on remue l'eau, provoquant des petites vagues à sa surface – dont on peut déduire un « agir » plus général. Shadi écrit sur le mur de l'espace d'exposition sa biographie personnelle

las in Einzelbänden, Hamburg, Textem Verlag, 2018.

5. Gloria Jean Watkins, connue sous son nom de plume bell hooks.

6. J. LEGALAMITLWA, *op. cit.*, p. 7.

7. Shadi insiste sur ce fait en conclusion de l'entretien avec Jayawardane, *op. cit.*

8. *Macmillan Setswana and English Illustrated Dictionary*, Northlands, Bafokeng, Macmillan South Africa Publishers, 2012, p. 273.

1. *Ibid.*, p. 6-8.

2. A. MBEMBE dans *Être Là.*, *op. cit.* p. 25.

3. *Idem.*

4. Voir Michaela OTT, *A - Affizierung, kleiner Stimmungs - At-*

complétée par ses projections du futur. Comment trouver la place de ces récits et comment retrouver la trace de ces vies¹? Comment faire en sorte que ces agissements soient reconnus? Lors de l'action, qui dans son ensemble dure plusieurs jours, Shadi performe plusieurs cycles d'écriture et d'effacement. À la différence des actions précédentes, par exemple *Seipone* (montré à deux reprises en 2012²), *Makhubu* est performée dans une situation où le public peut voir l'artiste. Le corps de la performeuse se plie et s'étire en produisant trois cercles quasi vitruviens.

Choisissant la forme du cercle, Shadi est bien consciente que sa performance parle d'un espoir de trouver un équilibre en soi, son autonomie d'action. L'« agir » évoqué par le titre *Makhubu* se traduit ainsi par un « faire » suivi par un « défaire » perpétuel, comme l'eau qui s'en va et qui revient quand les vagues rencontrent le rivage. Le défaire laisse pourtant des traces bien tangibles sous forme de restes de gomme et de traces de crayon sur le mur. Pas moins que l'écriture, les épisodes de gommage demandent à l'artiste un investissement physique conséquent, les photographies prises pendant la performance montrent l'artiste prenant ses appuis afin d'effectuer la pression suf-



Lerato Shadi, *Makhubu*, dessin performé et installation, Iniva, Londres, 2014-2015
images de dewil.ch (cc by-nc-nd 4.0 int) – 2014

fisante pour gommer les mots écrits en crayon rouge. La même implication corporelle de la part de la performeuse est convoquée pour la deuxième performance, *Seriti Se*, qui dans ses aspects chorégraphiques va plus loin, car elle implique également le corps du public.

Seriti Se peut être traduit à la fois par « son ombre », « son aura », « son charisme », « sa présence » ou « son statut³ » (c'est-à-dire « ce par quoi on peut la reconnaître » et, *vice-versa*, « sa reconnaissance »). Ici Shadi effectue un long travail de recherche au sujet des femmes de couleur, ayant fait une contribution significative à la société, sans que leur nom soit pour autant devenu une référence de culture générale. Tout se passe comme si elles avaient été sciemment effacées⁴ des livres d'histoire alors que, par leur contribution au bien commun, leur reconnaissance/présence (*seriti se*) dans ce panthéon aurait été tout à fait justifiée. Shadi recense les noms de chercheuses en physique nucléaire, sportives olympiques, pilotes d'avion, danseuses, activistes, femmes politiques, médecins, etc. Ces recherches nécessitent souvent

1. Steve BIKO formulait ainsi l'importance d'une réécriture de l'histoire : « Thus a lot of attention has to be paid to our history if we as blacks want to rewrite our own history and produce in it the heroes that have formed the core of our resistance to the white invaders... » (Steve BIKO, *I write what I like* (1978), Johannesburg, Picador Africa, 2004, p. 105) Voir également Yvette ABRAHAMS, « Ambiguity is my middle name : A research diary » dans *Basus'imbokodo, bavel'imilambo/ They remove boulders and cross rivers, Women in South African History*, N. GASA (dir.), Cape Town, HSRC Press, 2007, p. 421-452.

2. Voir K. GENTRIC, art. cit. au sujet de la distinction faite entre action et performance. En juin et en juillet 2012 Shadi montre *Seipone* à tour de rôle à Berlin et à Johannesburg.

3. *Macmillan Setswana and English Illustrated Dictionary*, *op. cit.*, p. 485.

4. Rappelons-le, le titre du mémoire de master de Lerato Shadi est *The violence of historical erasure*.

des voyages pour accéder à des archives spécialisées mais la plus grande partie du travail a pu être effectuée *via* internet. Ce processus de recherche est guidé par l'espoir de la possibilité de réviser les savoirs canoniques « par le bas ». Lors d'une première phase de la performance Shadi écrit les noms à même le mur de la galerie. Elle écrit à une hauteur où elle doit s'étirer, même monter sur un socle, et elle écrit très bas, ce qui l'oblige à se baisser. Ensuite, mettant à disposition du public un pinceau et de la peinture blanche, elle invite à rejouer le geste d'effacement dont ces femmes sont victimes. Par son implication le visiteur assume la responsabilité pour le nom qu'il vient d'effacer et en devient le gardien. Dans la galerie, Shadi ne donne pas d'informations sur l'identité de ces femmes, il appartient au visiteur-devenu-gardien d'effectuer ses propres recherches. Shadi met en évidence le cynisme de leur paradoxale absence de renommée par le fait que, mine de rien, « *they are googleable*¹ » (Vous pouvez les trouver en lançant une recherche Google). Tout en se montrant très critique des procédures de tri effectués par les moteurs de recherche opérant continuellement une hiérarchisation des savoirs à l'aide d'algorithmes, une condition qui a pour effet de renforcer les mauvaises habitudes inégalitaires en cours, Shadi insiste sur le fait qu'il est possible de se familiariser avec les noms de ces femmes par le simple geste de lancer une recherche *google*. Si le public continuait de nier connaître ces femmes alors que leurs noms, grâce à l'outil informatique globalisé seraient si faciles à intégrer à la culture générale, cette ignorance reviendrait à perpétuer l'acte d'effacement volontaire. Compte tenu des hauteurs inconfortables (près du sol ou à plus de deux mètres de hauteurs) choisies pour écrire les noms, les spectateurs-participants, comme Shadi avant eux, sont obligés de se « plier à la tâche », mettre à contribution leur corps, s'étirer ou se baisser afin d'accomplir (et assumer) l'effacement, comme ils seront contraints de se charger de la recherche qui leur a été confiée.

1. <<http://www.documenta14.de/de/calendar/19396/how-does-it-feel-to-be-a-problem>> consultée le 1^{er} septembre 2018.



Lerato Shadi, *Seriti Se*, dessin performé et installation, Galerie-Wedding, Berlin, 2015 (en haut), GoetheOnMain, Johannesburg, 2016 (en bas) images de dewil.ch (cc by-nc-nd 4.0 int) – 2015 et 2016

Dans les deux performances, *Makebubu* et *Seriti Se*, Shadi implique pleinement son corps dans l'activité d'écrire et d'effacer. Lors de cette action elle fait preuve d'une endurance impressionnante, travaillant pendant plusieurs journées d'affilée sur un rythme qui ne laisse guère de temps pour le repos. Avec *Seriti Se* l'artiste demande au public de compléter une partie de la tâche, le public aussi doit s'y plier. Par l'ensemble des gestes exécutés se construit une relation de réciprocité entre parole et mouvement corporel. À l'opposé de *Seriti Se*, *Makebubu* est un travail cyclique, nous pourrions dire concentrique, à l'échelle de la longueur des bras de la performeuse. L'activité gravite autour de points centraux, déclinés en trois cercles. Dans *Seriti Se*, qui enchaîne une multitude d'éléments de façon linéaire, hiérarchiquement équivalents, Shadi inscrit les noms d'une multitude de femmes, alors que dans *Makebubu* elle écrit la biographie d'une seule, la sienne. *Makebubu* pourrait alors

sembler être une lutte individuelle alors que le *Seriti Se* serait un effort collectif. Dans les deux propositions l'organisation circulaire ou linéaire et l'effort individuel ou collectif ne sont pourtant pas attribuables à une signification métaphorique précise. Par un travail aussi circonspect que minutieux Shadi opère de multiples allers-retours, comme des répliques dans un dialogue, entre deux façons de percevoir son appartenance identitaire tout en effectuant leur mise en action par ses mouvements corporels répétitifs. Selon Shadi les deux projets sont appréhendés comme une forme de lutte et revendiqueraient le droit d'être là, d'occuper un espace, comme ils seraient pareillement une commémoration des vies par lesquelles on se repère, quand on parle, écrit, ou quand on fait une performance¹. Le moment (le maintenant) de la performance semble dans chacune des deux propositions chercher à se positionner entre passé et futur, les deux seraient alors une mise en scène d'effacements répétés ainsi que de leurs dimensions historiques multiformes dans une continuité temporelle ouverte. *Makhubu* et *Seriti Se* sont deux performances dans lesquelles Shadi montre une radicale progression à partir de travaux précédents performés en 2010, par exemple *Thlogo* et *Se sa feleng* ou encore *Mmitlwa*² où il s'agissait uniquement du corps de la performeuse. Les deux performances de 2014 le corps de Shadi sert à lancer la trajectoire qui visera en priorité la présence ou absence de toutes les femmes auxquelles Shadi se réfère. Dans le contexte de notre recherche actuelle elles peuvent être comprises comme les investigations sous forme plastique d'une idée qui sera exprimée deux années plus tard sous forme de remarque philosophique.

Dans aucun des deux cas le constat de l'aller-retour entre deux perspectives identitaires ne saurait avoir l'intention d'instaurer un dualisme de plus : Le *Cogito* versus l'*Ubuntu*. Il ne s'agit pas de définir un schéma « soit – soit » binaire de deux ordres mondiaux mutuellement incompatibles. Lerato Shadi nous avertit plutôt du perpétuel dilemme auquel nous faisons tous face dans le

monde globalisé où de multiples façons de se positionner doivent être négociées au quotidien³ et doivent tenir compte des différentes façons d'aborder un inconnu, d'entrer en dialogue, de s'entraider, de s'organiser, c'est-à-dire, de devenir un organisme cohérent. Elle prévient contre le danger de juger les autres selon une vision du monde personnelle, quelle qu'elle soit, tant qu'on oublierait de tenir compte du fait que la personne en face procède éventuellement selon un positionnement tout à fait autre. Quand Shadi choisit dans ses performances de citer uniquement les noms des femmes, ce qui revient à passer sous silence les noms des hommes, elle ne cherche pas à établir une nouvelle forme de discrimination. Elle fait ce choix dans le souci de rééquilibrer une situation qui a auparavant été scandaleusement déséquilibrée par le fait de nier les contributions des femmes⁴. Le travail de Shadi n'a pas d'emblée l'intention de militer pour la cause féministe, mais vise une forme de répartition des tords du passé sous forme de proposition artistique. Par le fait d'exécuter les mêmes performances à tour de rôle sur les continents africain et européen, son défi peut être interprété comme suit : demander au sujet cartésien d'imaginer comment le *Cogito* serait jugé en vue de l'éthique du « devenir avec les autres ». Ce jugement ne serait, en fin de compte, rien d'autre qu'une « attitude miroir » d'une tradition que l'observateur occidental n'a cessé de répéter depuis plusieurs siècles déjà, dès qu'il se trouvait confronté à une vision du monde qui n'était pas identique à la sienne⁵. Pire : au nom de cette capacité de juger, il se permettait de remettre en doute l'humanité⁶ des personnes concernées et

1. Entretien L. SHADI, K. GENTRIC, Berlin - 14 et 20 novembre 2017.

2. Voir <<http://www.leratoshadi.art>>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

3. Le livre de F. B. NYAMNJOH, *op. cit.*, conclut sur les possibilités paradoxales de ce dilemme pour la société du XXI^e siècle.

4. Shadi, dans l'entretien des 14 et 20 novembre 2017, évoque à ce sujet le travail de Sara AHMED, *Living a Feminist Life*, Durham and London, Duke University Press, 2017, p. 15.

5. Argument avancé par des historiens tels que Y. ABRAHAMS, art. cit.

6. Suivons ici l'exemple choisi par Achille Mbembe, dans « Africa in the new Century » dans *African Futures, Thinking about the Future in Word and Image*, L. HEIDENREICH-SELEME et S. O'TOOLE (dir.), Bielefeld, Kerber Verlag 2016, p. 315-316. A. Mbembe cite les remarques Georg Hegel exprimées dans

se permettait de les traiter en fonction. Pour comprendre la spécificité de cette chaîne de raisonnements dans le contexte sud-africain, il convient d'approfondir à partir des écrits de Frantz Fanon, de Steve Biko et d'Yvette Abrahams.

Se ré-organiser ? (l'activité d'« être humain »)

Pour articuler la ré-organisation que Shadi entame sous forme plastique dans les deux œuvres, il semble utile de faire l'esquisse d'un cheminement intellectuel qui pourrait prendre comme point de départ Frantz Fanon quand il se positionne en tant que sujet non occidental¹ pris dans la situation coloniale. Ce sujet se trouve face à la tâche de s'imposer lors d'une lutte pour sa reconnaissance en tant qu'individu pensant, ayant des émotions. Fanon écrit en 1952 : « amener l'homme à être actionnel, en maintenant dans sa circularité le respect des valeurs fondamentales qui font un monde humain, telle est la première urgence de celui qui, après avoir réfléchi, s'apprête à agir² ». Il serait erroné de dire que Lerato Shadi ait eu l'intention d'illustrer les propos de Fanon de quelque façon que ce soit, mais elle semble, par la performance *Makhubu*, avoir donné une forme plastique à ce souhait de Fanon. Sans avoir lu Fanon dans l'original, Shadi connaîtrait l'essence de sa pensée par le filtre des textes de Steve Biko, qui formule le *Black Consciousness Movement* au début des années 1970 (1969-72). Biko cherche à mettre des mots sur ce qu'il vit au quotidien. Il se fait fin observateur des clivages de la société concernant les différentes ontologies auxquelles il fait face en Afrique du Sud de la fin des années 1960, quand les lois de la ségrégation sont implémentées et que les habi-

tants d'Afrique du Sud les ressentent dans toute leur brutalité. Il s'agit en effet des années les plus "brutales" de l'apartheid – le meurtre en détention de Biko sera aussi un des actes les plus durs perpétrés sous le régime. Biko exprime un demi-siècle plus tôt que Shadi la même pensée qu'elle, mais, vues les circonstances politiques de son époque, il formule sa perception des clivages entre les deux façons de percevoir son humanisme de façon plus conflictuelle : « *Ours is a true man-centred society whose sacred tradition is that of sharing. We must reject, as we have been doing, the individualistic, cold approach to life that is the cornerstone of the Anglo-Boer culture. We must seek to restore to the black man the great importance we used to give human relationships, the high regard for people and their property and for life in general...*³ » (Notre société est effectivement centrée sur l'être humain, elle honore la tradition du partage. Nous devons continuer de rejeter l'approche froide et individualiste qui est la pierre angulaire de la culture Anglo-Boer, comme il a été notre coutume depuis toujours. Nous devons chercher à rendre à l'homme noir l'importance que nous donnions aux relations entre humains, le regard respectueux de la personne, ses possessions et la vie en général). Il ajoute que, au nom de la *Black Consciousness*, la résistance ne peut se passer d'une reconnaissance intellectuelle car « *the most potent weapon in the hands of the oppressor is the mind of the oppressed*⁴ » (L'arme la plus puissante entre les mains de l'opresseur est l'esprit de l'opprimé).

En 2015 ces paroles de Biko sont reprises parmi les revendications des mouvements étudiantes qui en même temps font remarquer de quelle façon la reconnaissance de l'égalité intellectuelle est compliquée par le fait que les savoirs et les critères scientifiques pour les faire reconnaître sont soumis à un système de pensée qui est diamétralement opposé au leur par sa façon de penser en catégories et en oppositions binaires⁵. Shadi

Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. Voir également Frantz FANON, « Peau Noire, Masques Blancs » (1952), dans *Frantz Fanon Œuvres*, Paris, Éd. la découverte, 2011, p. 63-257. Comme le fait remarquer Y. Abrahams, (*op. cit.* p. 449) les atrocités commises contre les premiers habitants du point sud du continent africain n'étaient pas considérées comme des crimes contre l'humanité puisque les victimes n'étaient pas considérées comme des êtres humains.

1. F. Fanon préfère nommer les choses sans équivoque il choisirait de dire « homme noir » (*op. cit.* p. 64).

2. F. FANON *op. cit.*, conclusion du chapitre « Le nègre et la reconnaissance », p. 243.

3. S. BIKO, « Black Consciousness and the Quest for true humanity », dans *I write what I like*, Johannesburg, Picador Africa, (1978), 2004, p. 106.

4. S. BIKO, *ibid.* p. 101. Cette phrase a beaucoup inspiré les artistes de la génération des années 1970/1980.

5. Tumi MOGOROSI, « On the search of a widened epistemology: Critique on the classroom standard on centrality

se réfère à Yvette Abrahams¹, qui, par ce qu'elle définit comme une « *womanist methodology* », promulgue la nécessité de montrer la force d'esprit nécessaire afin d'imposer une forme de savoir qui a pris corps². L'historienne applique cette méthode à l'exemple de son approche des personnages historiques, les revendiquant comme membres de sa famille, et donc s'identifiant personnellement à son sujet de recherches, impliquant sa propre personne. Sans illustrer les revendications d'Yvette Abrahams, Shadi les met en action dans son travail par l'implication corporelle. La méthode d'Abrahams, combinant le corporel et le narratif³, ressemble à tout point de vue à celle suivie par Jayawardane et Shadi dans l'entretien de 2016⁴ et également à l'approche de l'historienne Sylvia Wynter⁵. Cette dernière fait de l'essentiel narrativité sous-tendant la conscience humaine un point central de sa pensée. Wynter relit Fanon en mettant en valeur l'homme comme un être hybride : (« *hybridly human, both mythoi and bios*⁶ » – un humain hybride, qui est à la fois *mythoi* et *bios*). Son argumentation introduit l'idée que, selon ce modèle, l'expression « être humain » ne serait pas entendue comme un substantif mais comme un verbe désignant l'activité d'être humain. Selon le modèle de Wynter, du fait de son essentielle hybridité, l'humain s'étendrait au-delà de sa présence corporelle et serait intimement interdépendant⁷ avec son environnement. Une interdépen-

dance que Shadi revendique en s'identifiant aux noms des femmes, leur paradoxale présence sous forme effacée, mais également en se servant de l'outil numérique dans la réorganisation de savoirs, une logique qui voit l'interdépendance également dans l'inter-connectivité dans le sens numérique. Il s'agit ici d'une idée à laquelle adhère Achille Mbembe dans plusieurs de ses textes⁸ surtout dans la distinction qu'il fait entre une lecture « Afrocentriste⁹ » et une lecture « Afrofuturiste¹⁰ » quand il s'agit de définir l'humanisme d'une « Afrique à venir », une expression empruntée à Frantz Fanon.

Par la notion d'Afrofuturisme Mbembe se positionne dans le contexte où les défenses philosophiques de la cause noire renouent avec les débats philosophiques dominants du début du XXI^e siècle¹¹. L'inter-connectivité illimitée que nous entretenons avec cet environnement virtuellement étendu à toute l'humanité, et qui implique également les méthodes génétiques délimitant un organisme¹², remet en doute la nature indivisible de ce que la philosophie (occidentale) tenait pour un individu. Pour cette raison Michaela Ott propose d'augmenter la notion d'individuation (telle qu'elle la trouve chez Deleuze¹³ ou Simondon¹⁴) par la notion de « devenir dividual » (« *Teilhabeprozesse* » et « *Teilhabervielfältigung*¹⁵ » – Les processus de participation et la participation multiple). Dans ce cas de figure se pose la question de savoir de

knowledge production and dissemination. », *Publica[c]tions*, A. GAMEDZE et L.-A. NAIDOO (dir.) *op. cit.*, p. 50–51.

1. Historienne sud-africaine, auteure d'une thèse avec le titre *The great long national insult: 'science', sexuality and the Khoisan in the 18th and early 19th century*, 2011.

2. Son texte commence par la phrase suivante « *This diary is about my inability to be a disembodied academic dispassionately analysing some objectified specimen* ». Y. ABRAHAMS, *op. cit.*, p. 422 (par quoi elle implique race et genre).

3. Y. ABRAHAMS, *op. cit.* p. 427.

4. Lerato Shadi entretien public avec N. Jayawardane et également Entretien Shadi/Gentric Berlin 14 et 20 novembre 2017.

5. Philosophe caribéenne ; Sylvia WYNTER, Katherine MCKITTRICK, « Unparalleled Catastrophe for Our Species? Or, to Give Humanness a Different Future: Conversations », dans *On Being Human as Praxis*, Durham Londres, Duke University Press, 2015, p. 9–89.

6. S. WYNTER, *ibid.* p. 23.

7. S. WYNTER, *ibid.* p. 43–45.

8. Par exemple A. MBEMBE, *Politiques de l'inimitié*, *op. cit.*, p. 23–24, et aussi Achille MBEMBE, Bregtje VAN DER HAAK, « The Internet is Afropolitan », entretien dans *Chimurenga*, by Chronic, 17 mars, 2015.

9. A. MBEMBE *ibid.* p. 145.

10. A. MBEMBE, *ibid.*, p. 146 – 151.

11. *African Futures, Thinking about the Future in Word and Image*, L. HEIDENREICH-SELEME et S. O'TOOLE (dir.), *op. cit.*

12. La figure du cyborg de Donna Haraway par exemple. Parmi la pléthore de publications à ce sujet citons ici Stefan Lorenz SORNGER, « The future of education: genetic enhancement and metahumanities », *Journal of Evolution and Technology*, vol. 25, issue 1, May 2015, p. 31–48.

13. Gilles DELEUZE, *Cinéma, 1. L'image – Mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 131.

14. Gilbert SIMONDON, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (thèse soutenue en 1958), Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2013.

15. Michaela OTT, *Dividuationen, Theorien der Teilhabe*, Berlin, b_books, 2015, p. 15, 36 et 40.

quelle façon ces interdépendances individuelles peuvent néanmoins permettre de penser selon des logiques d'émancipation¹. Ce que Simondon décrivait comme une « problématique interne et externe toujours tendue », cette éthique par laquelle « le sujet reste sujet, refusant de devenir individu absolu, domaine fermé de réalité, singularité détachée » se réduirait dans la forme de dépendance de nos identités virtuelles ou « connectées² » à un *cul-de-sac-ubuntuisme* despotique auquel il serait désormais devenu impossible de s'extraire³ si elle n'était pas une situation de mutuelle réciprocité⁴ et de re-connaissance⁵.

Il s'avère que la question de l'individu se pose tout à fait autrement aujourd'hui en début du XXI^e siècle. Il s'avère que cette forme de pensée interdépendante (qu'on veuille s'y référer comme une « éthique du devenir avec les autres » ou comme une forme de « dividualisation ») serait particulièrement efficace pour s'organiser dans notre monde contemporain « connecté ». Cette forme d'organisation peut être exemplifiée à travers le geste artistique. Par l'attention que Shadi porte aux implications éthiques de son positionnement, par le fait de contrevenir contre quelque jugement ou préjugé que ce soit, elle dépasse le cadre des « *identity politics* » sud-africains. À la place elle met en action « le faire » – c'est-à-dire l'« être » humain.

Basupa Tsela (Dinonyane tse Pedi)

Par un travail présenté à la *Documenta* de Kassel en 2017, Lerato Shadi aboutit à une synthèse des problématiques soulevées dans l'entretien et dans les deux œuvres de 2014. La programmation « *The parliament of bodies, How does it feel to be a problem ?* »

1. M. OTT complète dans un prochain volume (*A - Affizierung, op. cit.*) par une esthétique dite individuelle « des Unscheinbaren » du très peu spectaculaire, qui s'opère dans les pays loin des « *Inwertsetzungsprozessen* », et qu'OTT (*idem.*, p. 13) apparente à la pensée d'Achille Mbembe.

2. Gilbert SIMONDON, *op. cit.*, p. 325, *idem* pour les deux citations précédentes.

3. M. OTT (*Dividualisationen, op. cit.*, p. 26 et 38) évoque le « *Teihabenzwang* » et « *Teihabepflicht* », (coercition et obligation à la participation), l'interactivité forcée à l'ère numérique.

4. A. MBEMBE, *Politiques de l'inimitié, op. cit.*, p. 43-44.

5. T. MOGOROSI, *op. cit.*, p. 51.



Lerato Shadi, *Basupa Tsela*, vidéo, 2018
image de dewil.ch (cc by-nc-nd 4.0 int) – 2018

(Le parlement des corps, comment se sent-on quand on est un problème ?) déclarait ne pas être à la recherche d'identités mais d'une « suite de processus critiques de désidentification⁶ ». Shadi répond à cette invitation par une articulation esthétique combinant une performance qui porte le titre *Dinonyane tse Pedi* et une vidéo avec le titre *Basupa Tsela*.

La vidéo *Basupa Tsela*⁷ montre une feuille blanche et les mains de l'artiste écrivant. À l'aide d'un crayon rouge, Shadi écrit les noms de son panthéon féminin, l'un après l'autre. Elle écrit le nom et ensuite l'efface, écrivant un nouveau nom à sa place. La bande sonore se limite aux sons engendrés par ce travail : le bruit sec et abrasif qui se produit quand le crayon gratte contre le papier, ensuite le bruit plus creux mais doux, quoique rythmique, comme un battement, de la gomme, enfin le bruissement soyeux quand Shadi passe la main sur le papier pour essuyer les restes de gomme. Mécaniquement Shadi écrit et efface nom après nom. Au fur et à mesure qu'elle travaille, la gomme se réduit, finit par se consommer, disparaît dans un émiettement de restes⁸, devenus rouges à cause du crayon – le papier retient les traces de chaque passage de l'écriture, impossible de l'effacer sans laisser une ombre rouge incrustée dans la feuille. Le papier, lui aussi se consume, se

6. Site Kassel <<http://www.documenta14.de/de/calendar/19396/how-does-it-feel-to-be-a-problem>>, *op. cit.*

7. *Basupatsela* est une combinaison du mot *-supa* « reconnaître », « témoigner » ou « montrer » et *tsela* « ligne » ou « sentier ». *Basupatsela* sont les guides qui montrent le chemin (*Macmillan Setswana and English Illustrated Dictionary, op. cit.*, p. 539-540).

8. K. GENTRIC, art. cit., p. 251-268.

fragilise, l'action perdure jusqu'au déchirement du papier après une trentaine de minutes. Les traits inscrivant les lettres des noms se sont superposés et ont formé une surface de lignes (« *Tsela* » signifie ligne, ou chemin) entrelacées, comme un tissage désordonné, finement texturé, graphique, organique et porteur de sens.

Shadi se tient face à la projection. Elle prononce les noms, en s'imposant un rythme en phase avec sa respiration. Avec le titre *Dinomyane tse Pedi* (deux oiseaux), Shadi utilise les paroles d'une chanson, imitant les mouvements de deux oiseaux en vol, virevoltant, devenant interchangeable comme dans un dialogue. Shadi pense à ses paroles qui s'envolent dès qu'on les émet, les mots se détachent de celui qui les prononce, en se répandant dans l'espace, elles l'occupent.

Dans nombre de ses performances précédentes Shadi se soumet à des exercices de méditation, rythmés par son souffle¹. À Kassel Shadi se sert d'un microphone avec le but de s'assurer que, en plus de sa voix, sa respiration sera entendue dans toute la pièce. Dans la façon de prononcer les noms de ces femmes, sa voix les invoque², les unes après les autres, les appelle à tour de rôle. Leurs noms prononcés, répandus dans l'espace, font que nous sommes désormais en leur présence. Shadi voudrait qu'on connaisse ces femmes, elles devraient chacune avoir leur propre présence. La racine sémantique « *-supa* » (on reconnaîtra la racine du mot *basupa*) signifie « attester », « rendre un témoignage », il s'agit donc d'un appel à la reconnaissance. Mais au-delà de ce témoignage, Shadi fait référence à une expression « *stand on the shoulders of giants*³ » (prendre appui sur les épaules d'un géant), par où le titre se trouve doté d'une signification supplémentaire : *Basupatsela* signifie « guides ». *Basupa Tsela* (qui, dans sa première lecture signifie « La ligne du chemin ») s'avère être un titre qui peut être interprété de deux façons, ces femmes sont

aussi les guides qui ont montré le chemin (*tsela*) à la jeune artiste. Sans ces autres femmes (les géantes), Shadi ne serait pas ici, à Kassel, le 27 avril 2017⁴ à 20h45, où elle peut prononcer leurs noms en présence d'une assemblée de corps attentifs et écoutants, sur un haut lieu de l'art contemporain du XXI^e siècle.

Quand Shadi interprète la déchirure du papier comme une représentation de la violence systémique et structurelle⁵, elle fait référence à la lutte des étudiants sud-africains revendiquant un curriculum décolonial grâce auquel ils entendent dépasser la pensée binaire et la ségrégation du passé. Shadi pense également à la sororité revendiquée par les penseuses du *black feminism* qui entend réorganiser les savoirs et les institutions de façon équitable suite à la violence de l'effacement historique. En prêtant allégeance à l'expression « *stand on shoulders of giants*⁶ » Lerato Shadi dépasse ces violences car elle dissout la prétendue contradiction entre individu et société. Selon Shadi, la violence peut seulement être défaire par une action collective⁷.

L'invocation de Shadi passe par l'auditif et le visuel, elle prononce un nom à haute voix et elle l'écrit dans un double geste d'inscription/gommage. En prononçant les noms elle, comme celles qu'elle a choisi de suivre, s'empare d'un lieu dans un double mouvement passé/futur. Les traces des invocations persistent sous forme d'un « dessin » qui s'avère être un « effacement » toujours au bord de la déchirure : une histoire ou un récit entremêlé et infiniment complexe, une reconnaissance (*-supa*), faite d'écritures, d'effacements, de multiples couches, de déchirures systémiques, multiples individu(e)s, un ensemble, une éthique

1. Voir K. GENTRIC, art. cit.

2. Pour une logique comparable, et tout aussi complexe voir Tracey Rose et son périple d'invocations dans sa vidéo *Die nit man*, (Sean O'TOOLE, « Chaos Queen », *Frieze*, Issue 179, May 2016).

3. Entretien Shadi/Gentric Berlin 14 et 20 novembre 2017. Shadi compare sa démarche aux mouvements étudiants.

4. Le 27 avril 2017 est le 23^e anniversaire des premières élections démocratiques de son pays.

5. Entretien téléphonique K. GENTRIC, L. SHADI, Florence, 2 mars 2018.

6. Darlene MILLER, « Excavating the vernacular: 'Ugly feminists', generational blues and matriarchal leadership », dans Susan BOOYSEN, *Fees must Fall, Student Revolt, Decolonisation and Governance in South Africa*, Johannesburg, Wits University Press, 2016, p. 270–291.

7. Entretien Florence 19 juillet 2018 – Selon Shadi chaque membre du public qui entreprend la recherche d'un des noms qu'elle invoque participe à ce dépassement collectif de la violence de l'effacement historique.

du devenir-avec-les-autres, qui, encore et encore, cherchent une façon de dire « je » par le fait de dire « nous ». *Makhubu* : faire des vagues (un travail concentrique étendu vers le passé et vers l'avenir); *Seriti Se* : obtenir une reconnaissance (une multitude linéaire récupérant des noms du passé pour le futur); *Basupa Tsela* : suivre celles qui sont venues avant nous (appel et réponse entre image et son affirmant une présence dans un lieu) – Forte d'un agir, d'une reconnaissance, d'une mémoire et d'un à-venir, le sujet humain, qui est l'artiste, Shadi, s'aventure dans le ^{xxi}e siècle, s'étant positionnée dans les façons d'agir, dans le temps comme dans l'espace : là, où nous en sommes.

Katja GENTRIC

Identité de l'artiste – Altérité de l'œuvre

TROIS « PORTRAITS »

« Le seul mot “origine” me met en rage. C'est de ce qui m'est *étranger* que j'ai tiré mes forces. Et toujours du fait que je “flottais librement”¹. »
Günther Anders

Dans une certaine mesure, l'article qui suit procède de la « rage » qu'évoquait en 1966 Günther Anders dans le récit qu'il donnait alors de son retour à sa ville natale de Breslau, devenue en 1945 la ville polonaise de Wrocław. Il ne s'agit pas nécessairement de la prolonger ou de l'actualiser. Mais plutôt de l'élaborer à partir du cas des identités que le discours sur l'art attribue ordinairement aux artistes aujourd'hui, examen que l'on mènera dans un premier temps, d'essayer d'en faire ressortir certaines des structures historiques et quelques-unes des stratégies visant à y répliquer. D'où le sens des trois « portraits » d'artiste, successivement en Oriental, en Viennois et en Acteur que l'on esquisse dans un deuxième temps, afin d'explicitier en somme pourquoi, si les conditions ont apparemment changé, l'injonction qui la provoque, d'où qu'elle provienne, laisse aujourd'hui une telle rage intacte.

Sans doute est-elle plus douloureusement ressentie lorsqu'elle s'adresse à des artistes dont on présume que la société leur octroie, par statut, une liberté de mouvement plus étendue qu'à ses autres membres, au point même de les considérer paradoxalement comme des membres « à part » de la société. S'il en découle que la rage de l'artiste est davantage visible en ce qu'elle ferait tort à sa nature sociale, tandis qu'elle s'exprimerait sourdement chez les autres (parfois plus violemment aussi), l'assignation identitaire met en rage pour la simple raison qu'elle finit toujours par s'en prendre au corps de celui que l'on cherche à iden-

tifier. La rage apparaît alors comme la conséquence de deux menaces : celle, vitale, qui perçoit clairement que l'identification a finalement pouvoir de vie ou de mort sur ce corps ; celle, totalisante à défaut d'être totalitaire (mais ce ne peut être là qu'une étape), consistant à intégrer ce corps dans le « corps social » (les guillemets indiquent la qualité métaphorique d'une telle expression), c'est-à-dire à forcer l'intime à s'exposer publiquement, à exposer par conséquent la part de l'individu la plus vulnérable, puisqu'elle est celle qui peut être blessée ou tuée.

On dira probablement qu'un tel préambule dramatise quelque peu l'enjeu que peut susciter un article qui cherche avant tout à faire le point sur la problématique de l'identité des artistes d'aujourd'hui et du passé, et c'est pourquoi on n'y insiste pas dans les lignes qui suivent. Qu'en les lisant on s'en rappelle simplement comme d'une possibilité suffira assez ; les exemples viendront d'eux-mêmes confirmer que la question de l'identification et de la désidentification de l'artiste fut de temps à autre, et quelquefois demeure, une question de vie ou de mort – de cette sorte de questions qui véritablement « met en rage » celui à qui on les pose.

Sur la situation actuelle

La situation actuelle des artistes contemporains n'est, sur la question de l'identité, guère différente de celle de leurs semblables non artistes, même si elle est d'autant plus inquiétante que ce qui se passe dans le monde de l'art a une fâcheuse tendance à anticiper ce que l'on est tenté d'appeler par contraste le monde réel, puis à s'y propager. Le fait est connu, cette situation correspond à une généralisation des nationalismes et des racismes à tous les niveaux discursifs qui a pour effet d'exacerber la demande identitaire faite à chacun ; demande qui prend au surplus, depuis quelques

1. Günther ANDERS, *Visite dans l'Hadès* (1979), C. David (trad.), Paris, Le Bord de l'eau, 2014, p. 80-81.

années, avec la résurgence du terrorisme, la tournure d'une injonction à se situer d'un côté ou de l'autre, comme s'il y avait là un choix à faire ; la réponse sur l'origine qui en procède devenant un critère de suspicion ou de confiance.

En dépit du fait qu'une telle demande est émise dans un cadre sociétal et qu'elle prétend concerner des communautés, elle s'adresse d'abord et avant tout à des individualités, à la fois coupées et assignées à une communauté plus ou moins imaginaire, autrement dit : à des individus atomisés¹. Cette réassignation des personnes à leurs racines réelles ou supposées n'est aucunement incompatible, ni en France ni ailleurs, avec l'accentuation du néolibéralisme², y compris donc sur le marché d'échanges le plus dérégulé qui soit, celui de l'art, où, sous couvert d'accueillir la diversité des identités, on centre sur elles le discours, c'est-à-dire qu'on en fait un argument de vente capable de qualifier une œuvre en première comme en dernière instance.

Lui donner une qualité, c'est en effet attribuer à l'œuvre une valeur d'explication, et l'on ne saurait sous-estimer le fait que l'expliquer c'est bel et bien la valoriser en promouvant son origine. Étrangère, l'œuvre d'art acquiert le mystère d'un bien exotique ; nationale, elle a quelque chose d'historique, et en France de luxueux ; dans les deux cas, l'élucidation de son sens appartient à un cercle restreint d'experts seuls capables d'en dévoiler les subtilités culturelles, autrement dit d'en connaître non seulement la valeur exacte, mais encore d'en dire le prix aux profanes dési-

reux d'acquérir et l'objet et le prestige qui lui est attaché, valeur ajoutée qui tend de plus en plus à définir tout entière la notion même d'œuvre d'art en en faisant le signe.

Dans ces conditions, la valeur internationale (pour ne plus dire universelle) d'un artiste devient ainsi fonction de sa capacité à s'inscrire ou à interroger (mais ici cela revient au même) son identité individuelle dans une identité collective qui ne saurait correspondre qu'à une culture nationale, ethnique ou religieuse. Loin d'écarter les préjugés et les clichés traditionnels en la matière, le marché de l'art les reconduit et il est plus que douteux que son internationalisation croissante infléchisse cette tendance. Même lorsque les « périphéries » artistiques seront financièrement intégrées (ce qu'elles sont en passe d'être) elles resteront, sous ce rapport à l'assignation identitaire, marginalisées, d'autant plus durablement que les acteurs des dites périphéries ont eux-mêmes besoin de distinguer leurs identités propres afin de pénétrer un centre avide d'exotismes et qui semble insatiable en la matière. Il en résulte nécessairement un abaissement général du niveau de la critique (et sans doute avec elle de celui des œuvres), qu'avait pointé Benjamin Buchloh dès 1981 lorsqu'il écrivait que « quand l'art mettant l'accent sur l'identité nationale essaie d'entrer dans le système de distribution international, les clichés historiques et géopolitiques les plus éculés doivent être employés³. »

Si l'on n'est certainement pas sorti de cette situation, elle s'est néanmoins compliquée d'un autre biais, consistant celui-ci à survaloriser les formes spécifiques des œuvres d'art étrangères à la culture occidentale. C'est vers le milieu des années 1990 que Hal Foster observe l'émergence de ce phénomène d'esthétisation « qui, écrit-il, est en fait une fétichisation des signes de l'hybride et des espaces de l'entre-deux » présupposant « une distinction, voire une pureté préexistante⁴. » Faute de pouvoir

1. Atomisation dont Hannah Arendt a fait la caractéristique des sociétés vulnérables aux totalitarismes, lesquels produisent à leur tour des individus atomisés à l'ensemble des échelons de l'État. Cf. sur ce point Hannah ARENDT, *Les Origines du totalitarisme. Le système totalitaire* (1951), J.-L. Bourget, R. Davreu et P. Lévy (trad.), Paris, Seuil, 1995, en particulier p. 137.

2. On peut dater ce double mouvement avec Hal Foster de 1989, même si l'on verra qu'il commence dès le début de la décennie 1980, et qu'il est sans doute consubstantiel à la dynamique même du néolibéralisme qui s'enracine dans les politiques publiques à cette même période comme l'a montré Sylvie Laurent. Sur ces points, cf., respectivement, Hal FOSTER, *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*, Londres, New York, Verso, 2015 ; et Sylvie LAURENT, *La Couleur du marché. Racisme et néolibéralisme aux États-Unis*, Paris, Seuil, 2016.

3. Benjamin H. D. BUCHLOH, « Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting », *October*, vol. 88, 1981, p. 39-68, ici p. 64 (sauf mention contraire, les traductions sont de l'auteur).

4. Hal FOSTER, « Portrait de l'artiste en ethnographe », *Idem, Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* (1996), Y. Cantraine, F. Pierobon, D. Vander Gucht (trad.) Bruxelles,

saisir les codes culturels d'une œuvre donnée du fait de son étrangeté, artistes et critiques s'intéressent exclusivement à ses formes, attention qui passe donc par pertes et profits la compréhension de l'œuvre dans sa culture d'origine. En revanche, une telle inscription permet de l'inscrire dans une histoire de la modernité valorisant la pureté formelle, phénomène qui se révèle être, en dernière instance, une nouvelle appropriation, puisque l'histoire du modernisme a bien été écrite du point de vue occidental.

Quelques années avant Foster, Thomas Mc Evilly remarquait déjà en les mêmes termes que là où « le modernisme fétichise la ressemblance, le postmodernisme fétichise la différence¹ », et que cette fétichisation portait bel et bien sur les formes des œuvres en question. Il n'est évidemment pas question de réfuter un tel constat, seulement de souligner le fil sur lequel il fait tenir son auteur. Vis-à-vis des artistes qui considèrent et intègrent des éléments, des formes ou des modes de pensée qui ne sont pas directement issus de leur propre culture, on est en effet toujours amené à la fois à saluer ces emprunts et à soupçonner l'acte même d'emprunter. Dans un cas, il y a quelque chose de presque méchant à dénier à l'artiste ce droit, de l'autre quelque chose de franchement naïf à ne pas y voir une appropriation, et donc potentiellement une expropriation. Reste que les conclusions qu'en tire McEvilly sont davantage problématiques lorsqu'il avance qu'on se trompe en reconnaissant dans un objet non occidental une œuvre d'art au sens occidental de la notion, là où celui-ci ne peut être compris que dans son contexte culturel d'origine, contexte dans lequel, risque-t-il, « ces objets étaient investis de respect et de crainte, pas de noblesse esthétique² », jugement qui n'est pas loin de reconduire cette fois certains des préjugés les plus rebattus du modernisme qui consistent à dénier aux arts

extra-occidentaux une dimension esthétique en les ramenant à une fonction « rituelle », avec tout ce qu'a de commode cette notion.

Mais surtout une telle position interdit de penser les migrations de formes et de signes d'une culture à une autre autrement qu'en termes de pastiche ou de mésinterprétation pure et simple, comme si un malentendu socio-historique ne pouvait pas être productif artistiquement, ainsi que le suggérait William Rubin en introduction au catalogue de l'exposition³ que critique précisément McEvilly dans son essai. Or l'objet même de l'histoire de l'art (*i.e.* les œuvres) oblige à penser de telles aberrations historiques et culturelles dans la mesure où elles en structurent les dynamiques. De cette raison quasi-épistémologique découle une position que l'on pourrait dire éthique. L'élargissement des horizons identitaires que promeut McEvilly ne peut se faire sans que ne se réalisent ces mouvements interculturels de formes artistiques, puisque celles-ci sont précisément porteuses d'identités multiples. Qu'elles soient ou non « correctement » reçues et interprétées ne pose véritablement problème que dans un contexte où l'on est passé cette fois 1° d'une crise des représentations, caractéristique du postmodernisme, 2° à une crise des identités véhiculées par lesdites représentations, caractéristique du postcolonialisme, et 3° à une crise de l'identité occidentale réceptrice de ces multiplicités.

Cette imbrication, et en définitive cette confusion, des trois régimes de crise est d'autant plus inextricable que l'identité (et avec elle le monde) est en crise ; et en crise perpétuelle de surcroît. Or, la perpétuation de cette « crise identitaire », justifiant du même coup la critique, est aussi nécessaire que la définition des identités, tant politiquement qu'économiquement, puisque c'est bien en contiguïté avec ces champs que l'on place les artistes et leurs œuvres, pour ne pas dire qu'on les situe d'emblée dans une promiscuité avec l'idéologie, laquelle se fonde en principe sur la défense et le maintien de l'identité. « L'identité est la forme

La Lettre volée, 2005, p. 222, note ; de même pour la citation précédente.

1. Thomas McEVILLY, *L'Identité culturelle en crise. Art et différence à l'époque postmoderne et postcoloniale* (1992), Y. Michaud (trad.), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p. 9.

2. « Docteur, avocat, chef indien. Le "primitivisme" dans l'art du xx^e siècle au musée d'Art moderne de New York (MoMA) », 1984, *Ibid.*, p. 41.

3. Cf. William RUBIN, « Le primitivisme moderne. Une introduction », in W. Rubin (dir.), *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal* (1987), Paris, Flammarion, 1991, p. 1-79, ici p. 33-34.

originaires de l'idéologie¹», écrit Theodor W. Adorno, et celle-ci est le lieu de sa préservation pour Paul Ricœur, qui l'oppose ainsi à l'utopie, non-lieu de l'altérité et de la fiction², on y reviendra, puisque « utopie » peut être l'autre nom de l'œuvre comme espace, justement, de cette expérimentation fictionnelle de l'identité.

Ces rapprochements, entre l'artiste identifiable et son œuvre identifiée à l'identité de son auteur, permettent en effet d'élaborer, à l'échelle du monde, une répartition cartographique des thèmes, des formes, des sujets, et en toute fin de compte une distribution des talents et des prix. Le fait que les artistes s'écartent ou débordent de leurs frontières « naturelles » valide plus qu'il ne met en péril de telles bornes puisque c'est encore à partir d'elles qu'ils se situent et qu'ils transgressent. De sorte que la crise identitaire de l'artiste est aujourd'hui devenue définitoire de l'identité de l'artiste (en crise). Cette situation, dans laquelle les artistes s'avèrent être finalement moins des acteurs, ou même des agents, que des objets des discours identitaires, et leurs œuvres devenues avec eux leurs « pièces d'identité », peut pourtant apparaître comme l'aboutissement historique paradoxal, parce que dévoyé, des processus de formation de l'art moderne dont la crise a effectivement été le principe actif.

Il en va ainsi des stratégies de démarcation à l'égard de l'art officiel mises en œuvre par les avant-gardes européennes puis américaines depuis le milieu du XIX^e siècle que Béatrice Joyeux-Prunel a étudiées dans leur succession historique³. Il faudrait cependant aller à rebours des analyses de cette dernière et en partie contre le lexique sociologisant d'analyse stratégique employé par l'auteur. En effet, outre que la réalité des choix émis par ces mouvements est discutable sur la base de leur histoire, à l'exception notable du futurisme

italien, courant qui est devenu le paradigme de la notion d'avant-garde sans avoir pourtant produit d'œuvres significatives, les différents courants artistiques modernes n'ont que très peu fait peser leur effort critique sur la question de l'identité individuelle de leurs membres. Et sans doute devrait-on au contraire voir une corrélation entre l'atomisation des pratiques artistiques depuis une cinquantaine d'années (ce que B. Joyeux-Prunel désigne comme la fin des avant-gardes) et le retour de la question identitaire.

Là encore, la structuration économique et politique du monde de l'art favorise et entretient ce centrage sur l'individu, sur son identité propre et sur l'intimité de la crise qu'il traverse. Pareille vision réactive à peu de frais la figure historique du génie incompris et isolé. Mais cet isolement est aujourd'hui un mirage, du moins tel qu'on le présente ordinairement. Sans échos dans la sphère collective (et l'on pourrait sans doute voir dans le thème si prégnant ces dernières décennies de la mémoire un substitut à ce défaut de cadre partagé, un substitut mélancolique, soit dit en passant, puisqu'il consiste à rechercher dans le passé des échos que le présent ne lui offre plus), sans eux, donc, les artistes en viennent généralement à accumuler, autour du thème de l'identité, une masse fastidieuse de lieux communs servis par une évidente redondance de formes. Banalisation qui est, du moins partiellement, le contrecoup de la baisse du niveau des exigences critiques dénoncée par Buchloh. Loin de leur être préjudiciable, le recours à la platitude leur permet de sortir de leur isolement et de s'insérer sur le marché de l'art, en rejoignant un style qui, pour n'être plus institutionnel, n'en est pas moins toujours académique dans la mesure où il obéit précisément à des critères identitaires, lesquels ne sont guère éloignés de ceux du « juste milieu⁴ » du XIX^e siècle.

1. Theodor W. ADORNO, *Dialectique négative* (1966), G. Coffin et al. (trad.), Paris, Payot, 2003, p. 183.

2. Cf. Paul RICŒUR, *L'Idéologie et l'utopie* (1986), M. Revault d'Allones et J. Roman (trad.), Paris, Seuil, 2005, en particulier p. 243 et 246.

3. Cf. Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *Les Avant-gardes artistiques, 1848-1918. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2015 ; IDEM, *Les Avant-gardes artistiques, 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017.

4. Cette identification de la doctrine du Juste milieu prônée par la Monarchie de Juillet avec les artistes de l'époque a été proposée par Léon Rosenthal dans son chapitre v de Léon ROSENTHAL, *Du romantisme au réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848* (1914), Paris, Macula, 1987 ; elle a notamment été reprise de manière critique in « Le Juste milieu et Thomas Couture », Charles ROSEN, Henri ZERNER, *Romantisme et réalisme. Mythes de l'art du XIX^e siècle* (1984), O. Demange (trad.), Paris, Albin Michel, 1986.

Le comble de ce mouvement est atteint lorsque l'artiste est parvenu à « surmonter » ce hiatus et qu'il peut dès lors faire montre d'une identité à la fois intégrée (dans l'art, dans la société, dans le marché) et réconciliée (avec lui-même), sans renoncer pour autant à son individualité d'artiste (exceptionnelle et non plus anormale), mais surtout sans que cette réconciliation ne se paie d'une quelconque contrepartie visible dans ses œuvres : celles-ci ne laissant par exemple plus deviner aucune faille, aucune mémoire, ou bien leur caractère éphémère et précaire, ce qui aurait en effet pour conséquence de fragiliser leur valeur et de faire douter des capacités de l'artiste à « rebondir » à la prochaine crise. On est ainsi passé, insensiblement, d'une rhétorique visant à étendre les valeurs du monde de l'art au monde de l'entreprise à une nouvelle rhétorique reconduisant les valeurs entrepreneuriales dans celles de l'art, à moins que le premier mouvement n'ait été, tous comptes faits, qu'un leurre, destiné à masquer temporairement l'annexion de l'un par l'autre.

La mise en crise de l'art par les avant-gardes répliquait justement à la domination de l'art académique – de tous les académismes unis par un principe d'identité commune et unidimensionnelle –, et c'est un singulier retournement de l'histoire de l'art que leur fin supposée n'ait pas signé du même coup celle de l'art officiel. Singulier, mais pas incompréhensible dès lors que l'on aperçoit que le maintien d'un tel art est précisément rendu possible, et en quelque sorte garanti, par une tradition désormais pluriséculaire de hiérarchisation des styles nationaux explicitement entretenue par une certaine histoire de l'art qui a fourni à la mécanique du marché un cadre discursif dont celle-ci a hérité et qu'elle s'est contentée de valoriser bien plus qu'elle ne l'a inventé.

Si la réception artistique, qu'elle soit mercantile, journalistique ou érudite, se fonde encore aujourd'hui sur les biographèmes tout à la fois les plus génériques de la vie des artistes (sexe, âge) et les plus exotiques (nationalité, origines) et qu'elle s'en prévaut comme de clefs d'interprétation de leurs œuvres, c'est qu'il existe effectivement une sorte de jurisprudence universitaire et intellectuelle, voire scientifique, à ce sujet et qu'historiquement dominante elle continue d'agir aujourd'hui. Certes, elle ne le fait plus avec les mêmes

mots qu'autrefois (ceux de « caractère national » ou de « race » ont par exemple été presque totalement abandonnés, pas tout à fait celui de « sensibilité féminine »), et l'on doit reconnaître que sa tradition est devenue aujourd'hui un habitus. Translation qui n'indique en l'occurrence qu'une modification des voies par lesquelles elle continue d'exercer sa domination, ou sa prégnance, comme on voudra.

Un droit d'inventaire a bien été mené en ce sens récemment en histoire de l'art (on pense en particulier à l'essai d'Éric Michaud sur ce sujet¹), et c'est heureux, mais une telle entreprise d'auto-critique reste encore largement inédite pour l'histoire de l'art contemporain comme pour l'esthétique en général. On ne prétend naturellement pas mener à bien semblable projet dans le cadre de cet article, seulement signaler quelques-unes des ressources que l'on peut trouver dans le passé afin de frayer la voie à une redéfinition des rapports entre identité de l'artiste et altérité de son œuvre.

À cette fin, il convient de rappeler d'abord une distinction qui, pour évidente qu'elle soit, n'en constitue pas moins la source première de confusions récurrentes. On confond en effet l'identité comme donnée, attribuée par autrui, et l'identité comme construction, ou pour mieux dire comme projet, formulée par soi-même dans un contexte social² ; et l'on croit que la crise affecte la donnée là où elle concerne en vérité l'effort qui consiste à élaborer l'identité, effort à la fois libérateur et nécessairement douloureux – pour ne pas dire rageur – et en conséquence éminemment critique. En confondant l'un et l'autre, non seulement on se trompe de cible, mais on émousse justement la pointe critique que comporte toute projection altérante.

Ce simple déplacement de perspective permet de mieux apercevoir le sens que tiennent les œuvres dans la définition ou l'indéfinition de

1. ÉRIC MICHAUD, *Les Invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2015.

2. On reprend ici la distinction qu'opère Erving Goffman entre identité sociale attribuée et identité personnelle revendiquée, la première, note-t-il, n'autorisant « guère d'anonymat complet ». ERVING GOFFMAN, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps* (1963), A. Kihn (trad.), Paris, Minuit, 1993, p. 85.

l'identité de l'artiste, et pourquoi l'on se propose de faire historiquement leurs « portraits » successifs en Oriental, en Viennois et en Acteur. On aurait aussi bien pu choisir, avec Jean Starobinski, d'en faire le « portrait en saltimbanque¹ », qui montre que l'artiste moderne s'identifie au pitre, au clown, au marginal. Mais il s'agit là d'une identification qui constitue une sorte de basse continue de l'histoire de l'art moderne du XVIII^e siècle à nos jours, là où on considère des moments historiques spécifiques de désidentification de l'artiste. Cependant l'Oriental par lequel on commence ces trois « portraits » a bien aussi quelque chose de clownesque, on va le voir, et l'Acteur par lequel on finit renverse aussi l'ordre de l'art, à défaut de renverser celui du monde².

Portrait de l'artiste en Oriental, en Viennois & en Acteur

On pose que l'arrivée de l'Autre dans la peinture européenne, au moins comme protagoniste de ses figurations, a coïncidé avec le fait de commencer à considérer l'artiste comme un Autre. On assoit cette corrélation théorique sur un moment de conjoncture historique qui considère en effet deux faits historiques survenus au XIX^e siècle de manière concomitante mais apparemment indépendante l'un de l'autre : d'une part, l'apparition de l'Orientalisme, favorisé en France par le début de la conquête de l'Algérie à partir de 1830 et le développement de la photographie dès le début des années 1840, de l'autre, celui des avant-gardes, que l'on situe ordinairement aux alentours et dans le sillage de la Révolution de 1848.

L'hypothèse que l'on formule est que les artistes conformant l'essentiel des rangs des avant-gardes se sont peu à peu trouvés, délibéré-

ment ou contre leur volonté, socialement et artistiquement marginalisés ou plus exactement placés en situation d'étrangers à leur propre « pays », au point d'y devenir peu à peu des sortes d'Orientaux intérieurs ; étant bien entendu qu'« Oriental » est ici une dénomination commode pour « étranger » permettant de rappeler que le XIX^e siècle prépara une « désoccidentalisation » des modes de représentation corrélative à la fois d'une désidentification et d'une désorientation de l'art en général. Si l'on tient à ce mot d'« Oriental », c'est donc qu'il correspond effectivement à une réalité historique : l'introduction massive, avec l'Orientalisme artistique, de la figure de l'Autre dans la représentation occidentale, ordre dans lequel, sans en être totalement absent, il n'apparaissait le plus souvent qu'à ses marges.

Cette hypothèse fonde l'essai de Victor Stoïchita, *L'Image de l'Autre*, issu de sa « Chaire du Louvre » en 2014³, et qui prolonge dans un autre domaine mais sur une thématique voisine celle qu'avait tenue sept ans plus tôt Toni Morrison et qui avait été publiée sous le titre *Étranger chez soi*. À partir de sa « lecture » du *Radeau de la Méduse* (1818-1819) de Théodore Géricault, l'écrivaine y montrait comment un certain nombre d'œuvres conservées au Louvre font signe vers l'Autre à partir de ce qui signale, dans ce tableau précis, « l'ultime territoire de l'identité⁴ » : le corps des naufragés, parmi lesquels des hommes noirs et le héraut métis de la scène, première figure de l'Autre à ne pas être, au contraire du Noir de la littérature états-unienne⁵, reléguée au second plan.

Constat voisin de celui de V. Stoïchita, donc, selon lequel, en effet, « l'art occidental [...] ne semble pas avoir fait de "l'image de l'autre" l'un de ses centres d'intérêt. L'Autre se construit en marge, écrit-il. Le domaine de l'art "classique" est, en principe, le Même, et il suffit de lire l'écrit fon-

1. Cf. Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1970), Paris, Gallimard, 2013.

2. On pense ici au rôle « carnavalesque » de l'artiste tel que l'a examiné Mikhaïl Bakhtine ; il n'est sans doute pas fortuit que l'artiste en clown fasse précisément son apparition au moment du déclin, non seulement de la figure christique, comme le suggère Starobinski, mais du carnavalesque, dont le propre est d'être une forme collective. Cf. sur ce point Mikhaïl BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski* (1929), I. Koltchouff (trad.), Paris, Seuil, 1998.

3. Cf. Victor I. STOÏCHITA, *L'Image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et « Gitans » dans l'art occidental des Temps modernes*, Paris, Hazan, Louvre, 2014.

4. Toni MORRISON, « Étranger chez soi » A. Wicke (trad), *Toni Morrison invitée au Louvre. Étranger chez soi*, J.-M. Terrasse et al., (dir.) Paris, Christian Bourgois, 2006, p. 24.

5. Cf. sur ce point Toni MORRISON, *Playing in the Dark. Blancheur et imagination littéraire* (1992), P. Alien (trad.), Paris, Christian Bourgois, 2007.

dateur de la théorie artistique de la Renaissance [V. Stoïchita fait ici référence au *De Pictura* de Leon Battista Alberti qui prend Narcisse pour source mythique du tableau de peinture] pour constater que, à l'instar de toute l'épistémè occidentale, la représentation artistique a été conçue comme appartenant principalement au territoire de l'identité¹ (« territoire de l'identité » qui revêt bien entendu ici un autre sens que chez Morrison). Le fait que les contre-exemples abondent n'invalide pas la thèse générale de V. Stoïchita dont toute l'étude fait précisément porter son attention sur eux. Mais l'enjeu est ailleurs.

Les cadres autorisant cette marginalisation représentationnelle de l'Autre se fendillent progressivement quelques années seulement après Géricault, qui meurt prématurément en 1824, avec le développement de l'Orientalisme pictural et photographique qui connaît tout au long du second XIX^e siècle et jusqu'aux premières décennies du siècle suivant (jusqu'à la décolonisation en réalité) deux phases successives. Lesquelles peuvent être résumées à grands traits de la manière suivante : une première version de l'Orientalisme associant l'Orient au rêve, comme chez Eugène Delacroix², et une seconde version caractérisée par un regard plus colonialiste voire entomologiste, comme chez Jean-Léon Gérôme³, ouvrant précisément la voie à ce que Christelle Taraud, dans son étude sur les représentations de femmes dites mauresques, appelle « la déliquescence du rêve⁴ » de l'Orient, délitement qui se

produit sous la double pression du sexe, d'une part, le corps oriental, féminin mais aussi masculin, devenant hyper-sexualisé, et de la science, d'autre part, qui cherche à identifier les traits corporels « spécifiques » aux différentes races orientales en général et au type de l'Oriental en particulier.

Mais il conviendrait encore de nuancer, car c'est à la jonction de ces deux périodes que l'on trouve chez un peintre, écrivain et critique d'art comme Eugène Fromentin les plus profondes interrogations (les plus douloureuses aussi) sur la possibilité ou l'impossibilité pour un artiste européen (peintre ou écrivain) de représenter l'altérité de l'autre sans altérer son identité propre par le truchement de l'interprétation artistique⁵. Questionnement très proche, jusqu'en ses prémisses, de celui qui ouvre le célèbre essai d'Edward Saïd sur l'histoire de l'orientalisme⁶, dont il anticipe les termes.

Or, au moment même où l'image de l'Autre se fixe, et pour longtemps, dans l'imagerie orientaliste au sein de laquelle il occupe désormais la place du sujet principal dominé, au moment donc où l'Autre est à la fois rendu visible et visiblement domestiqué⁷, ce qui est parfois assimilé à une cer-

1. Victor I. STOÏCHITA, *L'Image de l'Autre*, op. cit., p. 19.

2. « L'orientalisme n'avait été, jusqu'en 1830, sauf pour de très rares artistes, qu'un art de fantaisie », écrit ainsi Rosenthal, qui rappelle que Delacroix « a puisé, dans le Maroc, une excitation comme dans un livre », et qu'« une fois le choc reçu, son émotion seule lui est précieuse et il s'inquiète peu de demeurer d'accord avec la réalité. » LÉON ROSENTHAL, *Du romantisme au réalisme*, op. cit., p. 91 et 120.

3. Cf. sur ce cas « L'Orient imaginaire », 1982, Linda NOCHLIN, *Les Politiques de la vision. Art, société et politique au XIX^e siècle* (1989), O. Bonis (trad.), Paris, Jacqueline Chambon, 1995.

4. Christelle TARAUD, *Mauresques. Femmes orientales dans la photographie coloniale 1860-1910*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 47. Cf. également sur ce sujet : Gilles BOËTSCH, Jean-Noël FERRIÉ, « Du daguerréotype au stéréotype : typification scientifique et typification du sens commun dans la photographie coloniale », *Hermès*, n° 30, 2001, p. 169-175 ; et

Gilles BOËTSCH, « Corps mauresques », *Corps*, 2006, n° 1, p. 83-98.

5. « La question se réduit à savoir si l'Orient se prête à l'interprétation, écrit Fromentin au terme d'un long développement, dans quelle mesure il l'admet pourtant, et si l'interprétation n'est pas le détruire. », Eugène FROMENTIN, *L'Idée simple du fleuve. De l'orientalisme* (1856), La Rochelle, Rumeur des Âges, 2002, p. 26.

6. Saïd demande ainsi, se plaçant dans la position de l'orientaliste, « comment l'appréhender [l'Orient], comment l'approcher, comment éviter d'être vaincu ou submergé par sa sublimité, son étendue, ses terribles dimensions. » Edward SAÏD, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (1978), C. Mamlouk (trad.), Paris, Seuil, 1980, p. 33.

7. C'est-à-dire aussi du vaincu, et non plus de l'adversaire redoutable ou de l'ennemi dangereux tel qu'il subsistait dans l'imaginaire de l'Europe chrétienne jusqu'au début du XIX^e siècle. Pour Saïd, la bataille de Lépante, en 1571, marque la fin de la menace effective de l'Islam sur l'Europe chrétienne, le siège de Vienne, en 1683, celle de la menace symbolique. De fait, le XVIII^e siècle voit très progressivement le mépris se substituer à la crainte du « Turc », même si celui-ci continue d'incarner l'altérité menaçante. *Ibid.*, p. 92. Sur cette évolution, cf. notamment Jocelyne DAKHLIA, « Musulmans en France et en Grande-Bretagne à l'époque moderne : exem-

taine modernité artistique¹, se développe la figure d'un nouveau marginal de l'intérieur en la personne de l'artiste moderne.

Lorsque Saïd écrit par exemple que « l'Oriental était ainsi relié aux éléments de la société occidentale (les délinquants, les fous, les femmes, les pauvres) qui avaient en commun une identité qu'on peut décrire comme lamentablement autre² », on est évidemment tenté d'ajouter à sa liste « les artistes ». « Oriental » recouvre, on l'a dit, nombre de désignations possibles, mais il est un fait que l'artiste non officiel est de plus en plus considéré, en particulier dans la seconde moitié du XIX^e siècle, comme un étranger à sa propre société et à la culture qui lui est attachée, et de surcroît comme un étranger menaçant : celui d'un barbare introduisant un art libéré des règles de la culture, pour ne pas dire de la civilisation, et pour cela déréglé.

Gustave Courbet fournirait à coup sûr pour l'époque la figure idéale et pionnière, lui qui ressent le besoin, comme il l'écrit à Francis Wey en 1850, de mener, « dans notre société si bien civilisée », « une vie de sauvage », affranchie « même des gouvernements. [...] la grande vie vagabonde et indépendante du bohémien³. » Peut-être est-ce ce qui motive son autoportrait « en Juif errant » dans *La Rencontre* de 1854, « portrait de l'artiste en étranger sans attaches⁴ », écrit Timothy J. Clark, qui cite une autre lettre du peintre, cette fois à Champfleury, en 1850 toujours, où il lui dit avoir participé au Carnaval d'Ornans, ville qui « est en combustion », qui « marche sur la tête », lui-même

y étant déguisé en « Pierrot de la Mort⁵ ». Comme si la sauvagerie individuelle revendiquée par Courbet trouvait à s'épanouir dans le charivari collectif. La peinture de Courbet peut en effet être comprise comme une vaste tentative carnavalesque de renversement des institutions artistiques comme politiques, ambition qui l'a peu à peu relégué aux marges de la société et assimilé précisément à ces colporteurs, ces bohémiens et artistes ambulants que la I^{re} République et le IInd Empire vont s'efforcer de réprimer⁶, comme la III^e République condamnera Courbet à la banqueroute pour avoir un temps songé à déplacer un monument de l'ordre : la colonne Vendôme.

Le cas du peintre d'Ornans est d'autant plus emblématique qu'aux yeux de Clark il réalise, au travers de sa peinture, une sorte de dispersion et de disparition du moi⁷, ce qu'à sa suite Michael Fried a défini comme une tentative de « fusion quasi corporelle du peintre-spectateur dans la peinture⁸ ». Pour le dire autrement, Courbet a cherché à faire de la toile non pas l'espace utopique de l'altérité, mais le lieu de son identité véritable et assumée, celle de peintre, qui le rend étranger au monde qui l'entoure comme le paysan, incorporé à la terre, paraît étrange au bourgeois. Étrange et dangereux, car, comme l'écrit une certaine Marie-Sincère Romieu, agronome, dans son *Des paysans et de l'agriculture au XIX^e siècle* de 1865 que cite Clark, « le paysan a volontiers recours au mensonge ; c'est l'habitude des Orientaux et des sauvages⁹ », et désormais celle aussi des artistes.

plaires et invisibles », in Jocelyne DAKHLIA, Bernard VINCENT (dir.), *Les musulmans dans l'histoire de l'Europe 1. Une intégration invisible*, Paris, Albin Michel, 2011, p. 231-413, en particulier p. 407.

1. Dans sa défense de la peinture réaliste, Louis-Émile-Edmond Duranty accuse par exemple l'orientalisme de Fromentin d'« entraver la colonisation de l'Algérie ». Louis-Émile-Edmond DURANTY, *La Nouvelle peinture : à propos du groupe d'artistes qui exposent dans les galeries Durand-Ruel* [1876], Caen, L'Échoppe, 1988, p. 11-12.

2. Edward SAÏD, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, op. cit., p. 237.

3. Cité in Timothy J. CLARK, *Une image du peuple. Gustave Courbet et la révolution de 1848* (1973), A.-M. Bony et F. Jaouën (trad.), Dijon, Les presses du réel, 2007, p. 31 ; de même pour les citations précédentes.

4. *Ibid.*, p. 282.

5. Cité in *Ibid.*, p. 297, Appendice 2.

6. Sur l'adoption de ces dispositions légales, cf. *Ibid.*, en particulier p. 179 ; et Timothy J. CLARK, *Le Bourgeois absolu. Les artistes et la politique en France de 1848 à 1851* (1973), C. Iacovella (trad.), Villeurbanne, Art édition, 1992, en particulier p. 204.

7. Cf. Timothy J. CLARK, *Une image du peuple*, op. cit., p. 22.

8. Michael FRIED, *Le Réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne*, II [1990], M. Gautier (trad.), Paris, Gallimard, 1993, p. 133.

9. Cité in Timothy J. CLARK, *Une image du peuple*, op. cit., p. 269, note.

Sans multiplier les exemples, on peut simplement rappeler qu'un peu plus d'un demi-siècle après Courbet, et sans mentionner Édouard Manet qui fit l'objet d'invectives comparables¹, Paul Cézanne clôturait l'ère qu'avait inaugurée Courbet. Non pas que la critique cessât le moins du monde de tenir les artistes d'avant-gardes pour des fous, ou, comme pour Cézanne, leur œuvre pour le fait d'« un caractère puéril et enfantin », d'« un vrai primitif » ou d'un « primitif attardé », témoignant d'une « infirmité de la vue », ou bien encore d'un « artiste malgache² », mais parce que l'artiste revendiqua de nouveau comme Courbet avant lui d'être effectivement « le primitif de [s]a propre voie », « le primitif d'un art nouveau³ ».

Avec fracas, Cézanne prolongeait en fait la harangue d'Arthur Rimbaud, proclamant dans « Mauvais sang » être « une bête, un nègre⁴ » ; il rejoignait celle de Paul Gauguin se faisant sauvage aux Marquises⁵ ; il anticipait lointainement le choix de Marcel Duchamp de changer d'identité en prenant un nom juif d'abord, puis en optant pour une identité de femme⁶. Dans tous les cas, même dans celui de Duchamp, ce que l'on peut ici

qualifier d'orientalisation de l'identité artistique ne prend son sens qu'à considérer l'impulsion d'étrangeté à l'égard de l'art dominant donnée par ces artistes à l'identité dispersée à leurs œuvres elles-mêmes « aliénées ».

Toutes revendications qui ont plutôt accentué qu'atténué l'étrangeté de l'Autre réel, de l'Oriental véritable et non de son type ou de ses avatars bohèmes, alors même qu'elles le faisaient pénétrer jusque dans les formes d'une peinture de soi désormais – et définitivement – altérée. À bien des égards, la synthèse réalisée par les idéologues nazis autour de la notion d'art dégénéré⁷ met rétrospectivement en évidence cette aliénation dont ils faisaient quant à eux une trahison raciale.

En 1938, quelques mois avant l'inauguration de l'exposition d'art dégénéré de Munich, un zélateur nazi du musée de Berlin voulut décrocher les Rembrandt, qualifié par lui de « peintre juif du ghetto⁸ ». Si son initiative fut finalement fort mal récompensée (elle aboutit à son expulsion du Parti), elle n'en témoigne pas moins du caractère équivoque de la peinture de Rembrandt, qui avait été très tôt blâmée pour sa manière – peu séante –, comme pour ses sujets – juifs⁹. À plus d'un titre, Rembrandt fait en effet figure à cet égard de précurseur : comme « père » de l'Orientalisme, comme artiste paria, et comme peintre de l'Autre en Soi.

On reviendra sur ce troisième aspect, le plus essentiel, mais il suffit ici d'indiquer que non seulement Rembrandt introduit dans la peinture européenne les miniatures persanes ainsi qu'un certain « folklore » orientalisant dans ses portraits

1. Dès 1863, soit quatre ans avant *L'Exécution de Maximilien*, en pleine période hispanisante, Paul de Saint-Victor décrit ainsi l'auteur d'*Olympia* : « Imaginez Goya passé au Mexique, devenu sauvage au milieu des pampas, et barbouillant des toiles avec de la cochenille écrasée, vous aurez M. Manet, le réaliste de la dernière heure. » Cité in François CACHIN (dir.), *Manet 1832-1883*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1983, p. 273.

2. Critiques parues en 1904-1905 citées in Ambroise VOLLARD, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir* (1938), Paris, Grasset, 2003, p. 127 sqq.

3. Cité in Joachim GASQUET, *Cézanne* (1921), Paris, Encre Marine, 2012, respectivement p. 87 et 229.

4. « Mauvais sang », 1873, Arthur RIMBAUD, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, 2004, p. 182.

5. À Charles Morice, Gauguin écrivait en avril 1903 : « je suis un sauvage. Et les civilisés le pressentent : car dans mes œuvres il n'y a rien qui surprenne, déroute, si ce n'est ce "malgré-moi-de-sauvage". » Paul GAUGUIN, *Oviri. Écrits d'un sauvage* (1974), Paris, Gallimard, 1998, p. 339.

6. « J'ai voulu [...] changer d'identité et la première idée qui m'est venue c'est de prendre un nom juif. J'étais catholique et c'était déjà un changement que de passer d'une religion à une autre ! Je n'ai pas trouvé de nom juif qui me plaise ou qui me tente, tout d'un coup j'ai eu une idée : pourquoi ne pas changer de sexe ! Alors de là est venu le nom de Rose Sélavv. » Marcel DUCHAMP, *Duchamp du signe. Écrits* (1958), Paris, Flammarion, 1994, p. 151.

7. Sur les origines de cette notion développée à Vienne en 1892 par le médecin et militant sioniste Max Nordau, cf. George L. MOSSE, *Toward the Final Solution: A History of European Racism* (1978), New York, Harper Colophon, 1980, en particulier p. 84.

8. Cf. sur ce point Ines Rotermund-Reynard, « "Tu peux vraiment être heureux d'avoir quitté cette folie !" La critique d'art Paul Westheim pendant son exil en France », in Anne GRYNBERG, Johanna LINSLER (dir.), *L'Irréparable. Itinéraires d'artistes et d'amateurs d'art juifs, réfugiés du « Troisième Reich » en France*, Magdeburg, Band 9, bearb. v. Andrea Baresel-Brand, Magdeburg 2012, p. 123-144, ici p. 133.

9. Ce rapprochement est le fait du peintre Gérard de Lairesse, en 1707. Cf. sur ce point Victor I. STOICHITA, *L'Image de l'Autre, op. cit.*, p. 108.

de Juifs¹, qu'il se situe en marge des conventions picturales de son époque, mais encore qu'il se figure lui-même en Oriental (comme dans son *Portrait de l'artiste en costume oriental* de 1631, conservé au musée du Petit Palais de Paris). Cette indétermination de l'identité picturale de Rembrandt, véritable topos de sa réception critique², a conduit V. Stoïchita à parler à son propos de « dividualité » plutôt que d'« individualité³ », et à hasarder l'hypothèse qu'il aurait modelé sa conception de l'autoportrait sur la célèbre devise des *Essais* de Montaigne qu'il avait pu lire lors de son année d'études à l'université de Leyde, sa ville natale : « Je ne peins pas l'être. Je peins le passage⁴ ».

1. Cf. notamment sur ce point : Michaële LIÉNART (dir.), *Rembrandt et la Nouvelle Jérusalem. Juifs et Chrétiens à Amsterdam au Siècle d'or*, Paris, Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, Panama, 2006 ; ainsi que : Alexis MERLE DU BOURG, « Le Turban, la toge et le keffieh. Le costume à la lumière des orientalismes : cristallisation, confirmation et contestation d'une notion clé de la tradition académique », in Laurence SIGAL-KLAGSBALD (dir.), *Les Juifs dans l'orientalisme*, Paris, Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, Skira-Flammarion, 2012, p. 25-30, en particulier p. 28. (Article qui pêche néanmoins, cela vaut de le signaler, par une tendance étonnante à dépolitiser l'Orientalisme artistique, l'auteur faisant fi des travaux de L. Nochlin sur le sujet, comme du reste Perrin Simon-Nahum s'élève, dans sa propre contribution au catalogue, contre les thèses de Saïd sans apporter aucun élément probant à sa réfutation, allant jusqu'à verser dans le procès d'intention.) On peut cependant rappeler que les Juifs, la plupart originaires du Portugal et d'Espagne, n'avaient rien d'oriental à Amsterdam, il s'agit en l'occurrence d'une invention du peintre fondée sur leur origine, comme le rappelle Christian Tümpel ; cf. Christian TÛMPEL, *Rembrandt*, Anvers, Fonds Mercator, 1986, p. 142 *sqq.*

2. Significativement, Gary Schwartz ouvre sa vaste monographie en évoquant lui aussi la dilution de l'identité du peintre amstellodamoïse pour lui assigner aussitôt celle de saint Paul. Il clôt néanmoins son ouvrage sur la remarque suivante : « Je ne connais pas d'autre artiste, écrit Schwartz, de quelque période que ce soit, qui ait, avec tant de sérieux, modelé ses traits en autant d'identités différentes. » La suggestion de Stoïchita que l'on mentionne en suivant part d'un constat voisin mais demeure plus ouverte. Cf. Gary SCHWARTZ, *Rembrandt*, M.-F. Dispa, C. Frogneux et M. Vincent (trad.), Paris, Flammarion, 2006, respectivement p. 9 et 373.

3. Cf. Victor I. STOÏCHITA, *L'Image de l'Autre, op. cit.*, p. 113.

4. Cf. Victor I. STOÏCHITA, *Figures de la transgression*, Genève, Droz, 2013.

Un court texte de Paul Ricœur, publié en 1987, décrit de façon analogue un autoportrait de Rembrandt qui n'est significativement pas cité. Le philosophe y rappelle que le genre, par définition, « demande d'identifier le personnage représenté comme étant le même que celui qui l'a peint ». Or, ajoute-t-il, une telle exigence est faussée par une double absence.

Ce sont ainsi deux absents qu'il m'est demandé de tenir pour identiques : l'un est le personnage irréel, visé au-delà de la toile matérielle ; l'autre est le peintre réel, mais aujourd'hui mort. Un gouffre se creuse entre le personnage sans nom du tableau et l'auteur dont le nom est attesté par la signature. Leur identité n'allant plus de soi, il me faut donc la construire⁵.

Au contraire de Narcisse, dont on a signalé qu'Alberti en avait fait le père de la peinture, Rembrandt, écrit Ricœur, conserve une distance d'avec son image. Il ne l'embrasse pas ni n'en épouse les contours, et cette distance lui permet de s'examiner, « examen de peinture » que le philosophe rapproche d'un véritable « examen de conscience⁶ ».

Ce n'est sans doute pas un hasard si Ricœur retrouve incidemment cet exemple trois ans plus tard dans *Soi-même comme un autre* afin d'exemplifier la distinction qui y fonde toute son approche de l'altérité : entre mêmété et ipséité⁷. Là où « l'identité-ipse » « implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre », « l'identité-idem » correspond quant à elle à la mêmété et ne com-

5. « Sur un autoportrait de Rembrandt », 1987, Paul RICŒUR, *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie* (1994), Paris, Seuil, 2006, p. 13-14.

6. *Idem*, p. 15.

7. « Il suffit de comparer entre eux les autoportraits de Rembrandt », écrit Ricœur, ce n'est pas sa mêmété qui constitue son ipséité, mais son appartenance à quelqu'un capable de se désigner lui-même comme celui qui a son corps. » Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre* (1990), Paris, Seuil, 1996, p. 155. Thème repris plus tard par Jean-Luc Nancy, toujours à partir de Rembrandt, mais jusqu'à l'autoportrait que fit Cézanne d'après celui du Louvre. « L'autre – celui dont on fait le portrait –, écrit Nancy, se soustrait ostensiblement à la mêmété : c'est peut-être déjà la leçon de Rembrandt, c'est sûrement celle de l'Autoportrait à la palette de Cézanne. » Jean-Luc NANCY, *L'Autre Portrait*, Paris, Galilée, 2014, p. 66.

porte pas cette ouverture. Or le déploiement de l'identité-ipse ne peut se faire selon Ricœur non pas à partir d'une identité personnelle mais à travers une identité narrative, seule capable de maintenir son identité dans le temps.

Soi-même comme un autre se situe ainsi dans la pensée du philosophe à la charnière entre la pensée de l'identité narrative exprimée dans les années 1980 avec les trois volumes de *Temps et récit*¹ et la promotion de la reconnaissance comme effet et substitut à l'identité fixe dans *Parcours de la reconnaissance*, publié à titre posthume en 2004. *Reconnaître* devient ainsi la manière qu'a Soi d'*identifier* l'Autre comme égal au regard de soi-même et eu égard à une norme valant pour la communauté ; dans la pensée ricœurienne, la reconnaissance se décline en attestation (de soi), identification (à l'autre) et gratitude (transcendante)². Il ne s'agit donc pas de nier toute préséance de l'identité donnée, seulement de lui dénier son pouvoir d'*enchaînement*, au sens radical que donne à ce mot Emmanuel Levinas³, en indiquant que cette identité originaire se transforme et s'altère nécessairement en se projetant dans l'espace social par le truchement d'une identité choisie. Ce qu'exprime alors le portrait de soi comme projection en autre.

Cette complexité du rapport à l'identité articulée à une recherche de reconnaissance est au cœur d'un autre moment historique qui constitue à certains égards un paradigme de crise identitaire artistique et politique : la situation des artistes à Vienne autour de 1900.

Dans une certaine mesure, il s'agit d'un mouvement inverse à celui de l'« orientalisation » que l'on vient de décrire à propos des artistes parisiens au XIX^e siècle ; mouvement examiné dans toutes ses nuances par le sociologue Michael Pollak en 1984 qui s'est aussi intéressé par la suite à la question du maintien de l'identité sociale dans les

conditions les plus extrêmes, celle des déportés dans les camps de concentration nazis, notamment⁴.

La situation à Vienne est évidemment tout autre, elle est celle, soutient Pollak, d'un empire plurinationnel et d'une capitale cosmopolite dans lequel l'art joue le rôle de ferment unificateur. Rôle paradoxal puisqu'il y revenait à l'art pour l'art (c'est-à-dire à l'art réputé sinon apolitique, du moins désengagé) de remplir ce rôle politique en proposant des « formes esthétiquement parfaites » qui devaient « évoquer la recherche de l'harmonie entre les peuples qui composaient la monarchie⁵ », selon un principe d'homologie caractéristique des sociétés unifiées à défaut d'être unitaires. Mais c'est précisément dans ce paradoxe que peuvent se glisser un certain nombre d'artistes dont l'identité donnée est souvent tiraillée entre plusieurs appartenances nationales ou religieuses, parfois non reconnues officiellement comme pour les Juifs.

« En partie du moins, soutient par conséquent Pollak, l'art pour l'art viennois se présente comme un mode de gestion d'une identité culturelle et nationale blessée et de la conquête d'une identité d'artiste⁶. » Laquelle est d'évidence extrêmement fragile. D'abord parce qu'elle est souvent couplée à une inquiétude quant à l'identité sexuelle et aux rapports entre les sexes, pour des raisons là aussi d'organisation sociale spécifique à l'Autriche sur lesquelles il serait trop long de s'étendre ; ensuite parce qu'une telle construction de l'identité artistique prête nécessairement le flanc à des attaques dont la teneur sera aussitôt extra-artistique, l'antisémitisme devenant alors un « code culturel⁷ »

1. Cf. Paul RICŒUR, *Temps et récit. 3. Le temps raconté* (1985), Paris, Seuil, 2007, en particulier p. 444-446.

2. Cf. Paul RICŒUR, *Parcours de la reconnaissance. Trois études* (2004), Paris, Gallimard, Paris, 2005, en particulier p. 309-310.

3. Cf. Emmanuel LEVINAS, *De l'évasion* (1935), Paris, Le Livre de Poche, 2011, p. 97-98.

4. Cf. Michael POLLAK, *L'Expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris, Métailié, 2000.

5. Michael POLLAK, *Vienne 1900* (1984), Paris, Gallimard, 1992, p. 12 ; de même pour la citation précédente.

6. *Idem*, p. 13.

7. La notion de « code culturel » appliqué à l'antisémitisme est due à Shulamit Volkov que cite Jacques Le Rider, lequel soutient, dans une perspective arendtienne, que « l'antisémitisme peut être interprété comme une révolte contre la modernisation culturelle et sociale, dont "les Juifs" apparaissent, aux yeux des antisémites, comme les agents. » Jacques LE RIDER, *Les Juifs viennois à la Belle Époque*, Paris, Albin Michel, 2013, p. 28. Sur cette question, cf. également Carl E. SCHORSKE, *Vienne fin de siècle. Politique et culture* (1967),

propre à dénoncer non seulement l'existence des Juifs mais celle d'œuvre déviantes ; enfin parce qu'elle s'inscrit historiquement dans un modèle politique en passe de se dissoudre, de sorte qu'elle est anachronique. « Un art cosmopolite "autrichien", écrit en effet Pollak, naît au moment même où l'Autriche multinationale se prépare à sa disparition politique¹. »

Pour bref et daté qu'il fut, ce moment viennois dépasse néanmoins sa simple occurrence, ne serait-ce que parce qu'on retrouve des cas de figures analogues dans l'empire victorien contemporain, qui partage un grand nombre de traits sociétaux communs avec le vieux domaine habsbourgeois. On pense évidemment à la situation d'Oscar Wilde, rattrapé par l'identité d'homosexuel (et donc de délinquant) que la société entendait lui assigner et, comme pour Courbet, lui faire payer en conséquence².

Ce moment viennois importe donc parce qu'il rend compte du rôle social de l'œuvre dans l'élaboration d'une identité choisie dans une situation politiquement contrainte, œuvre qui apparaît dans ces conditions comme tout autre chose qu'une sublimation ou une substitution personnelle, mais

bien, pour le dire en termes ricœurriens, comme une réplique – utopique – à l'ordre social – idéologique – qui ne saurait être envisagée comme une simple stratégie pour y entrer, non plus que comme une volonté délibérée de transgresser l'ordre social. Cela même si devenir artiste signifiait malgré tout rester étranger, pour ne pas dire apatride – cela alors même que cette étrangeté était vécue, sur un mode paradoxal, comme une appartenance politique, ersatz d'appartenance nationale.

La situation est évidemment encore radicalement distincte aux États-Unis, que ce soit avant ou après 1945, même si dans le sillage de la Seconde Guerre mondiale sont effectivement apparus ceux que le critique d'art Harold Rosenberg a nommé en 1952 les « peintres d'action américains » (*American Action Painters*). On a parfois négligé le fait que cette désignation faisait d'abord et avant tout de ces artistes des acteurs, et par conséquent, selon les définitions proposées vingt ans plus tôt par Rosenberg, des personnalités (*personalities*).

Dans un article séminal, paru en 1932, intitulé « Drame et substitution de personnage » (« *Character Change and The Drama* »), le critique d'art esquisse alors une théorie de l'action dans le contexte de deux « systèmes impersonnels » apparentés : la loi et le théâtre. Le premier système, avance Rosenberg, ne reconnaît pas de « personnalités », mais une « fiction » par laquelle « une personne [est] identifiée par le lien logique entre ses actes et le fait qui a été leur aboutissement », et dont le jugement constitue « le dénouement de ces actes ». « La loi, écrit ainsi Rosenberg, envisage l'individu comme s'il était en quelque sorte un acteur pourvu d'un rôle que la cour a classé dans le répertoire des situations du code pénal. » Or le « personnage défini par la cohérence de ses actes », écrit-il, peut être appelé « une "identité"³. » Celle-ci n'existe pas dans la réalité sociale, insiste Rosenberg, l'identité étant « l'effet d'un artifice visible de la pensée judiciaire » puisqu'« il est bien évident qu'un homme qui a tué peut

Paris, Seuil, 2017 (préface de J. Le Rider), qui parle quant à lui à propos de l'antisémitisme d'un « nouveau ton en politique », cf. sur ce point son chapitre III.

1. Michael POLLAK, *Vienne 1900, op. cit.*, p. III. Cette multiplicité des identités se retrouve significativement à Berlin dans l'Entre-deux-guerres. (Cf. sur ce point Lionel RICHARD « Une identité contradictoire », in *Idem* (dir.), *Avant l'apocalypse. Berlin 1919-1933* (1991), Paris, Autrement, 2013, p. 7-28.) Dans les deux cas, cela correspond à ce que Günther Anders, viennois d'adoption, a désigné comme « l'homme sans monde », vivant non pas dans le monde mais à l'intérieur d'un monde ; phénomène individuel, dit Anders, mais aussi et surtout, comme chez Pollak, « fait de classe ». Cf. son introduction à Günther ANDERS, *L'Homme sans monde. Écrits sur l'art et la littérature* (1993), C. David (trad.), Paris, Fario, 2015.

2. Hans Mayer écrit ainsi en un sens très voisin, à partir du *Portrait de Dorian Gray* : « Les composantes homosexuelles de l'esthétisme de Wilde dans la préface et dans les parties du roman qui lui correspondent se révèlent dans la tentative désespérée d'échapper à ce rôle entre masque et scandale en dissolvant sa propre existence dans la totalité esthétique de la réalité devenue œuvre d'art. » Hans MAYER, *Les Marginaux. Femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne* (1978), L. Muhleisen, M. Jacob, P. Fanchini (trad.), Paris, Albin Michel, 1994, p. 278, souligné dans le texte.

3. « Drame et substitution de personnage », 1932, Harold ROSENBERG, *La Tradition du nouveau* (1959), A. Marchand (trad.), Paris, Minuit, 1962, p. 136 ; de même pour les citations précédentes.

n'avoir jamais eu le comportement identifiable d'un meurtrier, jusqu'à ce dernier moment où il a pressé la détente¹ » ; dissociation de l'identité qui en fait précisément une personnalité.

La loi dramatique obéit elle aussi au principe des identités, comme du reste la religion. Tout au plus ces systèmes peuvent-ils opérer des substitutions d'identités : la constitution d'un nouveau délit déterminant une identité judiciaire nouvelle – un nouveau rôle à jouer, comme au théâtre, où la personnalité doit rapidement se transformer en identité afin que le drame (l'action – *drama*) se produise, et qu'un jugement puisse être prononcé quant à son cours. Seulement le théâtre (comme sans doute aussi le monde légal) recèle des personnages dont la personnalité ne se résout pas complètement en identité au cours du drame, tel Hamlet, qui traverse toute la pensée critique de Rosenberg. « Le mystère qui l'entoure, écrit-il à son propos en se faisant lui-même shakespearien, vient de ce qu'il n'est ni tout à fait une personnalité, ni tout à fait une identité, mais un être intermédiaire, un acteur hypothétique égaré sur une scène². » L'action qui réplique à la situation dramatique et qui est suscitée par elle provoque cette inquiétude identitaire qui se manifeste par une substitution de personnage.

Dans l'œuvre critique de Rosenberg, l'Hamlet de 1932 est ainsi explicitement cousin de son Œdipe de 1959 dont les « fausses réponses auraient pu le sauver indéfiniment, jusqu'à ce que sa fausse identité soit détruite par le temps³. » Entre Hamlet et Œdipe se trouvent les peintres d'action de 1952 dont « l'arène » équivaut à la scène. Or, pour tous ces « personnages », « l'affirmation directe du soi est impossible, étant donné que chaque forme d'action [...] est une aliénation [*estrangemen*]⁴. » C'est pourquoi, désormais, « ce qui devait passer sur la toile n'était pas une image, mais un fait, une action⁵ », « une rivale de l'action

sociale », écrira-t-il plus tard, insistant sur le fait que « l'*Action Painting* n'est pas à *propos de* quelque chose⁶ ».

Dans ces conditions, la position du peintre Acteur n'est en définitive guère éloignée de celle de l'écrivain viennois pratiquant l'art pour l'art, à ceci près que ce dernier y trouvait une identité sociale, par l'effet d'une libéralité bien pesée des structures impériales austro-hongroises, là où le libéralisme démocratique états-unien livre ses artistes aux affres d'une redéfinition perpétuelle de sa personnalité qu'exprime la « dé-définition » de ses œuvres et par elle celle de l'art ; position cette fois comparable à celle de l'artiste « oriental » qu'on a proposée, qui se trouve pour sa part reporté aux marges de la société, et dont le travail – l'œuvre – n'est intégré à son système d'échanges qu'après avoir été identifié comme non identique aux autres produits du travail, précisément, seul critère à se voir accordé une valeur monnayable.

Identité de l'artiste – Altérité de l'œuvre

L'extrême plasticité du modèle interprétatif de Rosenberg participe indéniablement de cette crise permanente de l'identité dont on a dit qu'elle n'avait eu de cesse d'alimenter le marché de l'art, d'autant plus que Rosenberg et Clement Greenberg plus encore, ont lourdement insisté dans leurs critiques sur les qualités réputées spécifiquement américaines et essentiellement masculines des peintres de l'École de New York, même si on ne peut pas strictement parler de nationalisme concernant leurs écrits. Le paradoxe étant que la « Peinture de type américain » (*American-Type Painting*⁷), pour reprendre le titre du célèbre essai de Greenberg paru en 1955, non seulement accédait par les voies de l'abstraction à l'universalité mais réalisait la vocation spécifique du médium pictural, historiquement guidée par l'évolution de l'art moderne depuis Courbet, Manet et Cézanne, à

1. *Idem*, p. 137.

2. *Idem*, p. 146-147.

3. « Notes on Identity: The Riddles of Oedipus », 1959, Harold ROSENBERG, *Act and the Actor: Making the Self*, Chicago, The University of Chicago Press, 1970, p. 61.

4. *Idem*, p. 68.

5. « Les peintres d'action américains », 1952, Harold ROSENBERG, *La Tradition du nouveau*, *op. cit.*, p. 25.

6. « La libération par le détachement. Philip Guston », Harold ROSENBERG, *La Dé-définition de l'art* (1972), Christian Bounay (trad.), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 139.

7. Cf. « "American-type" Painting », 1955, Clement GREENBERG, *Art and Culture: Critical Essays* (1961), Boston, Beacon Press, 1965.

savoir la mise en évidence de sa bidimensionnalité par la pratique du *all-over*.

En privilégiant cette vision transhistorique, Greenberg émondait là encore paradoxalement l'art de l'immédiat après-guerre de sa teneur historique. Cela alors même que les formes des œuvres qu'il promouvait pouvaient tout aussi bien suggérer qu'elles répliquaient à la situation anormale provoquée par les événements récents. Si Greenberg s'est montré sur ce point presque aussi discret que Rosenberg (dans son article de 1952 celui-ci évacue significativement la question en jugeant qu'elle se pose traditionnellement moins aux artistes états-uniens qu'aux français, plus perméables selon lui à la peinture d'histoire¹), alors même que l'altération de ces œuvres (qu'aucun d'eux n'a nié), envisagée sous le rapport à l'histoire, intéresse directement l'examen des conditions socio-historiques dans lesquelles l'identité-personnalité des artistes a été amenée à se redéfinir par l'action.

Mais c'est peut-être parvenue à ce point que l'interprétation de Rosenberg trouve ses limites, et avec elles celle aussi de Ricœur qu'on a évoquée plus haut, pour la simple raison que l'artiste ne se trouve pas, en réalité, dans une situation vis-à-vis du réel en tous points semblable à celle de l'acteur, du dramaturge ou de l'écrivain. Il en est à la fois plus éloigné et beaucoup moins détaché, et cette relation tendue surdétermine la question de son identité propre et celle de l'altérité de son œuvre. Pour le dire en peu de mots, l'artiste est à la fois personnellement plus à l'écart du réel que l'écrivain alors même que son œuvre lui est plus « identique ».

On est bien entendu conscient que parler d'identiques à propos du réel et de sa représentation revient à forcer quelque peu l'art moderne et contemporain à se retourner du côté d'un passé dont ses artistes ont cherché à se défaire, précisément, et qui était alors placé sous le sceau d'une

mimesis comprise stricto sensu. On pense au cas emblématique du *Léal Souvenir* de Jan van Eyck (1432) dont le titre inscrit en trompe-l'œil à l'intérieur du tableau peut être compris, ainsi que l'a montré Horst Bredekamp, comme l'intégration d'un « certificat de conformité peint² » entre le portraituré et son portrait, symptôme d'un tournant dans l'histoire des sensibilités désormais portées à valoriser et à exiger la ressemblance, pour ne pas dire encore l'identité, phénomène dont le miroir constitue à la fois l'instrument et la forme symbolique d'élucidation³. Si ce critère a longtemps dominé un certain nombre de représentations individuelles (et qu'il est apparu comme l'expression même de l'avènement de l'individu), il a en réalité aussi imprégné tout portrait, qu'il soit mythique, épique ou légendaire, et a fortiori s'il est historique.

Devant un visage peint – devant n'importe quel visage peint – il devient donc difficile de dire qu'il est fictif, ne serait-ce que parce qu'il est fait (*fecit*, until le « fit », comme l'écrivait Van Eyck sur ses tableaux), que celui qui l'a fait a pour cela « apporté son corps⁴ », comme l'écrit Paul Valéry que cite Maurice Merleau-Ponty, corps qui désigne une identité, et enfin que la matérialité même de l'œuvre l'apparente à l'ordre des choses tangibles. Cette réticence s'explique sans doute aussi par le caractère en quelque sorte impérieux du visage, même peint, qui exige, comme le rappelait Ricœur à propos d'un autoportrait de Rembrandt, qu'on l'identifie, ou pour mieux dire avec lui, qu'on le *reconnaisse*.

Or, cette demande d'identification adressée aussi bien par le portraituré que par le portraitiste (mais même dans le cas d'une œuvre abstraite le corps apporté de l'artiste et la corporéité de

1. « En ce qui concerne les effets de grands événements sur leurs émotions, écrit-il, les Américains tendent à se montrer réticents ou inconscients. L'artiste français considère volontiers sa personne comme un champ clos de l'histoire ; ici on n'entend parler que de Nuits Obscures personnelles. » « Les peintres d'action américains », 1952, *op. cit.*, p. 30.

2. HORST BREDEKAMP, *Théorie de l'acte d'image. Conférences Adorno, Francfort 2007* (2007), F. Joly (trad.), Paris, La Découverte, 2015, p. 75.

3. Sur ces points, cf. HANS BELTING, *Miroir du monde. L'invention du tableau dans les Pays-Bas* (1994), J. Torrent (trad.), Paris, Hazan, 2014. Pour une histoire de « l'orientalisation » du regard à la fois antérieure et distincte de l'orientalisme qu'on a évoqué, cf. également HANS BELTING, *Florence et Bagdad. Une histoire du regard entre Orient et Occident* (2008), N. Ghermani et A. Rieber (trad.), Paris, Gallimard, 2012.

4. Cf. MAURICE MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit* (1960), Paris, Gallimard, 2007, p. 16.

l'œuvre demeurent) oblige l'artiste à concéder à l'écrivain le privilège de la fiction proprement dite. Ricœur lui-même ne dit rien d'autre lorsqu'il écrit que « le tableau perpétue l'identité, alors que la fiction dit autre chose¹ », et l'on ne peut dès lors parler dans les mêmes proportions d'identité picturale et d'identité narrative.

Afin de garder ces proportions, justement, il faut peut-être distinguer « la représentation d'une histoire » (*historia*) dont Alberti faisait dans les mêmes années que Van Eyck le « grand œuvre² » du peintre, de la fiction narrative, ne serait-ce que parce que rien n'indique, comme le fait remarquer Jean-Marie Schaeffer, que les histoires post-albertiennes étaient « lues » comme des fictions³. Toujours selon ce principe de proportionnalité, il conviendrait donc de dire, en reprenant avec Schaeffer les catégories d'analyse de John Searle, que si la peinture ne déploie pas de fiction, elle ne renonce pas pour autant à produire elle aussi « une feintise ludique partagée », c'est-à-dire une amorce de fictionnalité, ce qu'on peut désigner comme l'imagination.

On peut à la limite considérer avec Jean-Luc Nancy qu'il existe bel et bien une corrélation entre feindre (*fingere*) et peindre (*pingere*), mais à la condition que celle-ci augmente la notion de figure qui en découle d'une part d'imaginaire plus que de fiction au sens narratif du terme⁴. À l'inverse, en effet, transposer la catégorie littéraire de la fiction à la peinture sans lui conserver celle d'imaginaire poserait un double problème⁵, en ce

qu'elle appauvrit du même coup et la qualité pluri-dimensionnelle de l'œuvre, et la polysémie de la notion de *mimesis* qui lui donne lieu. Or, « l'image n'est pas égale à ce qu'elle représente et ne contient pas de principe d'identité, rappelle Jean-Louis Schefer, elle est une différentielle, elle est un écoulement d'identité, une eau⁶. » « Similitude sans identité, écrit-il encore, l'image ne peut être la monnaie du corps dont elle prend la place⁷. » L'image n'opère pas, à elle seule, de substitution de personnage.

S'il en est ainsi, peut-être est-ce, en toute fin de compte, que la notion d'identité est impropre à l'œuvre d'art, qu'elle tend vers elle mais ne s'y résout jamais. Non seulement parce que ses formes trahissent une identité qui n'est pas celle qu'elles affichent, ne serait-ce que parce que toute forme trahit un contenu qui est lui-même trahi par la forme qui se laisse voir. Mais surtout parce qu'elle ne peut substituer une identité à une autre sans que l'on reconnaisse aussitôt en elle une personnalité, dont l'identité est par conséquent compromise par elle. Le portrait, à cet égard, est de l'ordre du masque, dont H. Belting écrit qu'il est « coalescent au désir d'anonymat » dans la mesure où « il signale moins un changement de rôle qu'une renonciation à en assumer un. Quiconque porte un masque, ajoute H. Belting, met son identité sociale en suspens⁸. »

On peut ainsi « lire », parmi les innombrables autoportraits de Felix Nussbaum (1904-1944)⁹, artiste juif, exilé, clandestin puis déporté, et finalement assassiné tant en raison de sa judéité que de la modernité de son art, artiste qu'on est tenté de peindre « à la viennoise » puis « à la berlinoise », on peut donc voir, dans la succession de masques derrière lesquels il se figure dans la plupart d'entre eux, et qui vont du carnavalesque au travestisse-

1. Paul RICŒUR, *L'Idéologie et l'utopie*, op. cit., p. 407.

2. Leon Battista ALBERTI, *La Peinture* (1435), T. Golsenne et B. Prévost (trad.), Paris, Seuil, 2004, Livre II, §32, p. 123.

3. « Il est donc probable que notre façon d'aborder les tableaux figuratifs du passé, écrit-il, les dote souvent d'une fictionnalité qui est uniquement attentionnelle ». Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?* (1999), Paris, Seuil, 2010, p. 295.

4. J.-L. Nancy écrit en ce sens que le peintre « figure – c'est-à-dire il fictionne – ce qu'on peut être tenté de nommer une “interprétation” de la personne portraiturée. » Jean-Luc NANCY, *L'Autre Portrait*, op. cit., p. 22.

5. C'est ce que fait par exemple Jacinto Lageira lorsqu'il discute dans son dernier ouvrage l'empreinte de l'histoire sur des œuvres qu'il désigne comme des fictions ou des configurations fictionnelles tout en rapportant l'imaginaire à l'inexistant, ce qui est plus problématique encore. Cf. Jacinto LAGEIRA, *L'Art comme Histoire. Un entrelacement de poétiques*,

Sesto San Giovanni, Mimésis, 2016, en particulier p. 66-67.

6. Jean-Louis SCHEFER, *L'Image et l'Occident. Sur la notion d'image en Europe latine*, Paris, P.O.L., 2017, p. 30.

7. *Idem*, p. 43.

8. Hans BELTING, *Faces. Une histoire du visage* (2013), N. Weill (trad.), Paris, Gallimard, 2017, p. 102.

9. Sur cette œuvre, cf. Laurence SIGAL-KLAGSBALD (dir.), *Felix Nussbaum (1904-1944)*, Paris, Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, 2010.

ment en passant par la figure de l'exilé, l'expression d'une crise identitaire aussi bien qu'un jeu visant à brouiller toute assignation. Celle-ci fût-elle précisément celle du réfugié, dont Hannah Arendt écrivait que « notre identité [celle des réfugiés parmi lesquels elle se comptait alors] change si souvent que personne ne peut découvrir qui nous sommes¹ ». On peut aussi y reconnaître une tentative d'épuisement de ce jeu et avec lui de la quête d'identité, conscient qu'était Nussbaum, auteur du désormais célèbre *Autoportrait au passeport juif* de 1943, qu'aucun document officiel ni aucun autoportrait ne parviendrait à identifier le peintre que ses œuvres voulaient qu'il soit.

Paul BERNARD-NOURAUD

1. « Nous autres réfugiés », 1943, Hannah ARENDT, *La Tradition cachée. Le Juif comme paria* (1976), S. Courtine-Denamy (trad.), Paris, Christian Bourgois, 2000, p. 68.

International with monument : l'affaire Koons

Pourquoi tant de haine ?

Suite à la pétition initiée par Stéphane Corréard protestant contre l'installation du *Bouquet de tulipes* de Jeff Koons sur le site du Musée d'art moderne/Palais de Tokyo¹, on a vu, ces derniers mois, *fleurir* (c'est le terme qui convient) toute une série de tribunes, contre-tribunes, réponses, etc., alimentant un débat dans les médias et sur les réseaux sociaux comme il n'en existait plus depuis le scandale des « colonnes de Buren » (et plus récemment « l'affaire » Paul Mc Carthy).

Premier point remarquable : en-dehors de quelques rares voix discordantes (l'artiste Vincent Corpet sur *Facebook*, le philosophe Dominique Chateau dans *Libération*², le *Monde de l'art* (artistes, galeristes, critiques, comme exemplairement ceux réunis en « Un collectif de personnalités de la culture »³...) est quasi unanime dans sa condamnation du « cadeau » de Koons (en fait, de l'ambassade des États-Unis) et de son acceptation par les pouvoirs en place, notamment la Mairie de Paris.

Ce consensus dans le rejet contraste avec l'expression de solidarité qu'exprima naguère le même *Monde de l'art* avec Daniel Buren (à l'époque, le groupe Présence Panchouette, seul contre tous, avait courageusement vilipendé dans

un tract vengeur l'installation du Palais Royal⁴) mais aussi, même si l'appui était plus partagé (certains qualifiaient l'opération de « coup publicitaire »), leur soutien massif plus récent (2014) au *Tree* (à la fois *Sapin* et *Sextoy*) de Paul Mc Carthy, artiste martyr (il avait été physiquement agressé et son œuvre vandalisée⁵).

Pourquoi ici, à l'inverse, un tel consensus dans le rejet, une telle détestation ? Pourquoi l'œuvre et/ou le geste de Koons sont-ils à ce point – au sens propre du terme – *irrecevables* ?

Deuxième point : comment des points de vue aussi différents que celui véhiculé par la pétition de Stéphane Corréard, que l'on peut (même si elle émane d'un milieu ultra élitiste) qualifier globalement de « populiste » : ses objections portent principalement sur le coût pour le contribuable, l'absence de consultation démocratique, le procès en légitimité d'un artiste et de son œuvre, la mise en cause du patrimoine (les mêmes arguments qui naguère furent opposés à Buren), et celui exprimé par le texte signé par Georges Didi-Huberman et autres intellectuels, qui qualifie le cadeau d'« avilissant »⁶ et qui se situe dans un double registre, politique (anticapitaliste), et moral (ce « cadeau » est une « faute », une atteinte à la dignité), peuvent-ils se rejoindre ainsi pour fustiger le même adversaire ?

1. Voir : Stéphane CORRÉARD sur *Change.org* : <<https://www.change.org/p/bruno-julliard-non-merci-jeff-koons>>; la pétition dans le journal *Libération* : <http://www.liberation.fr/debats/2018/01/21/non-au-cadeau-de-jeff-koons_1624159>; le débat dans *Tribune de l'art* : <<https://www.latribunedelart.com/passe-d-arme-a-propos-des-tulipes-de-jeff-koons>>; la pétition sur le site *Avaaz.org* : <https://secure.avaaz.org/fr/petition/Madame_la_Maire_de_Paris_Anne_HIDALGO_NON_au_bouquet_de_tulipes_de_Jeff_KOONS_a_PARIS/> ; consultées le 1^{er} septembre 2018.

2. Dominique CHATEAU, tribune dans *Libération* : <http://www.liberation.fr/debats/2018/01/31/contre-koons-un-bouquet-d-arguments-reactionnaires_1626422>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

3. Comme s'auto-définissent les signataires de la tribune de *Libération*, *op. cit.*

4. Cf. Présence Panchouette, *Œuvres choisies Tome I et II*, CRAC Midi-Pyrénées, Labège, Innopole, Musée des Beaux-Arts de Calais, 1987, textes de Dominique Castéran, Jacques Soullou, Frédéric Roux, Patrick Le Nouëne, Présence Panchouette.

5. Par exemple, la pétition de soutien de l'AICA (Association internationale des critiques d'art) : <http://aicafrance.org/soutien-a-lartiste-paul-mccarthy/> ou l'éditorial du journal *Le Monde* : <https://www.lemonde.fr/idees/article/2014/10/20/place-vendome-le-createur-et-les-cretins_4508995_3232.html>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

6. Jean-Luc NANCY, Eric HAZAN, Georges DIDI-HUBERMAN, Jean-Cristophe BAILLY, Pierre ALFERI, Tribune dans *Libération* : <http://www.liberation.fr/debats/2018/01/30/un-cadeau-avilissant_1626270>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

En bref, pourquoi une critique plutôt de « droite » (qualifiée même de « réactionnaire » par Dominique Chateau¹) et une critique plutôt « de gauche » (voire d'extrême-gauche, comme en témoigne la présence de l'éditeur Eric Hazan²), se trouvent-elles unies dans leur définition et leur mise au ban du même « mauvais objet » ?

Même s'il est difficile d'envisager une réponse simple à ces questions, on notera un autre aspect notable, qui peut permettre peut-être d'éclairer le débat, à savoir la quasi absence de références à la dimension proprement esthétique de l'œuvre en question.

En effet, si l'on reprend l'essentiel de toute cette littérature polémique, il apparaît bien que les arguments développés à propos de ce qui semble se définir comme un objet produit par un artiste, soit ce qu'on appelle communément une « œuvre d'art », échappent largement à ce champ, puisqu'ils sont avant tout :

a) politiques :

– au sens large : l'installation, décidée unilatéralement par un petit comité, témoignerait d'un véritable déni de démocratie :

si une œuvre d'une importance inédite devait être placée dans ce lieu culturellement et historiquement particulièrement prestigieux, ne faudrait-il pas procéder par appel à projets, comme c'est l'usage, en ouvrant cette opportunité aux acteurs de la scène française³ ?

– au sens restreint : conflits franco-français impliquant la Mairie de Paris et les futures élections municipales : Stéphane Corréard serait « proche » de Macron et s'opposerait au tandem parisien Juliard-Hidalgo :

Mais voilà : Stéphane Corréard a pour épouse Sylvie Perras Corréard, conseillère technique culture et communication du premier ministre, Édouard Phi-

lippe. De mauvais esprits voient donc dans cette tribune un message de la part du gouvernement Macron, non à Jeff Koons, mais à Anne Hidalgo, qui soutient mordicus le projet⁴.

– sans oublier, en arrière-fond, le « retour du refoulé » anti-Américain, renforcé voire légitimé par l'élection récente de Donald Trump et toujours prêt à resurgir depuis, entre autres, que « New York vola l'idée d'art moderne⁵ ».

b) économiques :

– condamnation de Koons, artiste *trader*, manager, chef d'entreprise, et de ses complices, les collectionneurs milliardaires :

créateur brillant et inventif dans les années 1980, Jeff Koons est depuis devenu l'emblème d'un art industriel, spectaculaire et spéculatif. Son atelier et ses marchands sont aujourd'hui des multinationales de l'hyperluxe, parmi d'autres⁶.

– mise en avant du coût pour les contribuables :

enfin, cette installation serait coûteuse pour l'État, et donc pour l'ensemble des contribuables. Car l'artiste ne fait don que de son « idée », la construction et l'installation de la sculpture, estimées à 3,5 millions d'euros au minimum, étant financées par des mécènes, notamment français, qui bénéficieraient d'abattements fiscaux à hauteur de 66% de leur contribution⁷.

Ainsi, paradoxalement, ce sont les problématiques d'art ou d'esthétique, si l'on excepte la rapide mention « *kitsch* » présente chez G. Didi-Huberman et ses cosignataires (mais j'y reviendrai) ou bien la référence patrimoniale⁸, qui passent ici à l'arrière-plan.

1. Dominique CHATEAU, tribune dans *Libération* : <http://www.libération.fr/debats/2018/01/31/contre-koons-un-bouquet-d-arguments-reactionnaires_1626422>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

2. Éditeur, par exemple, des textes du *Comité invisible*, comme *L'Insurrection qui vient*, La Fabrique, 2007.

3. Tribune de *Libération* « Non au cadeau de Jeff Koons », *op. cit.*

4. Harry BELLET, <https://www.lemonde.fr/arts/article/2018/01/24/jeff-koons-c-est-le-bouquet_5246222_1655012.html>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

5. Cf. l'ouvrage marquant de Serge GUIBAULT, *Comment New York vola l'idée d'art moderne, Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1983.

6. Tribune de *Libération*, *op. cit.*

7. *Ibid.*

8. « [...] cette sculpture bouleverserait l'harmonie actuelle entre les colonnades du Musée d'art moderne de la ville de Paris et le Palais de Tokyo, et la perspective sur la tour Eiffel. », *ibid.*

Peut-être, malgré les apparences, faut-il, au contraire, émettre l'hypothèse que c'est bien cette dimension, même si elle semble non prioritaire dans les discours, qui doit être considérée comme déterminante pour comprendre aussi bien l'œuvre de Koons que le caractère massif de son rejet.

C'est cet aspect que je me propose d'interroger dans les lignes qui suivent, en l'inscrivant dans un cadre conceptuel plus général, qui convoque les nécessaires notions de modernité et de monumentalité.

Qu'est-ce qu'un monument ?

Dans cette perspective, il semble que la première question qu'il faille se poser, est avant tout, celle du *monument*. Ou plus exactement, celle du *monument contemporain* et de ses conditions de possibilité.

Le *Monument*, si on prend sa définition commune, se caractérise par un double aspect : le caractère colossal, auquel renvoie directement ses formes dérivées : « (le) monumental », et la dimension mémorielle. C'est sur ce point qu'insiste par exemple Aloïs Riegl :

Un monument, au sens originel du terme, désigne une œuvre érigée avec l'intention précise de maintenir à jamais présents dans la conscience des générations futures des événements ou des faits humains particuliers (ou un ensemble des uns et des autres)¹.

Soit une double alliance donc entre la visibilité la plus forte, qui s'accomplit généralement dans la verticalité, et un espace de sens fondé sur la relation entre passé et présent.

Traduit dans un lexique sémiotique, le monument pourrait se définir par les trois éléments suivants :

- a) c'est un signifiant visuel fort ;
- b) renvoyant à un signifié :

– singulier : événementiel (un fait ou un personnage historique) ;

– ou général : une idée abstraite (la République, la Liberté...) censée être partagée par une communauté particulière ;

c) qui se manifeste dans un espace public lui-même le plus souvent porteur de sens.

Dans ce cadre, le *Bouquet de tulipes* de Koons, œuvre verticale de 12 m de hauteur s'appuyant sur un socle massif, censé commémorer les attentats qui ont endeuillé Paris, semble s'inscrire parfaitement avec les deux premiers éléments de la définition.

Plus problématique semble être la question de son ancrage territorial, le « lieu » choisi par l'artiste (ce choix, on l'a vu plus haut, est un des éléments qui fait débat) n'ayant qu'un rapport indirect (sauf si on étend à toute la ville de Paris le statut de « victime » des attentats) avec les lieux mêmes du drame.

Nous n'insisterons pas sur cet aspect, dans la mesure où précisément, il a été largement documenté par les différents polémistes, nous allons revenir maintenant sur les deux premiers éléments de notre définition, et interroger le mode d'existence et la relation de ce « signe visuel » au message qu'il a à charge d'exprimer.

Monumentalité et négativité

L'œuvre de Koons, comme son modèle monumental franco-américain revendiqué, *La Liberté guidant le monde*² (dont elle serait une sorte de copie de la main, de retour à Paris) et tant d'autres constructions verticales : colonnes (*Colonne Vendôme*) et tours (*la Tour Eiffel*), etc., fait partie de ces objets visuels dont le mode d'existence est superlativement *affirmatif* : leur masse impérieuse, leur présence écrasante (en regard de l'échelle humaine), leur rhétorique hyperbolique, etc., les situent dans cette dimension péremptoire et intimidante du signe, qui l'emporte largement sur tout autre message.

En bref, ce qui s'exprime ici à travers cette déclinaison du *Monumental* (historiquement privilégié par tous les pouvoirs qui en ont usé et abusé)

1. Aloïs RIEGL, *Le Culte moderne des monuments. Sa nature, son origine*, traduction Jacques Boulet, 1903, consultable en ligne sur : <<https://journals.openedition.org/socio-anthropologie/5>>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

2. Le véritable nom de la *Statue de la Liberté* (créée par le sculpteur français Bartholdi et inaugurée en 1886).

c'est donc avant tout une *positivité*, spatiale et sémantique, selon un mode performatif autoritaire.

Or, comme chacun le sait, la modernité, et cela depuis dès l'origine (la figure extrémiste de Mallarmé serait ici exemplaire) s'est le plus souvent définie selon la voie contraire, notamment dans sa redéfinition de ce qui peut faire *œuvre*, celle de la *négativité*.

Cette *négativité* peut s'exprimer :

– soit formellement : nous sommes alors face à la dimension *critique* voire *autocritique* de l'œuvre (l'art dit « conceptuel » ou toutes les variations sur l'informe ou l'antiforme exemplifieraient cette dimension) ;

– soit sur un mode vitaliste : c'est la fameuse substitution de la « vie » à l'art : slogan et programme sans cesse repris par de multiples avant-gardes radicales prônant la disparition de l'œuvre dans le flux du vivant.

Dans ce cadre définitionnel, on ne voit pas comment pourrait se concevoir quelque chose comme un *monument moderne*, cette proposition se niant elle-même, puisque c'est le concept même de monument comme *monumental* et la définition à la fois positive et superlative de l'œuvre qu'il exemplifie ainsi, qui se trouvent périmés par la modernité ; le *Monumental*, comme incarnation maximale d'un concept d'œuvre devenu non seulement obsolète mais agissant comme un véritable repoussoir, est alors renvoyé soit à un passé antémoderne, par définition révolu (la « table rase » serait ici à prendre au pied de la lettre) soit à un (éventuel) futur post-artistique (par exemple : le *Monument à la Troisième internationale* de Tatlin, *ingénieur* de la mort de l'art¹).

Le geste emblématique de Carl André, faisant chuter la « colonne » de Brancusi (un des rares exemples de Monument moderne (?), intégrée dans l'ensemble sculptural de Târgu Jiu, hommage aux soldats roumains de la première guerre mondiale) pour la réduire à une pure horizontalité

1. Ainsi nommé dans la fameuse proclamation de la première Foire Internationale Dada (1920) de John Heartfield et Georg Grosz : « Die Kunst ist tot es lebe die neue maschinenkunst tatlins » (l'art est mort, vive l'art machinique de Tatlin).

désacralisée spatialement et symboliquement, serait une illustration exemplaire de cette « fin du monument », de sa destruction programmée.

D'une négativité à l'autre : l'antimonument

Or, il arrive (malheureusement pour une modernité qui s'est longtemps rêvée close sur elle-même) des moments d'irruption intempestive du réel (la Guerre) où cette négativité purement formelle et autotélique rencontre une autre négativité, celle, violente, tragique, sanglante, de l'histoire, obligeant dès lors les artistes à se reposer la question du monument.

Cette rencontre des deux négativités, celle constitutive de la langue de la modernité, celle émanant de la violence de l'histoire, est un choc qui entraîne alors une sorte de « double contrainte² » pour celui y est soumis :

– d'un côté, l'impérieuse nécessité de transmettre, de préserver le souvenir du désastre, ce qu'on a appelé le « devoir de mémoire³ », expression désormais galvaudée mais qu'il faut prendre ici au sens fort du terme comme une interpellation à laquelle on ne peut se dérober ;

– de l'autre sa « traduction » dans un mode d'expression qui n'aspire qu'à sa propre disparition, qui se soustrait ontologiquement à toute affirmation.

Deux impératifs donc, qui se télescopent :

– l'un, éthique, qui dit : le monument (au sens purement mémoriel) doit exister ;

– l'autre, esthétique, qui dit : le monument, au sens d'une positivité visuelle : le *Monumental*, ne peut plus exister.

2. Traduction du concept de *Double bind* proposé par l'anthropologue Gregory Bateson, cf. BATESON, G., JACKSON, D. D., HALEY, J. & WEAKLAND, J., « Towards a Theory of Schizophrenia », in *Behavioral Science*, Vol 1, 1956, p. 251-264.

3. Cette formule s'est répandue dans les années quatre-vingt-dix, dans la presse, l'édition et les discours politique, cf. Sébastien Ledoux : « Dans la presse écrite, la première occurrence de l'expression se trouverait dans le journal *Le Monde* en 1992 », dans *Pour une généalogie du « devoir de mémoire » en France*, Centre Alberto Benveniste, février 2009, article en ligne : <<https://www.centrealbertobenveniste.org/formailcab/uploads/Pour-une-genealogie-du%20devoir-de-memoire-Ledoux.pdf>>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

La réponse, aussi évidente conceptuellement que difficile à mettre en œuvre, ne peut être que celle-ci : le Monument contemporain, cette synthèse disjonctive, cette figure oxymorique, peut exister (puisqu'il *doit* exister) mais uniquement comme témoignage même de son impossibilité à exister ; en clair, le Monument contemporain ne peut être qu'un *antimonument*⁴.

La tâche de l'artiste assumant la création de l'*antimonument* se fondera dès lors sur la disjonction définitive séparant ce que le Monument au sens classique associait :

- 1) visibilité extrême + verticalité ;
- 2) signifié mémoriel.

Prônant l'inversion rhétorique des valeurs de son modèle, l'*antimonument* proposera donc la version négative de cet agencement, soit un signe non plus *affirmatif* mais *déceptif* combinant :

- 1) dans le champ de la manifestation, une sous-exposition visuelle pouvant aller jusqu'à l'invisibilité ;
- 2) dans celui de la signification, une hyperbolisation symétrique du sens ;

Ce programme *antimonumental*, on en connaît différentes déclinaisons, c'est par exemple celui qui a été mis en œuvre par l'artiste allemand Jochen Gerz, dans ses deux grandes réalisations mémorielles : *Monument contre le racisme* (Sarrebück, 1990-1993) et *Monument contre le fascisme* (Harbourg, 1986-1993). Soit :

a) du côté du signifiant visuel, une dé-verticalisation programmée :

– pour le *Monument contre le fascisme*, elle s'incarne en cette colonne qui se dé-monumentalise dans un procès inexorable de disparition s'achevant en une horizontalité résiduelle : la plaque au sol comme seule trace visible ;

– pour le *Monument contre le racisme*, elle s'exprime en une autre horizontalité, qu'on pourrait qualifier d'*horizontalité temporelle* : la présence souterraine (sous les pieds des marcheurs de la place) d'un objet (les 2146 pavés gravés) qui *n'aura jamais été visible*, un fantôme archéologique qui vient hanter le plan physique.

b) du côté du sens, à l'inverse, ce qui était dans le cas du *Monument monumental* une pure profération visuelle sans conséquences (qui – sauf circonstances particulières – pense au concept de « République » en voyant son Monument ?) se transforme ici en *interpellation*, en *sommat*ion éthique.

Le spectateur (passant, touriste...) plus ou moins passif du Monument, se transforme ici en un authentique sujet dont l'artiste exige la *participation*, au sens physique (il est invité à écrire sur la colonne dont il devient ainsi *co-responsable*) et surtout moral ; à l'*impératif esthétique* volontairement effacé s'est substitué un véritable *impératif catégorique* : son parcours sur les pavés de la place ne peut plus être une simple promenade mais *doit* être une méditation sur les crimes entraînés par le racisme.

Le culte moderne des monuments inutiles

Il existe une deuxième réponse, symétrique à la première, plus pauvre sans doute d'un point de vue éthique, mais tout aussi pertinente peut-être, pour répondre à la question du Monument contemporain.

On l'a vu plus haut, la formulation oxymorique du « monument moderne », se fonde sur l'impossibilité de l'alliance (qui fondait naguère la définition même du Monument) entre le *monumental* et le *mémoriel* ; cette disjonction étant acquise, on peut aussi bien privilégier l'autre pan du binôme, en gardant cette fois le « monumental », mais simplement au titre de pur signifiant visuel, « gratuit », mettant tout effet de sens entre parenthèses.

C'est le choix opéré par Oldenburg dans ses Objets monumentaux, sa propre version de l'*antimonument*.

Ici, on retrouve bien l'hyperbole visuelle et même la verticalité (Rouge à lèvres géant, Pelle à tarte hypertrophiée, etc.) mais associée à une absence totale de signification, à une perte de sens absolue. En bref, ces objets sont aussi présents que stupides, figés dans une idiotie totale. Seule une démarche sophistiquée et désespérée (l'absence de sens est le mal absolu, comme la philosophie dite de l'*absurde* l'a bien montré) peut s'efforcer d'y reconnaître quelque chose comme un

4. Cf. L'œuvre de Jochen Gerz, *L'Anti-Monument. Les Mots de Paris*, installation réalisée en 2000, entre le 15 juin et le 31 août, sur le parvis de Notre-Dame de Paris.

signifié résiduel, un *métasignifié*, de l'ordre de l'*ironie* (c'est généralement l'interprétation proposée par la critique d'art, toujours volontaire pour *sauver* les œuvres de la *bêtise* qui menace leur légitimité).

Mais, même si on admet cette dimension ironique, qui ne propose, en lieu et place de l'appel au dehors conceptuel, mental, social, etc., attendu, qu'une relation distanciée et autocritique au Monument lui-même, soit tout le contraire d'une appréhension qui se voudrait collective à la Mémoire ou tout simplement au sens, on voit bien qu'elle ne fait que renforcer la définition *anti-monumentale* de l'objet, ancré dans une existence aussi contradictoire que têtue.

Avant-garde et *kitsch*

Jeff Koons n'est pas seulement un Néo-Pop (proche en apparence d'Oldenburg dont il paraît ne constituer qu'une habile reprise), c'est, et l'histoire lui en fera crédit, l'artiste qui s'est identifié au *kitsch*, l'artiste qui, non seulement a fait, plus qu'aucun autre, entrer le *kitsch* dans le champ de l'art, mais a entrepris et réussi une vaste entreprise de *kitschisation* de l'art, à une échelle jamais atteinte jusqu'à lui.

Qu'est-ce que le *kitsch* ?

Il y a deux définitions du *kitsch*, négative et positive.

La première renvoie à l'opposition, qui se voulait radicale, énoncée jadis par Greenberg dans un article célèbre, avec l'Avant-garde. Dans ce cadre, le *kitsch*, c'est l'*autre* de l'Avant-garde, son ennemi absolu. Allant plus loin, Greenberg, qui rejoint ici toute la pensée critique allemande (Broch, Arendt, Adorno, Benjamin), étend cette opposition jusqu'à l'arrière-garde (la Tradition) ; dans ce cadre, le *kitsch* se définit non seulement comme l'ennemi de l'Avant-garde mais comme l'ennemi de la *Culture*.

L'autre définition, que je qualifie donc de positive, ne se contente pas d'un simple geste de rejet disqualifiant, mais essaie de *prendre au sérieux* ce phénomène, en l'analysant de l'intérieur. C'est cette fois l'écrivain tchèque Milan Kundera, participant lui aussi de cette tradition européenne critique, qui a ainsi élargi la définition du *kitsch* jus-

qu'à une dimension politique et même métaphysique.

Pour résumer sa pensée, le *kitsch*, c'est avant tout une conception du monde dans laquelle le *mal* est exclu :

Mais l'utilisation fréquente qui en a été faite a gommé sa valeur métaphysique fondamentale : le kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le *kitsch* exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable¹.

Le monde *kitsch*, car c'est un monde, est un *monde parfait*, comme s'intitulait significativement une grande exposition rétrospective de Pierre et Gilles, artistes *kitschissimes* revendiqués².

Milan Kundera, qui a vécu longtemps dans une « Démocratie populaire », propose aussi la notion de « Kitch totalitaire », qui serait cette fois la version politique, étatique, du *Monde parfait*. Dans ce monde-parfait-du-socialisme-réalisé, l'accomplissement et la fin – heureuse et programmée – de l'histoire, le *mal*, c'est-à-dire l'aliénation l'exploitation, l'inégalité, en bref, le malheur social, etc., a définitivement disparu.

La *négativité*, qui constituait le moteur, hégélien puis marxiste, de l'histoire, s'étant niée elle-même dans sa phase finale : la révolution socialiste, est donc, logiquement, l'absente de cet univers. Si elle existe encore, ce sera comme *reste archaïque*, sous une forme externe (le monde capitaliste, ennemis provisoires, que l'histoire ne manquera pas de réduire) ou interne (ces *dissidents*, comme le fut Kundera, qui sont aussi des *restes*, au sens de *déchets*, de l'histoire).

Revenons à Koons et à son bouquet, qualifié donc de « *kitsch* » par Georges Didi-Huberman et consorts, assumant ici le double geste classique de rejet méprisant et de défense opéré par le sujet de l'avant-garde (identifié à celui de la Culture).

1. Milan KUNDERA, *L'Insupportable légèreté de l'être*, Gallimard, coll. Folio, p. 357.

2. Cf. *Un monde parfait*, exposition Galerie Jérôme de Noirmont, Paris, 2006 et le catalogue éponyme.

L'entreprise de Koons, artiste parfait, plus-que-parfait (le plus cher du monde, le plus sollicité, le plus courtisé, le plus interviewé...), producteur d'objets eux aussi Plus-que-Parfaits : plus brillants que brillants, plus lisses que lisses, plus beaux que beaux, etc., peut être qualifiée, dans son champ (celui de l'art et de l'esthétique), comme du *kitsch totalitaire* (au sens kunderien) ; elle n'admet aucune *négativité*, ni dans l'espace de l'avant-garde ni dans celui de l'arrière-garde (la tradition) ; cette positivité n'est pas seulement conceptuelle, idéale (ce serait contraire au mode d'existence même du *kitsch*) elle est *effective* : c'est ainsi que l'on a pu voir Koons occuper, à Paris même (lieu symbolique de naissance de l'Avant-garde), le Centre Pompidou, haut lieu de la Modernité, et à Versailles, signifiant majeur mondial de la Grande Tradition Européenne (comme chacun sait, ce sont essentiellement les Américains qui œuvrent à sa restauration), le prestigieux château lui-même et son parc.

Ce faisant, Jeff Koons, artiste des années 1980, son meilleur représentant et on pourrait dire son dernier survivant car c'est le seul qui ait vraiment réussi (les autres sont morts – Haring, Basquiat – ou absents du devant de la scène artistique – Julian Schnabel, Haim Steinbach, David Salle...) accomplit à la lettre le programme post-moderne de ces dernières, à savoir la liquidation du modernisme et de l'avant-garde, la mise entre parenthèses de toute dimension critique et de toute négativité, au profit d'un principe d'équivalence généralisée (déjà présent dans le Pop Art mais ici amplifié) entre basse et haute culture, entre œuvre d'art et objet, entre artiste et fabricant, entre collectionneur et institution, entre « philistins » et « connaisseurs », entre valeur artistique et valeur marchande, et bien sûr entre « art » et *kitsch*...

L'insoutenable légèreté du *kitsch*

Qu'en est-il du Monument ?

Significativement, on notera que le lieu des premières expositions de Koons, (*Equilibrium*, 1985, *Luxury and Degradation*, 1986), la galerie fondée en 1984 dans le *East Village* par Koons lui-même et d'autres artistes (eux aussi désormais bien oubliés : Ashley Bickerton, Peter Halley, Meyze Vaisman) s'appelait... *International with*

monument : soit l'exacte préfiguration de l'aventure koonsienne actuelle dont les *Tulipes* sont un des épisodes présents.

Jeff Koons, comme il l'a déjà fait devant d'autres Musées et d'autres lieux, nous propose donc sa propre version du Monumental, le *Monument kitsch*. Le *Monument kitsch*, si on l'analyse selon la grille de lecture proposée ici (positivité/négativité), est donc, doublement, voire superlativement, positif :

- il possède la *positivité* traditionnelle et attendue du Monumental : présence hyperbolique, affirmation visuelle, verticalité, etc. C'est donc bien, du point de vue « moderne » ou « contemporain », un anti-antimonument ;

- il possède la *positivité* ontologique du *kitsch* : joliesse, perfection d'exécution, banalité de l'image, simplicité, bêtise, etc., soit donc, dans un même geste, une radicale mise à l'écart du *négatif* : laideur, violence, mort, complexité, etc.

Or, et cet aspect est curieusement absent des débats qui se concentrent essentiellement sur le contexte de l'œuvre et non sur son « contenu », c'est bien une relation à la *négativité* qui est censée la fonder et légitimer non seulement sa présence mais son être même, sa justification à l'existence.

Si le *Bouquet de tulipes* est bien ce qu'il prétend être : un Monument commémoratif des attentats et non un simple élément décoratif destiné à égayer l'architecture austèrement stalinienne (ou mussolinienne comme on voudra) des deux musées parisiens, alors la question qui se pose, résumée en termes simples, c'est bien celle de l'(in ?)adéquation entre son expression et son contenu.

Comment la *négativité* absolue des événements convoqués : 130 morts, des centaines de blessés, un traumatisme terrible pour les Parisiens et tous les Français, vivant depuis dans un quasi état de guerre, pourrait-elle trouver à s'« exprimer » dans ce concentré assumé, revendiqué jusqu'à la naïserie et des propos et de son esthétique, de positivité lisse et souriante ?

Comment un objet, issu du *Monde parfait*, dans lequel le temps, l'histoire et surtout le *Mal* n'existent pas, sont à jamais forclos, pourrait-il prendre en charge la tâche (ingrate car moralisatrice) qui est celle de *Memento mori* du Mémorial, sa

fonction de rappel incessant à ne jamais oublier l'horreur du monde ?

On comprend mieux ainsi le qualificatif d'« avilissant » proféré par Didi-Huberman et ses co-signataires. Ceux-ci se font ici le porte-parole de cette tradition esthétique-éthique crépusculaire (représentée, outre John Gerz, par Christian Boltanski, Rachel Whiteread, Claude Lanzmann, etc.) qui a cherché à créer et à penser « Après Auschwitz », sans fuir son ombre. Ayant trouvé dans le langage de la modernité un mode d'expression situé à la hauteur des enjeux, comment pourraient-ils ne pas être indignés par l'outrecuidance postmoderne de cet objet aussi naïf que cynique, aussi loin qu'il soit possible de tout esthétique déceptive mais noble de l'*antimonument*. De ce point de vue, c'est non seulement, l'art qui est « avili » (selon les termes mêmes déjà employés par la critique américaine à propos de Koons dès 1987¹) mais ce sont les morts eux-mêmes, leur souffrance, la possibilité même de leur mémoire, qui seraient rabaissés dans leur insolente *kitschisation*.

Kitsch tragique ?

Bien sûr, on pourra objecter que toute l'analyse qui précède, fondée sur un binarisme strict : positivité *versus* négativité, Art *versus* kitsch, etc., est encore trop dépendante du paradigme moderniste, celui énoncé donc jadis par Greenberg (et partagé donc par les pétitionnaires).

Depuis, notamment le Pop Art (mais déjà Dada et le surréalisme), nous savons tous que les catégories sont devenues poreuses, une contamination certaine s'étant désormais opérée entre les deux modèles ennemis, devenus parfois difficilement distinguables ; Greenberg l'avait déjà constaté mélancoliquement, puis Adorno².

1. Cf. Rosalind KRAUS, dans le catalogue *Jeff Koons ; la rétrospective*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2014, p. 31.

2. Cf. Clement GREENBERG, « Avant-garde et kitsch », dans *Art et culture*, trad. d'Anne Hindry, Paris, Éd. Macula, 1988, p. 9-28, Max HORKEHEIMER, Theodor W. ADORNO, « La production industrielle des biens culturels », dans *La dialectique de la raison*, Paris, Éd. Gallimard, 1974, p. 129-176.

Dans cette perspective, qui sauverait le *kitsch* de son incorrigible positivité et surtout de son irresponsabilité pour l'intégrer dans la catastrophe de l'histoire, pourrait-il exister quelque chose comme un *kitsch tragique*, qui, sans le transformer totalement, lui redonnerait accès au sens ?

Dans l'article *kitsch* du catalogue *L'Informe*, Rosalind Kraus et Yves-Alain-Bois, binôme à la fois franco-américain et postmoderne-moderne, proposent ainsi une lecture *kitsch* d'un des « monuments » les plus exemplaires de ce qu'on pourrait appeler le *modernisme tragique*, les *Otages* de Faugier :

À partir de sa série des *Otages*, commencée en 1943, il sépare la texture (une pâte blanchâtre qui deviendra bientôt du plâtre) et la couleur (une mince couche de pastel broyé). La première est excrémentielle, la seconde mignarde. « Cela tient du pétale de rose et de la tartine de camembert », remarque Francis Ponge dès 1946³.

La radicalité de l'informe, soit la *négativité* moderniste appliquée pour mieux la défaire à la *forme* par excellence : le modèle anthropomorphe, ici détruit comme il le fut dans le réel par la violence nazie, serait donc comme compensée, édulcorée par une superficialité heureuse et séduisante, une pincée de *kitsch* surnageant sur un océan de malheur, produisant alors un nouvel et puissant oxymore. Peut-être aussi, dans un autre style, le célèbre *Hommage à New York* de Tinguely, ce bric-à-brac improbable s'autodétruisant dans une explosion à la fois festive et tragique, pourrait-il exemplifier cette alliance inédite.

Ici, nous en sommes très loin. Ni oxymore, ni compromis, ni métissage. Koons, infatigable promoteur universel du *kitsch*, comme « goût » définitif et non négociable de cette *Middle class* américaine à laquelle il est si fier d'appartenir et qu'il a décidé (avec le succès que l'on connaît) d'imposer aux élites (financières et culturelles) du monde entier, dépassant son maître Warhol, a inventé une forme particulière et superlative de *kitsch*, quelque chose comme un *kitsch* radical, l'exact symétrique, tout aussi intransigeant et dogmatique que son

3. Yves-Alain BOIS, Rosalind KRAUS, *L'Informe : mode d'emploi*, Paris, éd. du Centre Pompidou, 1996, p. 112.

double antithétique, ce *Modernisme radical* dont Greenberg aura longtemps été l'incarnation caricaturale.

Koons, qui se veut donc si lisse (à l'image de ses œuvres les plus célèbres), qui se présente sous un aspect si consensuel, si sympathique, si souriant (mais c'est l'effet incontournable de l'impératif de positivité), n'est rien d'autre en fait, malgré les apparences, qu'un intégriste du *kitsch*. Paradoxalement, alors que la défaite esthétique du Modernisme est consommée depuis longtemps au profit précisément de cette « zone grise » qui constitue l'actuel monde de l'art depuis l'avènement du postmoderne, Koons, en quelque sorte, « continue le combat ».

Sa tentative actuelle, qui le voit chercher à annexer le champ qui lui est le plus étranger, le plus lointain : le Monument aux morts (incarnation même du sérieux et du négatif), n'est qu'un épisode de cette marche en avant, de cette annexion sans compromis.

***Kitsch* et arrière-garde**

Bien sûr, la lutte de tous les pétitionnaires français est un combat perdu d'avance. Un combat d'arrière-garde. À l'échelle mondiale (car l'Affaire Koons rencontre des échos planétaires, en particulier aux USA), il s'agit une nouvelle fois de l'expression de ce phénomène singulier (le syndrome Astérix ?) qui possède deux dénominations contradictoires, selon qu'on le soutient ou qu'on le dénigre : *l'exception française* ou bien *l'arrogance française*.

À l'échelle locale, on sait que l'œuvre (qui est déjà réalisée, dans une usine allemande, grâce aux contributions d'un groupe de mécènes restés anonymes) sera vraisemblablement installée à Paris. La seule « victoire » des pétitionnaires serait son éventuel déplacement dans un autre lieu que le parvis des musées, voire sa relégation dans un endroit peu valorisé de l'espace parisien.

Dans le champ de l'esthétique, un des effets inattendus de l'*Affaire du bouquet de tulipes* et de ce que j'ai appelé le *radicalisme kitsch* de Koons aura donc été la reformation inattendue du vieux couple Avant-garde *versus kitsch*. Sous la forme d'une coalition hétéroclite dans laquelle l'arrière-gardisme aura sans doute pris toute sa place (comme l'avait prévu et souhaité Greenberg lui-même).

Grâce à Koons et à sa bienveillante arrogance, le petit *Monde de l'art* français, si facilement suspecté de compromissions diverses et d'indignes trahisons, aura pu ainsi retrouver, un instant réuni, le rôle prestigieux de *résistant*.

Miguel EGAÑA

Comité scientifique

Karin Badt (Université Paris VIII)
Patrick Barrès (Université Toulouse II)
Omar Calabrese (Université de Bologne)†
Dominique Chateau (Université Paris I)
Tom Conley (Université de Harvard)
Marc Jimenez (Université Paris I)
Raffaele Milani (Université de Bologne)
Pere Salabert (Université de Barcelone)
Anne Sauvagnargues (Université Paris X)
Olivier Schefer (Université Paris I)
Ronald Shusterman (Université Bordeaux III)
Karl Sierek (Université de Iéna)

Comités de lecture et de rédaction

Vangelis Athanassopoulos
Nicolas Boutan
Phoebe Clarke
Gary Dejean
Anaïs Goudmand
Cécile Mahiou
Judith Michalet
Benjamin Riado
Diego Scalco
Bruno Trentini
Perin Emel Yavuz

Coordinateurs du numéro

Phoebe Clarke et Bruno Trentini

Illustration de couverture

Anonyme, *sans titre*, 2017

Siège social

2, rue de Châteaudun
94200 Ivry-sur-Seine

Site internet

<<http://www.revue-proteus.com/>>

Pour tout contact

contact@revue-proteus.com

Numéro 14 – septembre 2018

Proteus 2018 © tous droits réservés
ISSN 2110-557X