

L'artiste-créateur et le culte des restes

In: Communications, 64, 1997. La création. pp. 15-53.

Citer ce document / Cite this document :

Flahault François. L'artiste-créateur et le culte des restes. In: Communications, 64, 1997. La création. pp. 15-53.

doi : 10.3406/comm.1997.1971

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1997_num_64_1_1971

François Flahault

L'artiste-créateur et le culte des restes

Un regard anthropologique
sur l'art contemporain

J'ai eu l'occasion de voir au Centre Pompidou un documentaire américain des années 70 consacré à l'histoire de l'art moderne. Le commentaire disait que l'art était autrefois placé au service de la religion, qu'il était bridé par la tradition et l'académisme. Mais que peu à peu, au cours du XIX^e siècle, les artistes ont rejeté cet assujettissement. L'art moderne a prolongé ce mouvement de libération. Aujourd'hui, l'art est enfin libre.

Le monde occidental moderne, lorsqu'il se raconte sa propre histoire, aime lui donner la forme d'un grand combat : d'un côté le poids de la tradition, de l'obscurantisme et de l'autorité, de l'autre une émancipation, une libération progressives de l'individu. Une lutte qui se joue dans différents champs de l'activité humaine, chacun d'eux l'illustrant à sa manière. C'est peut-être lorsqu'il s'agit de retracer l'évolution des arts plastiques dans les deux derniers siècles que ce scénario rend les meilleurs services : ses personnages et ses péripéties typiques ne cessent de s'y illustrer (l'artiste audacieux, sur fond d'un *establishment* qui ne le comprend pas, etc.). Le récit, à se répéter, prend force de loi : les arts plastiques constituent l'un des rares domaines où l'on se permet encore de tirer argument des épisodes passés pour prédire l'issue d'un épisode en cours.

Les adversaires de l'art contemporain refusent évidemment de se soumettre à ce type d'argument, toujours favorable à la modernité. Cependant, le scénario auquel ils se réfèrent n'est pas fondamentalement différent de celui qu'invoquent ses partisans. En face d'œuvres nouvelles et déroutantes, ceux-ci disent que l'artiste va *plus loin*¹ ; leurs adversaires, qu'il va *trop loin* (« ce n'est plus de l'art », « c'est devenu n'importe quoi », « ça n'a plus aucun sens », « c'est du pur snobisme », « le roi est nu », etc.)². Telle étape de l'histoire de l'art moderne constitue pour les uns un pas de plus, pour les autres un pas de trop.

Dans les pages qui suivent, je développe un point de vue sensiblement différent. Mon propos n'est ni celui du critique (il ne s'agit donc pas pour

moi de prendre parti dans le débat qui oppose partisans et adversaires de l'art contemporain) ni celui de l'historien. Mon point de vue est celui d'un anthropologue qui s'interroge sur les ressorts de l'intérêt qu'éprouvent bon nombre d'être humains pour les œuvres d'art. Et ma thèse est que les ressorts que font jouer certaines formes assez déconcertantes d'art contemporain sont *fondamentalement différents* de ceux sur lesquels s'appuient traditionnellement les arts plastiques.

Je précise. Vous pouvez voir, dans le même musée peut-être, une installation de Joseph Beuys, des tableaux de Bonnard, de Matisse ou de Picasso, et, disons, des œuvres de Degas ou de Monet. Si vous aimez Degas alors que vous êtes dérouté par Picasso, vous trouverez qu'il y a entre ces deux artistes une différence de nature : Picasso est *trop* moderne et du coup, à vos yeux, ce n'est plus de l'art. Vous êtes accompagné d'un ami qui aime Picasso ; pour lui, cet artiste est seulement *plus* moderne que Degas, il voit entre eux une différence de degré, non de nature. Si maintenant on compare Joseph Beuys à Picasso, à nouveau ceux qui sont *pour* verront une différence de *degré* et ceux qui sont *contre* une différence de *nature*. Mais ces évaluations opposées masquent l'une et l'autre le phénomène que j'aimerais souligner. Le jugement favorable cherche à maintenir une continuité ; malheureusement pour elle, le postulat d'une continuité se révèle de plus en plus difficilement crédible. L'évaluation défavorable voit une rupture, mais elle ne parvient à l'exprimer que sous la forme d'un rejet.

Ma thèse est en bref celle-ci : l'écart qui existe entre une installation de Beuys (ou quelque œuvre contemporaine aussi déconcertante) et la peinture de Degas, Bonnard, Matisse ou Picasso équivaut à ce qui sépare une hostie consacrée d'une gigue de chevreuil sauce grand veneur (ou de n'importe quel autre plat dont vous goûtez la saveur). Je montrerai qu'en conséquence l'idée de création ne convient exactement ni aux formes d'art plus ou moins traditionnelles ni à l'art contemporain. On verra en effet que, pour les premières, l'idée de *procréation* offre une meilleure analogie que celle de *création*. Que, pour l'art contemporain, l'accent placé sur la « démarche », l'intention ou la source du processus créateur fait passer au second plan la création, comme résultat valant en lui-même. Et que somme toute, malgré le désir d'être soi par soi – désir consacré par le monothéisme chrétien –, il n'existe peut-être pas de création à partir d'*un*.

La « sacralisation » de l'art.

Un terme revient souvent lorsque l'on tente de qualifier l'écart qui sépare la modernité de la tradition : celui de *sacralisation*. Sacralisation

de l'art, de l'artiste ou de l'acte de création. Ce jugement a pour lui des arguments solides. Nous verrons cependant qu'il se heurte à un certain nombre de difficultés (la principale étant celle-ci : déclarer qu'un phénomène est religieux ne constitue pas une explication tant qu'on ne sait pas ce qu'est le religieux).

En faveur de cette thèse de la sacralisation, on trouve d'abord des arguments de type sociologique. On fera remarquer, par exemple, que la fréquentation des musées et des expositions tend à supplanter celle des lieux de culte ou de pèlerinage. Dans un article de 1975, « La célébration de l'œuvre d'art », Louis Marin recourait déjà, pour souligner le rôle actuel du musée, de l'exposition, du catalogue, etc., à des métaphores religieuses³. Les observations de ce type montrent que les œuvres d'art, surtout celles qui sont dues à des grands artistes du passé, bénéficient d'une révérence accrue et d'un public plus large qu'autrefois (ce qui n'est sans doute pas sans rapport avec le fait que la proportion d'emplois dans le secteur tertiaire est aujourd'hui beaucoup plus forte). Ces observations, en revanche, ne nous disent rien sur la spécificité de l'art contemporain, sinon que, par un effet de cette révérence, davantage de gens sont aujourd'hui prêts à accepter le caractère difficile que présentent beaucoup d'œuvres contemporaines.

Mais ce sont surtout les théories de l'art formulées à partir du romantisme allemand qui ont contribué à accréditer l'idée d'une sacralisation de l'art. Jean-Marie Schaeffer a bien montré comment ce qu'il appelle la « théorie spéculative de l'Art » s'est développé et maintenu jusqu'à nos jours : par un discours de célébration qui tend à supplanter la description et l'analyse des faits artistiques, une conception qui revendique pour l'art un statut supérieur à celui que l'âge classique lui avait reconnu, situant désormais la création artistique au même niveau que les valeurs religieuses, voire à la place de celles-ci⁴. Cette conception, les travaux de Paul Bénichou sur la place et le rôle des écrivains aux XVIII^e et XIX^e siècles⁵ (et, à une échelle plus large encore, l'histoire du développement des États laïcs) nous permettent de la replacer dans le mouvement général de l'histoire occidentale moderne, celui d'une perte progressive par l'Église de sa position de monopole quant à l'exercice d'un pouvoir spirituel.

Dans cette perspective, on comprend aisément que la concurrence exercée par des domaines laïcs présente une ambiguïté (le désir de s'opposer à un pouvoir est toujours aussi celui de se l'approprier). A la Renaissance et à l'époque classique, le domaine de l'art se trouvait déjà divisé par rapport aux valeurs du christianisme, mais il l'était de manière claire et instituée. Lorsqu'il déployait les réalités sensorielles de ce monde pour en faire valoir l'intérêt, la richesse et la beauté, il était souvent proche du paganisme (même lorsqu'il se donnait la justification de rendre hommage

à la Création divine). Lorsqu'il illustrait les grandes vérités et les grands personnages du christianisme, il se subordonnait aux fins dernières (et au clergé qui commandait aux artistes tableaux et sculptures).

A mesure que l'art devenait une fin en soi et les artistes des créateurs à part entière, cette division a perdu de sa force institutionnelle. Mais ce qui nous intéresse davantage ici, c'est qu'elle se reproduisit *à l'intérieur même de l'art profane*, sous la forme, cette fois, d'une ambivalence assez confuse.

Les revendications des artistes pouvaient s'affirmer en défendant plus encore la valeur propre du monde visible. Dans ce cas, si l'on peut parler de sacralisation, c'est seulement au sens où l'art se pose comme une fin en soi.

Mais l'artiste pouvait également affirmer son rôle en rivalisant avec l'homme d'Église plutôt qu'en s'émancipant de sa tutelle, ce qui le poussait à reprendre à son compte certains aspects de la vocation sacerdotale. Dans ce cas, la sacralisation s'accompagne évidemment d'une rupture avec le rôle classique de l'artiste.

Cependant, même si l'on choisit de n'appliquer le terme de « sacralisation » qu'à cette seconde orientation, les choses ne deviennent pas claires pour autant. On tombe au contraire sur un problème que ni de nouvelles distinctions ni une meilleure information historique ne suffiraient à résoudre. En effet, parler de sacralisation, c'est renvoyer au religieux. Et le religieux, au fond, on ne sait pas ce que c'est. Il y a quelque chose de paradoxal, pour des esprits qui se veulent scientifiques, à prétendre éclairer un phénomène social en l'indexant sur le religieux. Cela revient en effet à renoncer à rendre compte du phénomène en question : on se contente d'indiquer sa parenté avec d'autres phénomènes plus familiers, mais dont la nature, en fin de compte, n'est pas mieux connue. C'est ainsi que, il y a une vingtaine d'années, on entendait souvent dire à propos du marxisme, ou du maoïsme, que c'était une forme de religion. Évidemment, un jugement de ce genre satisfait aux exigences de la conversation courante. Mais dans un discours plus réfléchi, c'est plutôt un témoignage d'impuissance. Ou alors, dans la mesure où un tel jugement présuppose que le religieux constitue un horizon premier, c'est une profession de foi, même si celle-ci reste implicite.

Pour sortir de la difficulté, il faudrait donc essayer de soulever un coin du voile religieux. Car si l'on pouvait se faire une idée de ce qui est en jeu pour les êtres humains lorsqu'ils s'adonnent à des croyances et des comportements explicitement religieux, on pourrait peut-être, du même coup, commencer à comprendre de quelle manière les mêmes enjeux peuvent également être présents dans d'autres domaines qui ne sont pas à proprement parler religieux.

Il n'est évidemment pas question, ici, de prendre à bras-le-corps une question aussi vaste et difficile. C'est donc en m'appuyant sur un exemple que je vais l'aborder : je rappellerai quelques aspects du culte médiéval des reliques et je soulignerai les analogies que ce culte comporte (ou ne comporte pas) avec certaines formes d'art contemporain. A la suite de cet exemple, et pour tenter d'en saisir la portée générale, je me risquerai à faire quelques propositions d'anthropologie générale. Nous verrons pour finir – du moins je l'espère – que ces propositions permettent de mieux comprendre certaines formes d'art contemporain et ce qui les sépare de formes d'art plus traditionnelles.

Le culte des reliques.

Je suis tombé par hasard sur le compte rendu d'un ouvrage consacré au trafic des reliques, compte rendu dans lequel Le Roy Ladurie met lui-même en relation le commerce des reliques avec celui des objets d'art aujourd'hui. « L'historien californien Patrick Geary, écrit-il, aurait pu se contenter de rire à bon compte de la crédulité des clercs médiévaux, ceux-ci ayant payé au poids de l'or le prépuce d'un confesseur ou les poils de barbe d'un apôtre. Mais sommes-nous si bien placés pour faire de l'ironie ? Le commerce des objets d'art en notre époque, tout à fait justifié à d'autres points de vue, est-il complètement garanti, pour sa part, des sottises publiques et de la naïveté des gogos superstitieux⁶ ? »

Le Roy Ladurie a beau féliciter l'historien de ne pas s'être gaussé de la crédulité des clercs médiévaux, cela ne l'empêche pas d'ironiser sur les gogos d'aujourd'hui – ce qui va à l'encontre du principe impliqué par les louanges qu'il décernait dans la phrase précédente. Son attitude est cependant bien compréhensible : lorsqu'on essaie de prendre la mesure d'un phénomène contemporain, la tentation est forte d'y réagir de manière polémique ou ironique (une attitude qui, malheureusement, restreint le champ de la réflexion et risque de la faire tourner court).

Commençons par quelques précisions concernant la question évoquée par Le Roy Ladurie, celle des prix.

La théologie médiévale distingue les *spiritualia* des *materialia*. Les choses spirituelles ne peuvent être comparées aux choses matérielles, elles ne sauraient donc être évaluées à prix d'argent (ce serait, dit Gratien, le grand canoniste du XII^e siècle, un sacrilège). Ainsi, en pratique, celui qui désire acquérir un objet d'ordre spirituel doit s'attendre à ce qu'il soit hors de prix. Vers l'an mille, l'empereur Otton, désirant obtenir des reliques de saint Aldebert, dont le corps reposait en Hongrie, envoya au roi Botesclav le trône d'or de Charlemagne, qui venait d'être découvert dans

la crypte de la basilique Sainte-Marie d'Aix-la-Chapelle. Le roi accepta le « présent » et, en échange, fit parvenir à l'empereur un bras du saint⁷.

En ce qui concerne l'art, le fait d'atteindre un prix élevé n'est pas un trait propre aux œuvres contemporaines. Sur ce point, la comparaison avec les reliques ne semble donc pas pertinente. Cependant, à y regarder de plus près, on constate que, à l'époque moderne, la justification du prix élevé peut être apportée par des arguments différents de ceux qui avaient cours à la Renaissance ou à l'âge classique. A ces époques, on attendait de l'artiste qu'il fasse des merveilles ; l'admiration que suscitait son art en justifiait le prix. A la fin du XVIII^e siècle, des considérations nouvelles se font jour. Dans les réflexions que, par exemple, l'écrivain allemand Karl Philipp Moritz consacre à l'art, l'idée d'une certaine continuité entre objet de luxe et objet d'art a disparu. Ce que Moritz souligne, c'est au contraire ce qui sépare le monde de l'art de celui des objets utilitaires. La vieille distinction entre *materialia* et *spiritualia* se trouve ainsi à nouveau mobilisée, mais au service de l'art. Et si aujourd'hui, en pratique, les œuvres d'art se vendent et s'achètent comme des marchandises, le discours qui les entoure les distingue nettement des objets de luxe⁸. On sent bien que ce qui fait le prix d'une très belle voiture, d'un très beau meuble, n'est pas du même ordre que ce qui fait la valeur d'une œuvre contemporaine. D'ailleurs, celle-ci (en particulier quand elle relève de l'*arte povera*⁹) souligne cette rupture dans son aspect même : quelque chose de brut, quelque chose d'un reste, quelque chose de dépouillé, d'épuré ou de désesthétisé, quelque chose qui est d'un autre ordre que les plaisirs de la beauté et qui rompt ostensiblement avec les raffinements du bon goût. Ainsi, en tant qu'objet paradoxal, l'œuvre d'art contemporaine n'est pas sans rapport avec la relique : celle-ci vaut plus cher que le reliquaire dans lequel elle est enchâssée, où pourtant brillent l'or et les pierres précieuses ; la relique n'a pas de prix car elle est d'un autre ordre que les productions humaines les plus merveilleuses.

A partir de ce point de vue, on voit les rapprochements possibles se multiplier :

- Collections de reliques, d'abord dans l'aristocratie, puis dans des classes plus modestes.

- Reliques offertes au titre de cadeaux de chef d'État (à l'occasion d'une fête solennelle, par exemple, Charles VI distribue à quelques grands personnages des côtes de son ancêtre saint Louis¹⁰). Mitterrand, lui, offrait des tableaux.

- Catalogues de reliques, inventaires, certificats d'authenticité.

- Variations de la mode : reliques de martyrs romains, puis espagnols ; reliques de saints continentaux pour le marché anglais ; fléchissement du

marché sous l'effet d'une offre exceptionnellement abondante de reliques orientales après la quatrième croisade.

– Rôle des reliques dans la concurrence entre monastères : la possession de reliques prestigieuses, assortie d'un récit d'acquisition excitant, permettait d'attirer une foule de pèlerins, d'où prestige et richesse (ainsi, bien que l'abbaye de Figeac fût mieux placée sur le chemin de Compostelle, Conques parvint à drainer un grand nombre de visiteurs grâce à l'acquisition des reliques de sainte Foy). Les supérieurs de monastères, en relation avec des marchands internationaux, comme aujourd'hui les conservateurs des grands musées, jouaient un rôle de grands communicateurs et d'organiseurs de manifestations publiques¹¹.

– Certains théologiens, plusieurs siècles avant le *Traité des reliques* de Calvin, contestèrent la valeur de celles-ci et tentèrent vainement d'aller contre l'air du temps, un peu comme ceux qui, aujourd'hui, écrivent des pamphlets contre l'art contemporain¹².

Mais il ne faut pas trop se fier à ces analogies : elles nous placent à bon compte dans une position de surplomb. Une position qui nous incite à tirer d'elles une leçon facile : décidément, les gens sont crédules. Ou une leçon plus savante, mais peut-être pas si différente de la précédente : tout pouvoir symbolique implique le maniement d'une forme de rapport à la complétude, dont le caractère illusoire constitue en quelque sorte le point aveugle du système (ici on pourrait, bien entendu, en appeler à Bourdieu).

Dans son livre *La Société et le Sacré dans l'Antiquité tardive*, Peter Brown prend quelque distance par rapport à la position de l'intellectuel critique et à son goût pour l'objectivation implacable. Je le mentionne ici pour m'associer à son attitude. L'historien anglais nous rappelle que « la crédulité est une clé trop peu solide pour nous donner accès aux motivations des parties impliquées dans le culte des reliques ». Voyons là une invitation à prendre un peu plus au sérieux les propriétés des reliques. D'autant plus que Peter Brown rend également « hommage à l'habileté silencieuse avec laquelle les hommes de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Age ont eu recours à d'invisibles objets d'amour et de loyauté pour affronter l'affaire délicate qu'est l'existence¹³ ».

Donc, au lieu de m'en tenir au jeu ironique des analogies entre reliques et art contemporain, je vais approfondir l'ancien rôle joué par les reliques. Après quoi, le rapprochement avec l'art contemporain permettra, je l'espère, de parvenir à une meilleure compréhension de ce dernier. Comme le rappelle Peter Brown, on se tournait vers des personnages sacrés, et notamment vers leurs reliques, « pour affronter l'affaire délicate qu'est l'existence ». J'ajouterai : l'existence dans un monde où, une fois adultes, les êtres humains doivent vivre sans parents. Il faut se souvenir également

qu'au Moyen Âge l'eucharistie elle-même était considérée comme une relique.

Comment s'approcher de Dieu et des autres personnages protecteurs qui sont dans l'autre monde autrement que d'une manière purement mentale (comme les fidèles le font par la prière) ? En simplifiant les choses, on peut dire : grâce aux images et aux reliques. Situons donc rapidement celles-ci par rapport à celles-là.

L'image la plus haute est celle de la Sainte Face, et l'idéal pour une telle image est qu'elle rayonne comme le fit le visage du Christ au moment de la Transfiguration. L'image, l'icône parlent directement à la vue (contrairement au signe conventionnel, qui n'a d'autre valeur que de renvoyer à une signification). Celui qui regarde une icône est attiré par ce qu'il voit, il est touché par le visage du saint ou du Christ et par la lumière dorée qui le nimbe¹⁴. Le risque sur lequel les iconoclastes puis les protestants insistèrent, c'est que l'image s'interpose entre l'œil humain et le divin au lieu de s'effacer devant celui-ci. L'image visible n'est qu'une représentation faite de main d'homme. Une distance infranchissable s'étend donc entre elle et la présence réelle de son divin modèle¹⁵.

D'où le désir qu'il existe au moins une représentation de la Sainte Face qui en serait l'empreinte directe, qui serait une image « non faite par la main de l'homme », c'est-à-dire qui serait à la fois image et relique. C'est le linge de sainte Véronique, dont la tradition se répand à partir du XV^e siècle ; ou, dans la tradition orthodoxe qui remonte au VI^e siècle, le linge que le Christ fait envoyer à Agbar pour le guérir.

Contrairement à l'image, la relique ne présente pas le leurre d'une figuration, elle se rattache pour de bon à la personne qui en est la source. La relique n'est pas relique du fait de l'art humain, elle est *trace réelle*. A ce titre – aux yeux des Francs en tout cas –, elle était davantage digne de vénération que l'icône : les Grecs, disent les *Libri Carolini*, « placent tout l'espoir de leur crédulité dans les images, mais il demeure constant que nous vénérons les saints dans leur corps ou, mieux, dans leurs reliques, voire dans leurs vêtements, suivant l'antique tradition des Pères¹⁶ ». Mais ce statut supérieur a son revers : la relique ne parle pas directement au regard, il lui est impossible de transmettre par elle-même à qui la voit un rayon d'émerveillement divin. L'image est une forme. La relique est une matière. Un fragment, des poussières, un reste, des traces, un lambeau d'étoffe qu'aura touché le saint. Ce qui subsiste après la mort (donc un équivalent matériel de l'âme). Un quelque chose qui a traversé l'épreuve de la destruction.

Où qu'une image soit placée, elle demeure une image, elle conserve son rayonnement d'image. Pour qu'un précieux fragment, en revanche, ne se confonde pas avec la matière ordinaire de ce monde et ne s'y perde pas.

il est nécessaire qu'il en soit détaché, qu'il soit déplacé et, finalement, enchâssé dans un dispositif permettant aux fidèles de se tourner vers lui pour devenir quelque chose de plus ou quelqu'un de mieux que ce qu'ils étaient avant d'entrer en contact avec la relique¹⁷. Reliquaire, abbaye, récit d'acquisition de la relique, biographie du saint, et bien sûr, couronnant le tout, l'appareil de la doctrine. A cet égard, l'hostie est bien comparable à la relique dont elle a le statut : non consacrée, l'hostie n'est qu'un vulgaire morceau de pain ; mais une fois consacrée, elle n'est pas seulement symboliquement le corps du Christ, elle l'est réellement, elle est un objet « non fait par la main de l'homme¹⁸ ». A travers le rituel de la messe, elle devient *présence réelle* (comme l'ont chanté des générations de catholiques : « Ô, sous l'humble hostie, j'adore Dieu, vrai pain de vie »).

Nous voici en mesure de mieux cerner ce qu'il peut y avoir de commun entre certains objets d'art contemporain et les reliques. Trois points essentiels se dégagent.

1. *L'enchâssement de l'objet dans un discours*. Plusieurs critiques, notamment Arthur Danto, ont souligné à quel point, pour nombre d'œuvres contemporaines, il importe qu'elles soient placées dans un lieu propre à consacrer leur statut. Et qu'elles se trouvent enchâssées, pour ainsi dire, dans un discours qui dit leur sens et les rattache aux intentions de l'artiste (le discours que tient l'artiste à propos de sa création n'est donc pas marginal par rapport à celle-ci, on pourrait presque dire qu'il en fait partie¹⁹). Faute d'un tel cadre, les œuvres risquent en effet de retomber au niveau d'objets ordinaires²⁰. Cela, évidemment, rejoint ce qui a été souligné plus haut à propos du caractère paradoxal de leur valeur.

L'art traditionnel a toujours été *associé* à un discours : un tableau, une sculpture représentaient un sujet historique, religieux, mythologique ou anecdotique. De ce point de vue, il y a donc toujours quelque chose à en dire. Seulement, on n'est pas obligé de le dire. Si vous regardez un tableau de Vermeer sans prêter attention à l'anecdote, un tableau de Poussin sans identifier la scène mythologique qui est représentée, vous n'en voyez pas moins de la peinture, une peinture dont votre œil peut à tel point se délecter que, pour un moment, vous en oubliez de parler, d'écouter et, *a fortiori*, de lire. C'est pourquoi Matisse disait que le peintre aussi devait être silencieux : « Vous voulez peindre ? Commencez par vous taire²¹. » De même Bacon : « On ne dit rien d'intéressant la plupart du temps quand on parle de peinture... Parler de peinture, je ne crois pas cela possible, et même si cela l'était, ce n'est pas l'important. L'important pour un peintre, c'est de peindre²². »

Propos atypiques chez un artiste contemporain. De même que sans

reliquaire et sans récit sur le saint il n'y a pas de relique, un certain nombre d'œuvres d'art contemporaines n'existeraient pas si on ne faisait que les voir – je veux dire, si ce n'était pas dans un musée qu'on les voyait et si on ne savait rien de l'artiste ni de son propos. Ce trait, qui rend de telles œuvres ennuyeuses pour la plupart des gens, les rend au contraire intéressantes pour des intellectuels, gens de discours qui y trouvent facilement matière à commentaire. D'autant plus que ces œuvres ne les embarrassent pas d'une richesse plastique qui demanderait à être regardée pour elle-même, dans le silence de la savouration visuelle. Loin d'exiger un regard silencieux, ces œuvres ont au contraire besoin que l'artiste, le critique ou l'universitaire parle pour elles. Un exemple de commentaire entre mille autres : à la biennale de Venise en 1993, écrit Julia Kristeva, « deux objets [...] m'ont tout particulièrement frappée, car il me semble qu'à l'insu des artistes qui les ont produits, *ils portent un sens symbolique*. Il s'agit de deux installations [...] qui *figurent* de manière différente l'effondrement de la fondation. L'installation insolite de Hans Haecke nous fait avancer sur un sol qui se dérobe, se détruit ; la fondation bascule. Le sol de Bob Wilson, lui, ne s'érode pas mais s'enfonce, s'engloutit. Un champ de ruines d'un côté, un sol qui s'enlise, qui s'affaisse de l'autre. Le public est fasciné, bouleversé par ces volumes, comme si une *interrogation* très troublante nous prenait au corps dans ces deux espaces²³ ». Dans l'ensemble, l'art contemporain ne reflète pas la joie de vivre, et cela même favorise le commentaire. Un pathos sous-jacent à l'œuvre sera déployé par le discours, dans une rhétorique de la gravité, du dépouillement ou de l'imminence, un sens de l'approche de quelque chose, d'une vérité²⁴.

2. *Le culte des héros (saints ou artistes)*. A l'époque où les toiles de Picasso scandalisaient encore le bourgeois, on entendait souvent dire qu'un enfant de cinq ans en aurait fait autant. Peu importe que ce jugement se révèle inexact ; ce qui m'intéresse ici, c'est qu'il en appelait à une sorte de contrat implicite que l'on pourrait formuler ainsi : le public n'a pas à peiner pour comprendre l'artiste, c'est au contraire à celui-ci de se donner du mal pour faire quelque chose qui plaise. Et même si d'autres amateurs admettaient qu'une œuvre pût être d'un abord difficile, ils s'attendaient tout de même à ce qu'en fin de compte elle leur livre sa beauté. Il est étonnant de constater à quel point le contrat implicite a pu changer, comme si les prétentions de l'artiste romantique se trouvaient maintenant ratifiées par le public cultivé ou, plus précisément, par ceux qui ont à charge de l'éclairer. Aujourd'hui, même un chroniqueur du *Figaro Magazine* admettra qu'une œuvre puisse être intéressante sans que pour autant elle ait à susciter un émerveillement visuel. Il faut s'approcher de l'œuvre, la voir, être en sa présence, et quelque chose de

fort, d'« intéressant » pourra ainsi être ressenti. L'amateur d'art contemporain s'est habitué à l'idée que ce quelque chose ne concerne pas nécessairement et en priorité sa jouissance esthétique. Il sait que l'œuvre témoigne de la « démarche » de l'artiste, de son « travail », qu'elle en est un jalon, une trace visible. Au sens étymologique du terme, une relique.

Le saint laisse des traces sensibles, mais la valeur de celles-ci vient de ce que lui-même s'est élevé au-dessus du monde sensible, et par conséquent au-dessus de la majorité de ses contemporains. L'artiste aussi progresse pas à pas sur un chemin difficile et solitaire : il s'avance sur les « sentiers de la création ». Malevitch : « [...] aller de plus en plus loin dans la nudité des déserts. Car là est la transfiguration²⁵. » Mondrian : « L'art est au-dessus de la nature [...]. L'artiste, se fiant uniquement à ses propres ressources, s'élève au-dessus de la réalité capricieuse. » Kandinsky : l'artiste nouveau atteint, « sous la peau de la nature, son essence »²⁶. Simone de Beauvoir : « Un véritable créateur doit [...] s'être radicalement affranchi du donné et émerger par-delà les autres hommes dans une totale solitude²⁷. » C'est clair : l'artiste-créateur est un héros (comme le saint). Un héros ne s'efface pas derrière ce qu'il fait : c'est ce qu'il fait – l'acte héroïque – qui permet de le célébrer comme héros. La création, ici, est donc moins le résultat lui-même que le lieu d'où provient l'œuvre, la source dont elle témoigne²⁸. L'effort de suivre l'artiste, d'approcher par objet matériel interposé ce qu'il porte au sein de son intimité créatrice est donc profitable au commun des mortels. Même si – et sans doute même *parce que* – c'est un profit d'une nature plus énigmatique et austère que le plaisir esthétique²⁹. Le plasticien occupe aujourd'hui la place que revendiquait le poète au XIX^e siècle. « La religion de l'avenir projette ses premières lueurs sur le genre humain en attente, et sur ses futures destinées : l'artiste doit en être le prophète. » La phrase est de Lammenais³⁰, mais elle aurait pu être écrite par bien d'autres auteurs de son temps. Pour la plupart d'entre eux, l'artiste chargé d'un sacerdoce, c'est celui qui tient la plume, pas encore celui qui tient le pinceau. Mais le peintre, à force de voir l'écrivain promouvoir la grande figure de l'émancipé-émancipateur, sera séduit et voudra jouer à son tour ce grand rôle. Il le poussera même plus loin que les écrivains. Ceux-ci se sont bien gardés de mettre académisme et tradition dans le même sac. Souvent même, l'écrivain prend appui sur tel ou tel aspect de la tradition pour se dégager de ce qu'il considère comme une ornière académique. D'une part, en effet, la tradition de l'écriture est si fortement implantée et soutenue dans nos sociétés (notamment par tout le système d'éducation) qu'il est inconcevable de la rejeter. D'autre part, un écrivain qui rejetterait radicalement la tradition, donc l'usage de la langue, ne pourrait tout simplement plus s'exprimer ; supprimant l'écriture, il supprimerait

l'écrivain. Le plasticien peut au contraire confondre académisme et tradition, rejeter l'une avec l'autre : comme il travaille sur de la matière et non sur du langage, il restera toujours une trace pour témoigner de son radicalisme. En revanche, cette trace, cette chose demandera de plus en plus, comme nous l'avons vu, à être prise en charge par un discours. En un sens, l'évolution récente des arts plastiques tend à confirmer la domination des gens de discours sur les autres formes du faire. Peut-être assiste-t-on à une colonisation des arts par le discours.

3. *Le dépassement des artefacts*, « la chose réelle ». Comme le dit très justement Harold Rosenberg, l'art en est venu à être considéré « comme une barrière entre l'artiste et ce que Henry James appelait “la chose réelle”³¹ ».

Cette barrière se concrétise entre autres par les artifices de la représentation. En lui-même, le passage à la non-figuration n'implique pas un choix en faveur de l'objet-relique de préférence à la surface différenciée et attrayante de l'image. Il se trouve cependant que l'art non figuratif est apparu, comme on sait, dans le contexte d'une valorisation du génie créateur. Des peintres comme Kandinsky, Malevitch ou Mondrian revendiquent un au-delà de l'image, un dépassement des apparences. Une illimitation et un dépouillement qui doivent tout à la fois témoigner d'une réalité absolue et exprimer la personne propre de l'artiste. Théosophie, croyance au progrès, conviction que l'artiste est porteur d'une réalité intérieure qui, exprimée dans le monde visible, constitue pour les autres un véritable pain spirituel³².

Le point intéressant ici n'est pas le passage à la non-figuration, mais la finalité au nom de laquelle ce passage est justifié. Les plus beaux tapis persans peuvent être regardés comme des œuvres d'art. Généralement non figuratifs, ils n'en restent pas moins du côté de l'image et du plaisir esthétique. En s'éloignant de la figuration, beaucoup d'œuvres modernes et contemporaines placent au contraire au premier plan la présence de la « chose réelle » ; celle-ci est alors dépouillée des formes ou des motifs qui pourraient l'empêcher de s'imposer en elle-même. Deux exemples entre mille autres : *La Messe terre* de Jean Dubuffet, une peinture qui se présente tout à fait comme un échantillon rectangulaire d'un sol de terre ; dans le même musée d'art moderne (au Centre Pompidou), un bronze de De Kooning, *Le Pêcheur de palourdes*, qui semble fait de cailloux et de coques agglomérées par la vase. L'œuvre d'art, alors, s'écarte de la fin que lui reconnaissait Poussin : la délectation. Elle vise un but plus radical. A celui qui la regarde, elle propose, plutôt que le mieux-être de l'agrément, une sorte d'emblème de son être. Une évocation de ce qu'est le *self* authentique dépouillé des « vanités ». Quelque chose qui, au-delà des formes

socialisées, permet de retrouver une origine de soi : matériaux premiers, traces aurorales.

Ainsi, de même que la matière de toute relique est inséparable de la mort (elle est ce qui subsiste après la mort, ce qui reste du mort), beaucoup d'œuvres contemporaines traversent l'étoffe des sensations différenciées, le déploiement des formes et la célébration du monde visible, pour renvoyer à l'absolu de la mort. Comme l'écrit Marc Le Bot, la mort, dans l'art, n'est pas seulement un thème figuratif, « mais le travail lui-même de la mort est à l'œuvre dans l'art des images. Il y est bien cette démarche sacrificielle où l'art détruit symboliquement, par ses artifices, le sens usuel que nous donnons aux choses du monde. Il rétablit, par là, une relation sacrale avec ces choses. Il leur redonne leur mystère, il retient les hommes de n'avoir avec elles que les relations profanes de l'usage³³ ». Un artiste comme Alain Fleischer exprime de manière plus ascétique encore cette « démarche sacrificielle ». Beaucoup de ses films, écrit-il, « ne sont que des souvenirs de films dont il me reste à retrouver les supports matériels dans les caves et dans les garde-meubles où les hasards de la vie [...] les tiennent épars et cachés [...], tout cela peut être en train de pourrir ou de s'effacer dans la poussière et l'humidité ». L'artiste, ajoute-t-il, est ailleurs (il ne réside pas dans les lieux où s'opère l'éventuelle socialisation de son œuvre) ; il est donc nulle part ; « nulle part est d'ailleurs l'origine d'où j'aurais aimé que viennent mes images, avant de s'y perdre à nouveau³⁴ ». L'œuvre est donc à la fois trace résiduelle et monde à l'état naissant (« si le grain ne meurt... »). Elle peut se présenter sous un jour funèbre, voire macabre ; mais elle peut aussi bien manifester une fraîcheur enfantine, comme c'est le cas, par exemple, pour certains tableaux de Cy Twombly. Le rapport de l'art contemporain à la « chose réelle » se préparait déjà dans le primitivisme de Gauguin et dans la célébration du regard de l'enfant.

Après ce bilan des analogies, il faut souligner ce qui *sépare* l'art contemporain du culte des reliques. Il est clair que ce culte a concerné un nombre de gens incomparablement plus élevé. Les reliques sont accréditées par la religion de l'Europe ; elles sont soutenues aussi bien par la *reverentia* populaire que par le discours unifié et organisé de la théologie : la relique jouit d'une popularité païenne, mais elle se fonde également – surtout l'hostie – sur le grand récit chrétien dans lequel, par la vertu du sacrifice de la croix, le rien se change en tout.

Une popularité et une autorité sur lesquelles l'art contemporain ne saurait compter. Certes, les œuvres d'art modernes ou contemporaines, si diverses qu'elles soient, s'adosent elles aussi à une croyance qui, dans une certaine mesure, les rassemble : l'idée d'un pouvoir créateur propre à tout être humain (Beuys : « chaque être humain est un artiste »), mais

que chaque génie artistique manifeste de manière éclatante et unique. Seulement, cet idéal de création, bien qu'il ait en commun avec celui de la sainteté une même insistance sur le véritable *soi* et sa source de vie, diffère de lui sur un point essentiel : *le saint ne crée pas, il se conforme*. Les reliques qu'il laisse, si elles sont créées, le sont par Dieu, dans un cadre qu'*une même religion* – la vraie religion – définit *pour tous* : une relique, par définition, n'est pas créée de main d'homme ; elle est reconnue comme relique par l'autorité de l'Église et seulement par elle ; et chacun, en lui témoignant sa dévotion, se retrouve lié à l'ensemble des fidèles.

C'est au contraire en créant ses propres « reliques » que l'artiste se fait reconnaître comme tel. C'est bien de lui qu'elles émanent, même si ce ne sont pas des morceaux de son propre corps. Et elles ne sont pas enchâssées dans le reliquaire d'une tradition partagée : ce sont des émanations de son *soi* singulier. Et le discours qui les légitime, loin d'être commun à tous, est lui aussi une émanation singulière. Le commentaire dit les intentions de l'artiste, le sens de son travail, ses idées : c'est comme si l'artiste inventait une religion qui n'appartient qu'à lui. L'art contemporain emblématise, par l'œuvre *mais au moins autant sinon plus par le discours dans lequel celle-ci est enchâssée*, la racine irréductible et singulière du *soi*. Chaque artiste non seulement peut, mais doit ne se conformer à aucun modèle. Du coup, pour autant que l'on puisse considérer l'art contemporain comme une sorte de culte, il s'agit d'un culte paradoxal puisque l'essentiel n'y est pas *commun* mais *singulier*. Ainsi, tous sont bien invités à s'associer à ce « culte » qui célèbre l'individu et sa racine créatrice propre ; mais puisque, précisément pour témoigner en faveur de la foi qui anime ce culte, chaque artiste doit produire ses *propres* objets de culte et son *propre* discours interprétatif, la plupart des gens, finalement, se trouvent assez indifférents à ce que l'artiste leur propose. Ce trait (la légitimité du singulier) oppose l'art contemporain aux religions constituées, mais participe cependant de certaines formes modernes de vie religieuse où la quête spirituelle est en même temps une quête de soi.

De la comparaison entre le culte des reliques et certaines formes d'art contemporain, nous avons, semble-t-il, tiré l'essentiel. Pour faire progresser quelque peu l'investigation anthropologique que j'ai amorcée, il faut donc maintenant remonter à des questions plus fondamentales : quelle sorte de soutien le fidèle cherche-t-il dans les reliques, et plus généralement dans sa religion ? Quel bien l'amateur d'art contemporain recherche-t-il auprès d'œuvres qui le déroutent ? Et en quoi ces deux formes de bien diffèrent-elles de celui qui est attendu de l'art traditionnel profane ? Pour trouver un début de réponse à ces questions, nous allons devoir faire un détour et nous demander quelles formes élémentaires de soutien de soi sont vitales pour l'être humain qui vient au monde. Nous

allons rencontrer deux formes essentielles ; elles se confondent dans les premiers mois de la vie du bébé puis tendent à se distinguer :

- soutien de soi apporté par les saveurs et autres contacts sensoriels,
- relation à une source absolue.

***Constitution du soi, rapport à la complétude
et supports d'existence.***

J'ai admis qu'en entretenant une relation avec des reliques ou avec des œuvres d'art – que celles-ci soient classiques ou contemporaines –, ou avec d'autres objets encore, les êtres humains recherchent un soutien qui contribue à leur sentiment d'exister, une expérience qui leur apporte une certaine expansion ou actualisation de leur être.

Afin de comprendre comment ces formes de soutien peuvent nous être apportées, il faut remonter à la condition dans laquelle chacun d'entre nous a commencé son existence, c'est-à-dire la condition de bébé. Il faut d'abord souligner le fait que chaque bébé vit des enjeux proprement ontologiques et qu'en chaque bébé c'est toute la construction du monde qui se répète. Son *soi* en effet ne lui est pas donné par miracle, il se constitue progressivement au contact des adultes qui s'occupent de lui ; ceux-ci exercent donc sur lui une action que l'on peut qualifier de divine.

Ici, je dois évidemment beaucoup simplifier, et je vais me limiter aux aspects qui me paraissent les plus pertinents par rapport à la question qui nous intéresse. D'abord, les parents donnent *lieu d'être* à l'enfant, au sens littéral de l'expression : ils reconnaissent ce petit corps comme siège d'un nouvel être, ils l'authentifient en lui donnant un nom *propre*. Et même dans le cas où les parents sont habitués à distinguer l'âme du corps, en pratique ils n'en regardent pas moins le corps de leur enfant comme étant son être même : les contacts sensoriels qu'ils ont avec son corps sont des contacts qu'ils ont avec lui.

La reconnaissance première qui est nécessaire à l'enfant n'est soumise à aucune condition : une existence entière et inconditionnelle lui est reconnue sans qu'il ait pour cela à faire ses preuves. Au cours de son développement, l'enfant entre dans des formes d'interactions qui, au contraire, le contraignent à un apprentissage et le soumettent à des conditions. Pour être présent dans le monde des autres, il lui faut progressivement s'approprier les déterminations d'un monde commun, et cela exige de lui du temps et de la peine. Son être ne peut donc s'actualiser sur la seule base d'une reconnaissance inconditionnelle ; il lui faut entrer dans le relatif. Mais cette chute de l'absolu dans le relatif présente une contrepartie inestimable et même vitale, car dans l'expérience des saveurs (au sens le

plus large) le *soi* passe en quelque sorte d'un état virtuel à un état actuel. Les échanges avec l'environnement sensoriel *apportent une expansion au corps considéré comme lieu d'être* (et ainsi une justification *de facto* de l'existence de soi, sans rien d'une légitimation par le discours ou la croyance en un « sens de la vie »). Il serait inexact de dire que l'enfant *s'exprime* grâce à son environnement sensoriel et aux représentations qui s'y associent. D'abord, parce que ce qu'il sent et perçoit compte ici autant que l'action qu'il exerce. Ensuite et surtout, parce que le terme « expression » présuppose un moi préexistant, alors qu'il s'agit précisément de venir à l'existence, de passer d'une moindre existence à un plus d'existence.

Dans les premiers mois de la vie de l'enfant, le relatif et l'absolu sont encore presque indiscernables l'un de l'autre. D'une part en effet, l'absolu d'une reconnaissance inconditionnelle ne lui est pas donné par Dieu lui-même, mais par une ou des personnes particulières, et à travers une histoire spécifique. D'autre part, les déterminations du monde commun sont encore peu diversifiées et elles sont directement liées à l'adulte qui joue auprès de lui le rôle divin. Elles sont essentiellement constituées de contacts sensoriels avec la personne qui prend soin de lui. On pourrait évoquer ici ce que Bowlby appelle l'« attachement ³⁵ », c'est-à-dire l'appui que l'enfant prend sur l'adulte qui s'occupe de lui, le besoin qu'il a de sentir qu'il garde une frontière commune avec lui et que, grâce aux caresses, aux contacts, à la vue, à l'odeur, aux saveurs (tous les sens sont concernés), un soutien ontologique lui est apporté.

On pourrait, dans cette perspective, rappeler ce que Winnicott appelle le « holding » du bébé : des soins qui ne se limitent pas à nourrir celui-ci ni, d'une manière générale, à répondre à ses besoins, mais qui impliquent cette activité de soutien et de douce stimulation sensorielle à laquelle, précisément, l'enfant répond en s'attachant, comme s'il y trouvait un ancrage, un îlot stable l'empêchant d'être entraîné dans les eaux du non-être.

Il faut en tout cas souligner ici deux modalités de l'alimentation qui, progressivement, se distinguent pour le bébé – deux manières pour la nourriture d'être *bonne* :

- le lait du sein ou du biberon, coulée vivifiante de la mère en lui conduisant à la réplétion (une forme de bonté dont l'eucharistie participe, même si elle la sublime) ;
- les saveurs goûtées par la langue et le palais, un contact avec la peau donc, bon par la différenciation du goût et non par l'absolu de la source et de la réplétion.

A ces deux modalités de l'alimentation correspondent les deux formes

de soutien de soi qui progressivement se distinguent et s'élaborent chacune de manière spécifique :

– l'une est invisible, c'est la source à laquelle renvoient ces contacts matériels, la continuité intérieure de la personne qui prend soin de l'enfant ;

– l'autre a une existence sensible, c'est le support matériel du contact : la peau, le fait de pouvoir goûter, toucher, sentir, voir, entendre (il importe de bien distinguer entre un usage cognitif des sens pour la connaissance et pour l'action et un usage « délectatif », seul considéré ici).

Le *soi* de l'adulte constitue dans les premiers temps de la vie de l'enfant le centre absolu de son monde. Mais il ne faut pas oublier pour autant le *soi* de l'enfant, un *soi* en cours de constitution mais qui est cependant lui aussi un centre, le point de vue à partir duquel le monde lui apparaît. Il n'y a donc pas un absolu, mais deux. Seulement, le second se réfère au premier comme à sa source, son assise première, sa garantie.

Au fil des semaines et des mois, les formes de contact évoluent. Aux deuxième et troisième mois, le bébé et sa mère aiment à se regarder dans les yeux en se souriant mutuellement³⁶. On peut dire que, dans ce cas, le contact renvoie aussi directement que possible à la source, et c'est bien ce que souligne l'expression *plonger son regard dans le regard de l'autre*. Mais sans doute le bébé en vient-il à ressentir que ce plongeon n'est pas sans danger. Pour le bébé, ce regard mutuel a en effet quelque chose de vertigineux ; comme si, n'ayant pas encore de points d'appui extérieurs bien stables, le puits sans fond du regard le rattachait trop directement à l'absolu et mettait ainsi en danger les frontières qui garantissent son intégrité et lui permettent de rester distinct de l'autre. A partir du quatrième mois, le bébé détourne de plus en plus souvent son regard. Le contact va alors progressivement se reformer autour d'objets qui retiennent conjointement l'attention de l'adulte et de l'enfant³⁷. Pour celui-ci, l'éventail du monde commence à se déployer dans l'espace et dans la durée (on peut penser ici à ce que Winnicott appelle « espace transitionnel » ou « aire de l'expérience culturelle »³⁸).

Ainsi, les saveurs et les autres formes de contact sensoriel différencié (vue, ouïe, toucher, odorat) sur lesquelles s'appuie l'existence du bébé s'enrichissent. Et du même coup la distance s'accroît entre ce déploiement et la source que constitue la personne de l'adulte. Dans un premier temps, tel support de contacts sensoriels – par exemple, un livre d'images que l'enfant feuillette avec son père ou sa mère – se trouve relié à la source (la présence de l'adulte), un peu comme si celle-ci communiquait de sa chaleur à la surface différenciée que regarde l'enfant. Ensuite, l'enfant apprend à regarder le livre tout seul, confiant dans le fait que l'adulte, momentanément absent, va revenir.

Ce qu'il est fondamental de souligner à propos de ce passage, de cette liaison de plus en plus distante entre les zones de saveurs sensorielles et la source, c'est l'importance que prennent les motifs qui tissent ces zones – *motif* au sens de motif décoratif ou de motif musical. Il suffit pour s'en convaincre de regarder un enfant et sa mère suscitant entre eux une zone de contacts sonores et visuels grâce à quelque jeu plus ou moins élémentaire. Chacun, par exemple, tape sur la table à tour de rôle, ou chacun à son tour dissimule un objet dans une boîte et l'en fait ressortir au rythme d'exclamations alternées. Il est clair que la confiance que l'enfant a dans l'adulte (c'est-à-dire le sentiment que celui-ci le soutient et continuera de le soutenir) passe par la confiance qu'il place dans la régularité du jeu. Le *soi* de l'enfant, la consistance et la continuité de son *soi*, qui s'appuyaient d'abord sur le contact corporel, un contact de peau et de nourriture avec l'adulte, s'appuient ainsi de plus en plus sur des rythmes mis en jeu dans une interaction, sur la régularité de motifs vocaux, sur une construction différenciée de l'espace et de la durée. En d'autres termes, *une zone de contact sensoriel – et par conséquent l'appui qu'elle apporte au sentiment d'exister – n'a pas de réalité en l'absence des traits différentiels (des saveurs) qui la rendent sensible*. On peut en voir la preuve *a contrario* dans le fait qu'un enfant qui se trouve en panne de motifs propres à donner appui à son *soi* éprouve une défection de son sentiment d'exister : à l'horizon de l'ennui rôde une menace d'anéantissement. Bien sûr, si l'enfant se trouvait abandonné par ses parents, sa détresse serait plus grande. Cependant, le fait de vivre sous les rayons bienfaisants que leur présence dégage comme une source de lumière ne suffit pas pour l'empêcher de sombrer dans le non-être. Il faut encore que ces rayons tombent non pas sur un monde vide et sur un temps mort, mais sur des zones de saveurs (visuelles, sonores, etc.) différenciées.

Somme toute, nous soutenons notre sentiment d'existence par des objets et des personnes. Même si elle passe par des éléments sensibles comme la parole ou d'autres signes, l'expansion de soi dans l'esprit d'un autre (le fait de compter pour lui, le fait de susciter en lui plaisir ou douleur, amour ou haine) n'en vise pas moins cette réalité immatérielle qu'est une autre subjectivité. Inversement, le soutien de soi dans et par le monde sensible, bien que s'y associent des représentations elles-mêmes connectées avec le monde des autres, n'en conserve pas moins pour fin l'expérience sensible. Par exemple, même si le fait de voir un film éveille en vous pensées et rêveries, même si vous le voyez en compagnie d'une personne que vous aimez, vous n'en tenez pas moins à regarder le film se dérouler sur l'écran.

Il faut ajouter – premier point – que sans la connexion des deux, choses

et gens, l'existence est douloureuse, voire impossible. Mais aussi que, avec les deux – second point –, elle reste incomplète.

Premier point. J'ai rappelé plus haut que l'enfant a besoin et de la présence d'un adulte, et de stimulations sensorielles différenciées. Adulte à notre tour, nous restons soumis à la même nécessité. J'ai un ami que j'aime beaucoup, mais je ne reste pourtant pas collé à lui sans rien faire comme si un tête-à-tête éternel et vide pouvait nous suffire (ce serait vite un enfer – pensons au bébé, qui au bout d'un certain temps évite de garder son regard plongé dans celui de sa mère) ; au contraire, j'aime pratiquer tel sport en sa compagnie, aller au cinéma avec lui, etc. Tel paysage m'enchanté, mais je n'ai nulle envie de le contempler solitairement jusqu'à la fin de mes jours (cela aussi deviendrait un enfer) ; le spectacle de la nature peut bien faire écho à notre désir de complétude, et ainsi lui donner une sorte de réalisation, en fait il ne saurait nous combler. Écoutons Senancour : « C'est près de Coppet que je vis l'aurore, non pas inutilement belle comme je l'avais vue tant de fois, mais d'une beauté sublime et assez grande pour ramener le voile des illusions sur mes yeux découragés. [...] J'ai éprouvé, *dans ce moment où il n'a manqué qu'un autre cœur qui sentît avec le mien*, comment une heure de vie peut valoir une année d'existence³⁹. » Autre exemple : j'ai été invité à une soirée ; comme les autres convives, mêlé à eux, je danse. Ici, la zone de contact sensoriel, c'est l'expérience que j'ai de mon propre corps et de ses mouvements. Et c'est aussi, bien sûr, le déploiement du son musical, de ses motifs et de son rythme, auxquels mon corps se confie. Comme si mon âme se reposait sur l'île de mon corps, lequel à son tour flotterait sur l'océan de la musique. Ce qui ferait de moi un Robinson heureux. Mais en réalité, heureux, je le suis non pas comme un Robinson, mais parce que, en même temps, je suis parmi les autres. Je puis bien être absorbé par la danse (ou feindre de l'être) au point de paraître tout à fait indifférent à leur présence, mais au fond, dans ce cas, savoir qu'ils me voient indifférent à eux ajoute à mon plaisir naïf celui d'une jouissance narcissique. En fait, l'océan dans lequel je baigne n'est pas seulement celui de la musique, c'est aussi celui d'un être-ensemble.

Second point. Tout en associant choses et gens, l'existence ne peut jamais, des deux, ne faire qu'un : elle reste donc incomplète. Contrairement à ce que Senancour imagine, s'il avait contemplé l'aurore à Coppet en compagnie d'une femme aimée, il n'aurait pas pour autant nagé en pleine complétude. Il se serait simplement senti plus heureux qu'en étant seul. L'être aimé en effet, par le bienfait même de sa présence, fait la preuve que le paysage, tout en offrant une vue sans limites, ne suffit pas. De même, le paysage, par le plaisir qu'il procure, montre que l'être aimé ne comble pas. La relation immédiate, physique, avec un environnement

sensoriel reste privée de la sorte d'infini que seule une relation d'amour (ou de haine) peut apporter. Réciproquement, une relation entre personnes étant nécessairement médiate, elle demande toujours une confirmation ou un complément physiques qui lui donnent corps et consistance.

A travers, surtout, la sexualité, l'argent, l'art et la religion, nous cherchons à contourner, autant que faire se peut, l'incomplétude qu'entraîne inévitablement la division entre choses et gens. Je laisse de côté ici les jouissances de la sexualité, ainsi que celles de l'argent. Nous allons revenir à l'art et à la religion, et nous appuyer encore sur la distinction, qui nous a accompagnés tout au long de ces pages, entre déploiement de saveurs et relation à la source. Le détour que nous avons fait du côté des bébés nous permet maintenant de reconnaître dans les deux termes de cette distinction deux manières de chercher un soutien sensoriel de soi et d'en maximiser l'efficience.

Les zones de contact sensoriel, en s'élaborant et en différenciant leurs « saveurs », offrent un appui dont le ressort, le principe, est nettement distinct de celui qui peut être recherché dans une personne (mais nous verrons que, pour accroître leur pouvoir, elles cherchent souvent à offrir quelque trait qui se rattache à la personne tutélaire, à l'absolu invisible). Dans les sociétés où dominant le monothéisme, les religions du Livre, le principe d'un soutien de soi par les saveurs ne saurait se développer pleinement en tant que principe de portée religieuse. Aussi est-ce plutôt dans les arts qu'il se réalise, arts nobles ou arts de la vie quotidienne.

En revanche, le principe d'un soutien de soi par relation à la source, à un au-delà des zones de saveurs, a connu, avec le christianisme surtout, un développement sans précédent, intimement lié à l'essor de la notion d'individu et à l'idéal d'émancipation. Une orientation si prégnante qu'elle a exercé un fort attrait sur l'art contemporain.

Déploiement de saveurs et art traditionnel profane.

Dans les premières séquences du film de Clouzot, *Le Mystère Picasso*, le spectateur voit Picasso peindre sur une fine toile. Mais à d'autres moments le spectateur voit l'autre face de la toile, que traversent les pigments, et l'œuvre en train de se faire comme par magie ; c'est alors comme si le peintre se tenait derrière l'écran et que son pinceau traçait un dessin sur la surface de celui-ci. Dans le film, comme on peut s'y attendre, l'accent est mis sur l'acte de création (le « mystère Picasso », comme dit le titre du film) plutôt que sur le résultat.

Cependant, les séquences auxquelles je fais allusion illustrent assez bien

une idée qui n'était sans doute pas dans le propos de Clouzot, l'idée que la toile constitue une interface entre le peintre et l'amateur (une idée qui peut s'appliquer à la peinture de Picasso ou d'autres grands peintres de son temps, mais aussi bien, et même mieux, à la peinture traditionnelle).

Un peintre porte sur le tableau qu'il peint deux regards différents et qui alternent. Il y a le regard qui accompagne l'action du pinceau. Et il y a celui qui considère le résultat, qui évalue, qui compare – qui compare le tableau à la réalité visible qu'il représente (dans le cas où l'artiste travaille d'après nature) ou qui compare le tableau au projet intérieur que l'artiste cherche à réaliser. Le projet intérieur implique lui-même le souvenir de tous les tableaux que le peintre a aimés. Le projet ne naît pas de l'artiste seul, mais aussi de la tradition qui vit en lui, des comparaisons qu'il a faites entre les tableaux de ceux qui l'ont précédé, du discernement qu'il a acquis à leur contact. Ce regard qui évalue compare le résultat à une exigence intérieure. Et pourtant, en même temps, ce regard n'en rejoint pas moins celui de l'amateur. Et même, il se porte au-devant de lui, il anticipe le regard du véritable amateur (qui ne correspond évidemment pas nécessairement à celui de la clientèle). Cela ne signifie pas du tout que l'artiste se montre complaisant (opposer la complaisance et le conformisme à la liberté créatrice dans un partage sans troisième terme, c'est prêter sa voix à un *topos* spécifiquement moderne). Cela signifie en réalité que le fait pour un artiste d'évaluer ce qu'il peint en s'appuyant sur les comparaisons et le discernement dont j'ai parlé équivaut à regarder d'un œil qui n'est pas seulement le sien, mais qui est aussi celui d'une profession et d'une culture. L'artiste ne cherche alors à se rapprocher du regard de personne en particulier ; c'est un regard qui n'est pas complaisant – et, avant tout, pas complaisant à l'égard de lui-même. En même temps, ce regard qui n'est celui de personne d'autre en particulier est bien le sien ; il ne l'aliène pas, ne l'écarte pas du projet intime et singulier qui mûrit en lui. Ainsi, ce regard évaluatif à la fois le laisse aux prises avec son propre projet et anticipe le regard des autres.

L'œuvre de l'artiste traditionnel ne se donne donc pas comme pur emblème de son activité créatrice. Puisant à une source commune, elle constitue un support d'existence commun à lui et à d'autres. La production de l'artiste traditionnel ne se présente pas comme émanant d'un flux qui prendrait sa source en lui seul. Mêlant ses eaux à celles d'une source commune, son activité créatrice se déploie en une zone de contacts sensoriels, une interface entre lui et les autres.

Comme tout déploiement de saveurs, le tableau tire la consistance qui lui est propre de l'activité de discernement sensoriel dont il résulte et qu'à son tour il suscite chez l'amateur. Un tableau peut être riche de significations et d'intentions. Mais ce ne sont pas celles-ci qui font sa beauté

plastique. De ce point de vue, lorsque Yves Michaud parle d'une « perte de signification qui se fait jour dans l'abstraction ⁴⁰ », sa formulation me paraît ambiguë. Car devant un tableau figuratif – par exemple, quelques pommes peintes par Cézanne –, il n'y a pas non plus grand-chose à dire ; le tableau ne s'impose pas à l'amoureux de la peinture par des significations que pourrait exprimer un discours d'interprétation et de commentaire (bien des œuvres abstraites appellent davantage le discours). Le discernement sensoriel que sollicite une nature morte de Cézanne (ou d'autres œuvres comportant par ailleurs des significations), discernement qui s'exerce sur le jeu des valeurs, des couleurs, des formes, de la composition, sur les choix de représentation (ce qui est montré, ce qui ne l'est pas), sur le choix des moyens, sur la touche, les empâtements, les transparences, les aplats, etc., tout cela *ne peut pas* se traduire dans le langage. Il s'agit bien d'une zone de contact *sensoriel*, dont l'apport est spécifique et irréductible à la signification. Le langage peut faire remarquer, attirer l'attention, souligner, aider à comparer ; il contribue ainsi à l'éducation du regard. Mais il ne saurait se substituer à celle-ci : servir le travail du regard, ce n'est pas le remplacer.

Ce point me paraît banal, certainement parce que j'ai une expérience de l'apprentissage du dessin et de la peinture. Mais j'ai cru remarquer que, pour un certain nombre d'universitaires, il n'allait pas de soi. Apprendre à tenir un discours et apprendre à voir sont deux choses différentes. Et même, en un sens, incompatibles ; car tant qu'un discours s'interpose entre le regard et le visible, on ne voit pas. Mais pour celui qui a concentré le plus clair de son activité visuelle sur des pages d'écriture et l'essentiel de son activité intellectuelle sur ce qui peut se dire et s'écrire, il est difficile, et même franchement déplaisant, d'admettre qu'il existe des formes d'activité mentales hautement élaborées qui sont rebelles au discours. C'est pourquoi, au fond, la tournure qu'a prise l'art contemporain arrange plutôt un certain nombre d'intellectuels : un Vermeer, un Chardin, un Matisse se refusent bien davantage à la glose qu'une œuvre de Warhol ou qu'une installation. Et souvent, on l'a vu, l'artiste contemporain se porte lui-même au-devant des gens du livre en leur proposant, à propos de son œuvre, théorie, interprétation ou déclaration d'intention.

Cela ne veut pas dire que, dans l'apprentissage classique de la peinture ou de la musique, le langage ne joue pas un rôle – loin de là. Mais dans ce rôle il reste subordonné à ce qu'il y a à voir ou à entendre (un peu comme le pronom démonstratif ne peut se passer de ce qu'il montre, de ce qu'il pointe). C'est peut-être ce qui explique que le savoir universitaire ait largement sous-évalué et sous-étudié la manière dont le langage fonctionne dans les situations pratiques de formation et de transmission (comment un artisan, comment un peintre, un musicien parlent-ils avec leurs

élèves ?). En fait, on ne sait pas encore exactement comment la parole, dans ce type de situation, loin de porter à elle seule ce qui est à transmettre, fonctionne en couple avec une activité sensorielle ou sensori-motrice et, en quelque sorte, laisse le discernement sensoriel et le monde des saveurs occuper le devant de la scène (un fait que les lettrés chinois n'ont sans doute pas élucidé, mais sur lequel en tout cas ils ont eu le mérite d'insister).

Cette hétérogénéité des saveurs et du langage permet de comprendre que la surface d'un tableau traditionnel propose au regard quelque chose qui n'est pas réductible à l'expression des intentions de l'artiste.

L'artiste en effet n'est pas à ce point maître de ce qu'il fait qu'il faille le considérer comme un *agent* qui *utilise* des *moyens* au service d'une *fin*. Certes, l'artiste exerce une certaine maîtrise, mais celle-ci consiste plutôt à apprivoiser ce qui la dépasse qu'à l'asservir. On pourrait presque dire que chaque peintre traditionnel est une incarnation singulière de la peinture, chaque écrivain une incarnation de la littérature, etc. Un peu comme, plus banalement, le temps d'un tango ou d'un rock, le danseur, loin de vouloir une suite d'actions délibérées guidées par un savoir, *se donne* aux pas et aux figures qu'il a assimilés. Un peu comme le bébé se donne aux motifs d'un jeu que lui propose son père ou sa mère et en retire, sous une forme évidemment plus rudimentaire que l'artiste, le sentiment de son existence.

Pour la même raison – parce que l'exercice du savoir, la reconnaissance des intentions et des significations ne viennent pas à bout de la peinture (en tout cas de la bonne peinture) –, la figuration ne doit pas être considérée comme une simple représentation du visible, celui-ci fût-il chargé de significations et d'allusions. Je m'explique. J'ai suggéré plus haut qu'un tableau pouvait être considéré comme une interface entre le peintre et l'amateur (et entre les amateurs eux-mêmes). Mais il est évident que chaque tableau n'occupe qu'un tout petit secteur du monde visible, et que c'est dans l'espace où nous vivons et entrons en relation les uns avec les autres, dans le monde sans limites qui nous entoure, que nous faisons avant tout l'expérience de la beauté du visible. Notre rapport à la beauté visible se développe d'abord à la vue des visages et des corps humains dont nous éprouvons les bienfaits ⁺¹, et il s'étend aux animaux, aux arbres, aux maisons, aux paysages, au ciel. (Remarquons au passage qu'il n'en va pas de même pour ce qui est de la beauté audible ; en dehors du chant des oiseaux, il n'y a pas un monde de la beauté audible qui précède celui de la musique : le chant et le rythme, semble-t-il, sont premiers.) Le monde visible constitue donc naturellement une source d'émerveillement et de stimulation pour le peintre. Mais cela n'implique pas que la beauté qu'il s'efforce de donner à son tableau n'est rien d'autre que celle que

présente déjà à ses yeux le visible qu'il représente. Il est clair que, lorsqu'un artiste peint d'après nature, ce qu'il a sous les yeux influe sur ce qui se passe entre son œil, sa main et la toile. Mais cela n'empêche ni l'activité propre du regard qu'il pose sur le visible, ni la spécificité de ce qui se produit entre regard, pinceau et toile. Il suffit, par exemple, de voir les tableaux que Corot a peints sur le motif pour constater que le visible, en lui apportant une mine de suggestions et en le stimulant, lui communiquait plus de liberté que les sujets qu'il peignait d'imagination en atelier. Les artistes de la Renaissance avaient bien compris que l'amour du visible, loin de châtrer leur pouvoir créateur, le stimulait et l'enrichissait. « L'amant, écrit Léonard de Vinci, est attiré par l'objet aimé (comme le sujet par la forme), comme le sens par ce qu'il perçoit ; ils s'unissent et ne forment plus qu'un. L'œuvre est la première chose qui naît de cette union. » Daniel Arasse, qui cite ce passage dans un intéressant article consacré à Parmigianino⁴², ajoute ceci : « L'évolution même du vocabulaire définissant l'activité de l'artiste et la relation qu'il entretient avec son œuvre va dans le même sens : en utilisant les verbes *creare*, *partorire*, *nascere* et *generare* pour designer le processus de la production artistique (sans que ce vocabulaire soit jamais systématiquement organisé ou réfléchi), Léonard montre que l'époque associe, de façon diffuse, le "faire" artistique et la procréation biologique. » Et Arasse montre que le thème de Vulcain surprenant les amours de Mars et de Vénus est utilisé par des artistes de la Renaissance pour souligner cette érotique de la peinture (à laquelle Matisse et Picasso se référaient encore lorsqu'ils représentaient le peintre face à son modèle). Ces artistes, en rapprochant le désir et le plaisir de voir et de peindre du désir et du plaisir sexuels, admettent ainsi que, dans leur activité, le déploiement des sensations constitue une fin en soi. Ils reconnaissent également que l'œuvre naît de *deux* et non d'*un* : il s'agit moins d'une création à proprement parler que d'une procréation. A cet égard, le choix de Vulcain comme figure emblématique du peintre est ambigu. Vulcain voyeur des amours de Mars et Vénus reste (comme les vieillards qui observent Suzanne au bain – une scène qui a inspiré tant de peintres) sous l'emprise du désir et de la différence des sexes. Mais Vulcain créateur des arts constitue également l'équivalent divin du héros qu'est Prométhée. A travers Vulcain, l'artiste commence à se voir en Prométhée. Sous l'égide de Prométhée, et conformément à l'idée que le poète romantique se fait de lui-même, il rivalisera directement avec la figure du Dieu unique qui crée *ex nihilo*⁴³. Alors, l'œuvre sera censée naître d'*un* et non plus de *deux*. Les peintres qui, aujourd'hui, se réclament encore de la tradition (Bacon en faisait partie⁴⁴) sont très sensibles à ce changement : ils y voient volontiers un narcissisme desséchant qui donne lieu à une cuisine schématique et sans saveur.

Après avoir proposé quelques remarques sur la figuration du point de vue du peintre, plaçons-nous maintenant du côté de l'amateur. Pour celui-ci, la peinture figurative offre le support d'une dilatation de soi dans un aller-retour sans fin entre ce que le tableau présente à ses yeux et ce qu'il représente. Le tableau, bien que limité par son immédiateté sensorielle, n'enferme pas l'âme du spectateur ; il appelle au contraire, en écho à l'harmonie de ses saveurs, la force et la richesse du monde visible. Mais ce que je voudrais surtout souligner, c'est qu'il suscite chez l'amateur un amour qui ne pâtit pas de l'absence de ce qui est représenté. Ce qui est représenté, par définition, n'est pas présent. Mais n'est pas absent non plus. La raison, nous l'avons vu plus haut, en est que la peinture ne s'efface pas derrière ce qu'elle montre comme un signe derrière ce qu'il signifie, puisqu'elle est stimulée au contraire par le monde visible. Ainsi, même si la représentation obéit aux lois de la perspective, la surface de la toile reste présente et continue d'offrir au regard l'appui de sa réalité colorée. L'amateur est donc bien loin d'avoir sur la peinture le regard que Barthes jette sur la photographie⁴⁵. Barthes regarde une photo de sa mère lorsqu'elle était enfant. L'absence de sa mère morte, d'une mère qui lui paraît d'autant plus semblable à elle-même qu'il n'a jamais pu la voir telle que la photo la montre, le plonge dans la douleur, mais une douleur qui lui est très précieuse. La photo, alors, ne ressemble pas à une peinture, mais à une relique : « La photo est littéralement une émanation du référent. [...] La photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. »

Le plaisir que procure la peinture ne participe pas de l'idolâtrie (l'amour éprouvé pour un portrait ne se confond pas avec celui que l'on pourrait ressentir pour la personne qu'il représente). Ce plaisir ne correspond pas davantage au rôle que les partisans des icônes assignaient à celles-ci (l'amateur n'utilise pas le tableau comme une simple trace qui l'aiderait à se reporter à l'être inaccessible).

Ainsi, en dépit de sa valeur et de son caractère irremplaçable, l'œuvre d'art n'est pas assimilable à une icône, une relique ou une personne. Certes, un tableau, une sculpture, étant inséparables de leur incarnation matérielle unique, sont traités dans une certaine mesure comme des personnes⁴⁶, ou en tout cas comme des icônes ou des reliques : des biens dont la valeur n'est pas du même ordre que celle des biens marchands. Un bien qui se situe au-delà du monde des marchandises est un bien auquel on reconnaît explicitement le pouvoir de contribuer à l'être de ceux qui en jouissent. Les œuvres d'art, qu'elles soient traditionnelles, modernes ou contemporaines, font partie de l'ensemble des biens qui constituent des supports d'existence et qui sont reconnus dignes d'apporter un plus-être. Ce ne sont pas des personnes, mais ce sont pourtant, comme les

personnes, des miroirs dans lesquels se forme et s'éprouve la valeur de soi. Ces sortes de biens nous déchargent du poids d'avoir à être soi directement en face d'un autre, par lui ou contre lui. Ils nous relient *indirectement* aux autres et ainsi, du même coup, s'interposent entre nous et eux. Ils nous évitent donc les tensions, l'usure, cette terrible érosion de nous-même qu'engendre inévitablement le contact rapproché et constant avec les autres.

Nous avons vu que nombre d'œuvres d'art contemporaines jouaient ce rôle de support d'existence et de coexistence d'une manière différente des œuvres d'art traditionnelles : pour faire du bien, elles se portent caution de la valeur de ceux qui s'en approchent en renvoyant par commentaire, théorie ou déclaration d'intention interposés à une source, une origine, une signification dont l'artiste se trouve porteur comme s'il attestait par son œuvre d'un pouvoir sacerdotal.

Il reste à préciser, pour ce qui est de l'art traditionnel, comment, à partir d'un déploiement de saveurs et sans jamais renier cette base de l'action qu'il exerce, il en pousse la portée au point de suggérer une sorte de complétude par laquelle il toucherait malgré tout à une source invisible. Comment la délectation visuelle peut-elle s'approfondir sans pour autant quitter le domaine de ce qui est sensoriel pour passer à l'ordre des significations ? Nous avons vu que la figuration permet, en quelque sorte, une dilatation, une expansion de la délectation : ce qui est vu donne à imaginer. Mais la figuration elle-même peut-elle tendre vers un au-delà des zones de contact sensoriel ?

Paul Veyne a fait remarquer que « la colonne Trajane est beaucoup trop haute pour que le spectateur en distingue les motifs ; de même, les personnes qui regardent les vingt-trois spires de la colonne Vendôme n'y distinguent pas grand-chose (mais sentent que si elles étaient mieux placées, elles distingueraient : ce qui est important) ⁴⁷ ». Les temples du sud de l'Inde, ceux d'Angkor et bien d'autres monuments fourniraient des exemples analogues : les motifs ont beau être délimités et en nombre fini, pour celui qui les contemple, ils paraissent sans fin grâce au glissement du discernable à l'indiscernable – un effet que, à leur manière, la miniaturation ou le détail rendent également possible. Dans le monumental, le visible, en se rendant pour ainsi dire visiblement invisible par l'effet de l'éloignement, suggère la profusion de l'infini. Ainsi, la gloire de l'empereur ou celle des dieux sont d'autant mieux célébrées qu'elles accroissent la jouissance de soi du spectateur en lui permettant de se relier à une complétude qui le dépasse.

La colonne de Trajan s'inscrit d'emblée dans les trois dimensions de l'espace. Dans le cas d'un art à deux dimensions, l'infini ou l'invisible peut évidemment s'appuyer sur la suggestion d'une dimension supplé-

mentaire. Voici un exemple emprunté, cette fois, au cinéma : au début de *Pinocchio*, le film de Walt Disney, on voit un vieil homme fabriquer une marionnette de bois. Vient la nuit : la marionnette repose, inerte, dans l'atelier de Geppetto. On voit par la fenêtre un ciel étoilé et profond. Une étoile devient plus scintillante que les autres. Elle grossit, elle se rapproche. Mais il ne s'agit pas d'un objet d'angoisse, comme dans *L'Étoile mystérieuse* d'Hergé⁴⁸ ou dans les histoires d'extraterrestres. Le rayonnement de l'étoile inonde le pauvre atelier et s'y matérialise sous la forme d'une fée. Jeune, belle et souriante, vêtue d'une robe vaporeuse, elle touche Pinocchio de sa baguette et lui donne vie.

Sur l'écran où se déploient les deux dimensions de l'image, on voit donc suggérée la troisième dimension dans toute sa profondeur et, de cet abîme, poindre puis se manifester la source par excellence : celle qui donne vie et conscience à la matière inanimée. Une telle scène aurait pu prendre une valeur religieuse : Geppetto évoque le charpentier Joseph ; la fée, l'ange de l'Annonciation ; l'étoile, celle qui guide les Rois mages vers l'Enfant Jésus. Et Pinocchio ressemble à l'être humain avant que le Créateur ne lui insuffle une âme. Cependant, la scène reste profane. Nul discours sur cette puissance surnaturelle venue du ciel : c'est une fée, tout bonnement. En se manifestant sur l'écran, c'est plutôt la magie du cinéma qu'elle illustre, ce pinceau lumineux qui point d'un autre monde, celui de la cabine de projection, et qui fait naître une image animée. Le spectateur n'est donc pas renvoyé à un monde de discours et de significations ; et ce n'est pas une pieuse révérence que la scène suscite en lui, mais, tout simplement, du plaisir. D'ailleurs, la fée ne ressemble pas à un ange, ni à la Vierge de Lourdes : elle porte les attributs de son sexe, sa robe les met en valeur, et l'on comprend que Pinocchio se sente troublé par une apparition qui, en même temps qu'elle lui donne vie, pourrait faire naître en lui le désir. Sans doute, dans une société païenne, une telle apparition pourrait être celle d'une divinité ; mais dans les religions monothéistes, la sexualité, trop proche des plaisirs que procurent les saveurs sensorielles et comme eux liée à une dualité, ne saurait être divinisée. Cela n'a pas empêché l'héritage païen d'occuper une très grande place dans l'art occidental ; mais à la condition, évidemment, que les scènes mythologiques fussent nettement distinguées des scènes bibliques, et l'art profane de l'art religieux.

Il existe un genre de natures mortes qui, tout en étant profanes, se rattachent à une justification religieuse, ce sont les *vanités*. Je pense surtout à ces natures mortes du XVII^e siècle (les plus fameuses sont hollandaises) dans lesquelles on voit, au milieu de plusieurs autres objets, un crâne humain⁴⁹. Ici, la source qui est au-delà du monde manifeste n'est pas figurée par un rayonnement venant du ciel. Le peintre part au

contraire de ce qui s'offre au plaisir d'un contact sensoriel. Les fleurs d'un bouquet, les pages froissées d'un livre, les plis et les nuances d'une étoffe : objets visibles qui ont partie liée avec cette surface matérielle qu'est la toile peinte. Mais l'artiste suggère aussi ce que la dimension du temps, donc de l'invisible, révèle au-delà de ce derme périssable : sous la peau, le crâne. Au-delà du jeu des différences sensibles, il y a un reste. Il y a ce qui, au bout du compte, demeure (« Je suis ce que tu seras », dit le crâne à celui qui le contemple). On a souvent fait remarquer que si les vanités servent explicitement ce but édifiant, implicitement elles n'en servent pas moins la délectation visuelle et, surtout au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle, mettent en valeur des biens éphémères. Du point de vue que j'adopte ici – c'est le point où je voulais en venir –, il n'y a pas là de contradiction. L'important est plutôt ceci : alors que le spectateur prend plaisir à voir la surface peinte et se repose en ce petit rectangle, la réalité temporelle et invisible de son *soi*, avec ce que celle-ci exige d'inconditionnel et d'absolu, n'est pas oubliée : cette dimension du *soi* est elle aussi figurée, la surface de la toile la reflète comme si elle était un miroir qui, en plus du visible, capte l'invisible. De sorte que cet objet, le crâne, dont le caractère funèbre semble rompre tout à fait avec le monde des plaisirs sensoriels, *en réalité complète ceux-ci* et apporte l'illimitation ou, si l'on veut, le point de fuite qui leur manquait.

Le lien entre le crâne et cette dimension supplémentaire (un au-delà du monde des saveurs) est encore plus manifeste dans *Les Ambassadeurs* d'Holbein. Dans ce tableau, en effet, l'objet anamorphosé qui intrigue le spectateur ne se révèle être un crâne que d'un point de vue autre que celui à partir duquel l'ensemble de la toile demande à être regardé. Peut-être les recherches sur la perspective – dont les anamorphoses constituent, en quelque sorte, une retombée⁵⁰ – ont-elles elles-mêmes à voir avec la figuration d'une source qui reflète celle du regard. Car ce que la perspective ajoute à la surface de la toile, ce n'est pas seulement l'illusion de la profondeur, mais aussi la fascination du point de fuite, source rayonnante et idéale répondant à celle du regard. Dans certains paysages de Claude Lorrain, c'est le soleil couchant qui occupe ce point ; le tableau montre alors en son centre géométrique l'objet qui – surtout aux yeux d'un peintre – se situe au-delà de tous les objets puisqu'il est celui qui les rend tous visibles. Il n'est pas indifférent non plus que le soleil soit alors près de l'horizon : car ainsi il ne s'agit plus de l'astre qui, tel le rayonnement divin dans un tableau religieux, surplombe ce bas monde. Il s'agit de la source de vie qui, enfin, se marie avec les réalités sensibles et les transfigure, sans exiger du spectateur que, pour se relier à cette source, il lui sacrifie les charmes de l'immanence.

Les paysages que nous propose la peinture chinoise, si différents qu'ils

soient de ceux que je viens d'évoquer, n'en illustrent pas moins à leur manière ce goût profane ou païen d'une continuité, d'une conciliation entre source illimitée et différenciations sensibles. Dans la peinture chinoise, c'est le vide qui répond à ce goût. Un espace que le pinceau du peintre a épargné figure une atmosphère vaporeuse ; et celle-ci, en suggérant le fond indifférencié dont procède le déploiement des formes visibles, porte à un plus haut degré la délectation que l'ensemble procure à l'amateur⁵¹. Il ne serait d'ailleurs pas impossible de trouver en Occident des peintures qui présentent une certaine analogie avec la conception chinoise. Le fond des natures mortes de Chardin, par exemple, suggère souvent, lui aussi, un vide incirconscriit qui semble émaner de la texture même de la toile, et dont la substance lumineuse transfigure les objets quotidiens et bien délimités figurant au premier plan.

Relation à la source, religion et art contemporain.

Les théologiens du IX^e siècle qui combattaient les iconoclastes utilisaient pour définir l'icône un schéma que l'on peut comparer à celui de la projection cinématographique. L'icône est médiatrice, à l'exemple du Christ lui-même ; à travers elle, c'est le rayon du regard divin qui atteint le fidèle. Dans son *Discours sur les iconoclastes*, le patriarche Nicéphore précise cette fonction de médiation : toute image, en elle-même, est limitée, ce qu'elle montre est *circonscriit*. Mais dans le cas où elle représente le visage du Christ, l'image renvoie, à partir de ce qui vient s'inscrire sur sa surface, à la source divine et invisible d'où provient cette inscription⁵². Le mouvement d'inscription s'effectue donc dans une dimension qui est en quelque sorte perpendiculaire à la surface de l'icône. Si l'image qui s'y inscrit est nécessairement délimitée, la source de l'inscription, elle, est par nature, et contrairement à l'être humain, incirconscriite, infinie.

Comme les images profanes, l'icône constitue donc une zone de contact sensoriel et une interface. Mais, à la différence de celles-ci, il s'agit d'une interface par laquelle le divin se manifeste aux humains. L'icône n'est donc pas placée au service de la délectation que sa surface différenciée et circonscriite est susceptible de procurer. Ce qui compte, c'est son caractère d'inscription, de signe renvoyant à un référent extérieur et supérieur – comme dans le cas du langage écrit, où le lecteur remonte aux pensées invisibles qui sont à sa source (« Ce que l'Écriture est pour un homme sachant lire, l'icône l'est pour un analphabète », déclare en 600 saint Grégoire le Grand⁵³). Comme dans le cas, également, de l'hostie consacrée et des reliques. qui, dans leur présence apparemment toute matérielle, ne

sont pas faites de main d'homme et font descendre sur les fidèles les rayons de la bienfaisance divine.

Il y a lieu, me semble-t-il, de mettre en rapport la théologie de l'image avec la sexualité elle-même, puisque l'idolâtrie a partie liée avec les désordres de la concupiscence – comme le dit la Bible : « L'idée de faire des idoles a été à l'origine de la fornication ⁵⁴. » Le sexe, comme le mot l'indique, est coupure : il délimite, il circonscrit l'identité humaine. Mais en même temps, en ce point du corps où se marque la différence des sexes, affleure une source de vie et se manifeste une pulsion qui dépassent de loin l'individu limité. Comme le visage de l'icône, le sexe est donc ambigu et dangereux : dans les deux cas, le plaisir du contact sensoriel, à cause de l'intensité qu'il prend, risque d'être recherché pour lui-même. Le monothéisme invite donc les fidèles à se prémunir contre ces mauvais infinis que sont l'idolâtrie et la jouissance sexuelle ; et à s'orienter vers ces bons infinis que sont la finalité procréatrice et la divinité source de l'image. (Le signe de la croix, l'eucharistie, le texte révélé ne présentent pas, quant à eux, le même danger qu'une dévotion avide d'icônes ou de reliques. Ce sont des objets épurés : leur réalité sensible ne risque pas de faire écran entre le fidèle et la source.)

Sans doute les religions, d'une manière générale, invitent-elles à se tourner vers un au-delà des zones de saveurs, un au-delà des supports d'existence qui fonctionnent comme interface entre des êtres humains. Cependant, l'ensemble des faits sociaux qui représentent une relation à la source ne se limite pas aux faits proprement religieux, et ce qui vaut comme source est très variable. La source peut être la transcendance, le non-manifesté que l'on suppose derrière les réalités phénoménales. Mais aussi l'énergie vitale qui anime les êtres (et cette énergie peut être recherchée selon des voies profanes aussi bien que religieuses). Ou les ancêtres dont descend une lignée (à propos du culte des ancêtres, si vivant en Asie et dans d'autres parties du monde, il faut rappeler que son appartenance à la catégorie du religieux ne va pas de soi : un tel culte se passe fort bien de sacrifice, de théologie et même de la distinction entre sacré et profane). La source peut être également, comme nous l'avons vu, les parents, qui font à l'enfant le don premier d'une reconnaissance inconditionnelle. La source peut être la présence du père ou de la mère ; ou leur présence intériorisée par l'enfant, qui conserve ainsi leur appui au-delà d'un contact sensoriel et en dépit de leur absence temporaire ou définitive. Enfin, évidemment, la source peut être le Créateur. En ce sens, le fidèle regarde l'icône comme Barthes la photographie de sa mère ; dans les deux cas, la distance infranchissable fait vibrer le pathétique de l'absence ; mais dans le cas de l'icône, le regard du parent surnaturel est censé répondre à la détresse du fidèle ⁵⁵.

Somme toute, du point de vue d'une anthropologie générale ou d'une anthropologie philosophique, il n'y a pas lieu de considérer le religieux comme une catégorie universelle. Certains des éléments qui, dans une société donnée, sont intégrés à une religion peuvent, dans une autre société, se trouver rattachés à un ensemble profane ; ou relever d'un type de comportement ou de représentation que les « indigènes » ne classent ni comme religieux ni comme profane.

Ce qui est universel, me semble-t-il, c'est que l'expérience que nous avons de nous-même est celle d'un être à la fois visible et invisible. Visible aux autres, et ainsi, indirectement, à soi-même. Mais invisible pour autant que la dimension propre de la conscience est la durée. Or le *soi*, dans cette dimension invisible, pèse d'un poids absolu. Cette chose en effet, qui le soir s'estompe dans le sommeil et le matin resurgit, ne saurait s'appréhender elle-même à partir d'un environnement sensible qui relève de l'accident et de la contingence, même si le fait de se trouver dans un environnement matériel constitue une dimension indépassable de l'existence (« exister, c'est être là, simplement », écrit Sartre⁵⁶). Chacun, bien entendu, se trouve engagé, de par cet être-là, dans le travail sans fin de composer avec des réalités singulières, avec les exigences des autres et celles d'un monde social commun. Mais il faut bien aussi que, dans ce monde commun, il soit fait droit à l'exigence d'une affirmation inconditionnelle de soi (en ce sens, Dieu ou l'Être « représente », dit encore Sartre, « la limite permanente à partir de laquelle l'homme se fait annoncer ce qu'il est »⁵⁷). Il faut que quelque chose vienne répondre au vertige, à l'angoisse que provoquent, par le trop peu d'existence qu'ils nous donnent, les supports de soi contingents et limités, les formes de reconnaissance relatives et fragiles. Nous désirons, au-delà des limitations et des partages auxquels nous devons nous soumettre, nous raccrocher à quelque objet total. Pas nécessairement un objet supposé nous combler réellement (comme la mère pour l'enfant, la boisson pour l'alcoolique ou Dieu pour le mystique). Mais au moins un objet qui constitue un *emblème de soi*, un emblème dépassant limitations et partages, un emblème qui se donne à nous comme source ou répondant premier de nous-même. Lorsque Durkheim écrit : « Cette notion du *tout*, qui est à la base des classifications [...], ne peut nous venir de l'individu qui n'est lui-même qu'une partie par rapport au tout et qui n'atteint jamais qu'une fraction infime de la réalité », lorsqu'il affirme que la véritable source de la notion de totalité se trouve dans ce tout qu'est la société, il prend, me semble-t-il, ses désirs pour des réalités. Durkheim, en effet, est poussé par le désir de réagir contre les méfaits d'un individualisme qu'il juge excessif, et par le désir de promouvoir une éducation morale grâce à laquelle chacun s'identifierait non plus à Dieu mais à la société ; et cette identification, il veut croire

qu'elle ne fait que refléter dans l'ordre normatif la nature positive des choses⁵⁸. Mais en réalité, dans l'étude qu'il a consacrée au suicide, Durkheim a dû pressentir ce vide de soi et son infinitude délétère, et il la conjure en la niant et en y substituant d'emblée le bon Tout de la société.

Avant de revenir une dernière fois à l'art contemporain, j'aimerais donner un exemple d'objet-source (d'objet total) moins explicitement religieux que les reliques. Cet exemple éclairera sous un jour différent ce que j'ai déjà souligné à propos des reliques et de certaines formes d'art contemporain : le paradoxe d'un renversement de valeur par lequel une sorte de reste devient un tout très précieux.

Il nous est proposé par l'anthropologue anglaise Mary Douglas dans l'étude qu'elle a consacrée à la pureté et à la souillure⁵⁹. Dans cet essai, il est question d'un groupe bantou au sein duquel Mary Douglas a séjourné, les Lele. Les Lele font comme nous faisons tous : ils ordonnent le monde grâce à des classements. Ils classent les animaux selon des critères morphologiques et en fonction des lieux où ils vivent. Les animaux conceptuellement impurs, c'est-à-dire ceux qui, comme les écureuils volants, relèvent à la fois de deux catégories, ne doivent pas être consommés : une chose bonne et propre est une chose qui est à sa place. Or les Lele connaissent un animal qui, à cet égard, cumule les handicaps, c'est le pangolin. Le pangolin ressemble à un grand lézard, et pourtant c'est un mammifère. Il est recouvert de grosses écailles, comme un poisson, et pourtant il grimpe aux arbres. La femelle, enfin, ne met au monde qu'un seul petit par portée, trait typiquement humain.

Les Lele voient dans le pangolin l'animal le plus indéfinissable qu'ils connaissent (le pangolin, pourrait-on dire, « c'est n'importe quoi »). Ils devraient donc l'avoir en abomination. Eh bien non, ils le voient comme une source inégalable de fécondité et lui consacrent celui de leurs rites qu'ils considèrent comme le plus important. Le pangolin est sacrifié et les initiés en mangent dans un repas de communion. La victime s'offre elle-même : le pangolin, en effet, est censé venir de lui-même au village afin d'y être sacrifié. Pour cette raison, Mary Douglas le compare au Christ.

Mais le pangolin, dans la mesure où il est une sorte de rebut – *ce qui reste* une fois qu'on a construit le monde et mis chaque chose à sa place –, a un autre trait commun avec le Sauveur. Celui-ci – enfant né dans une pauvre étable, réprouvé mort sur la croix – ne dit-il pas en parlant de lui-même : « La pierre qu'avaient rejetée les bâtisseurs, c'est elle qui est devenue tête d'angle⁶⁰ » ? Un trait sans cesse célébré (par exemple dans *Le Messie* de Haendel : « *He was despised and rejected* ») et qui doit être regardé comme l'un des emblèmes majeurs de l'individualisme occidental. Calvin, tout en récusant la valeur de ces restes que sont les reliques, fait

grand usage d'une rhétorique du sublime fondée sur le renversement du rien en tout, de l'humiliation en gloire, de ce qui a subi la mort en source de vie⁶¹. Rhétorique nullement désuète mais au contraire continuellement recyclée (dans l'œuvre de Jean Genet, par exemple⁶²).

La valeur du pangolin est elle aussi, et pour la même raison, sujette à renversement. Car si cet animal est le rebut indéfinissable qui choit de tout classement, du coup il est aussi ce qui était à la source avant tout classement, avant toute construction du monde. Et il est également, *comme chacun de nous*, un être qui est au-delà des choses qui sont ce qu'elles sont. Il témoigne, dans le monde visible, de l'existence d'une réalité invisible, absolue, irréductible, située au-delà de ce qui ordonne les zones de contact différenciées qui soutiennent l'ordinaire de l'existence. Le Christ – pangolin du monde occidental –, le culte des reliques et, à leur manière, certaines formes d'art contemporain nous rappellent que la fragile existence intérieure de chaque être humain – l'étrange condition d'un *soi* qui ne peut jamais tout à fait trouver sa place en ce monde – exige qu'il y ait tout de même quelque part dans le monde visible une valeur qui réponde à cette condition, qui la rachète ou au moins la soutienne en s'affirmant dans une justification paradoxale.

Pour donner des exemples de formes d'art contemporain dont la valeur s'atteste par un renversement analogue à celui qu'opèrent la relique ou le pangolin, on pourrait se référer, une fois de plus, à l'urinoir de Duchamp, par lui rebaptisé *Fontaine* : comment mieux manifester l'affinité du reste avec la source ? (Affinité d'ailleurs inscrite dans la topographie même du corps humain puisque la source génésique y voisine avec l'élimination des déchets.) Au début de ce texte je me suis tourné, pour illustrer ce renversement, vers des artistes tels que Joseph Beuys. Ceux-ci témoignent d'une audace qui défie le marché de l'art, et par là sans doute séduisent l'épiscopat muséal ; ils permettent à celui-ci de se considérer comme étant au-dessus du marché, ou au moins à sa pointe. On pourrait également, selon Julia Kristeva, voir dans un certain nombre d'installations réalisées par des artistes contemporains un pont paradoxal vers un au-delà des plaisirs du visible. C'est « comme si les artistes, écrit-elle, à la place d'un "objet", cherchaient à nous situer dans un espace à la limite du sacré, et qu'ils nous demandaient non pas de contempler des *images*, mais de communier avec des *êtres*. Une communion avec l'être, balbutiante sans doute, parfois brutale, mais l'appel est là⁶³ ». (Une communion, en tout cas, qui demande à être stimulée par un commentaire approprié.)

Une simple visite à la Foire internationale d'art contemporain montre que même les œuvres qui composent davantage avec les habitudes des acheteurs présentent ce caractère d'objets qui en appellent à un renversement paradoxal. Si les œuvres que l'on peut voir à la FIAC témoignent

de la liberté souveraine acquise par l'artiste, elles manifestent cette liberté d'une manière qui n'est sans doute pas plus provocante que ne le furent pour leurs contemporains certaines œuvres de Manet ou de Cézanne. Seulement, comme je me suis efforcé de le montrer dans les pages qui précèdent, elles font généralement un autre usage de cette liberté que leurs prédécesseurs. Car en illustrant le libre choix du « créateur », sa « démarche personnelle », son « intention », son « travail », ce n'est pas au déploiement des saveurs qu'elles rendent hommage mais à l'*irréductibilité d'un objet-source*, témoin visible de l'invisible noyau de soi. Elles le font le plus souvent en donnant le premier rôle à la matière même. Elles le font également en proposant une marque visuelle simple qui devient le signe ou le blason de l'artiste, qui produit ainsi ses propres armoiries. Ou par diverses combinaisons entre matière et marque (par exemple, totems, stèles, fétiches où le brut de l'origine s'associe au signe singulier). Elles manifestent encore la puissance princière du *self* de l'artiste par le recyclage d'objets banals et sans valeur : ici le geste seul de l'artiste, sa seule décision de déplacer l'objet, vaut comme transmutation d'un reste (voitures comprimées de César, boîtes Brillo de Warhol, etc.)⁶⁴. Geste princier si l'on veut, ou peut-être plutôt défi obstiné d'un *malgré tout*, tentation de l'impossible : s'acharner à transmuier du plomb en or, malgré tout.

Voici par exemple une œuvre d'Arman. Elle ressemble à s'y méprendre à un fauteuil Louis XV calciné. Nouveau phénix né des cendres du luxe, l'objet d'art contemporain s'engendre sur le bûcher des vanités. Ce reste noirci, cet objet macabre tranchera radicalement sur les visibles richesses de la demeure où, peut-être, un riche collectionneur l'installera. Et ainsi il en couronnera le luxe, il l'ennoblira, un peu comme fait le crâne des vanités au milieu des aimables objets qui l'entourent.

Cependant, contrairement à la tête de mort, le fauteuil calciné ne tombe pas dans l'anonymat. Le visiteur, au contraire, le rattache au nom d'Arman. C'est à la fois le reste vu par Arman, un reste provenant d'Arman, et ce qui restera d'Arman. C'est une *matière armoriée*, c'est un *blason substantiel*. D'autres artistes peuvent accorder moins de place à la matière et davantage à la fonction de blason : Claude Viallat par exemple, et surtout Daniel Buren (toujours les mêmes bandes verticales, de la même largeur). En tout cas, le visiteur n'aura guère de peine à distinguer un César d'un Barry Flanagan, un Keith Haring d'un Jean-Michel Basquiat, un Tàpies d'un Lluís Lléo. L'œuvre peut avoir le charme anonyme d'un vieux mur – graffitis, usure des couches de peinture, effets de l'érosion sur le crépi, traces d'affiches déchirées –, elle n'en porte pas moins dans sa substance même les traits qui permettent d'y reconnaître l'émanation visible d'un créateur singulier.

On comprend pourquoi l'acte polémique qui consiste à rejeter les œuvres contemporaines les plus déconcertantes au motif que « ça n'est pas de l'art » et à vouloir les mettre au rebut se révèle un geste inefficace : c'est un geste qui est récupéré *d'avance* par l'artiste, ce n'est qu'un effet normal de son œuvre, un effet conforme à la nature de celle-ci (le pangolin lui aussi se présente comme étant « n'importe quoi », et c'est précisément ce rejet qui l'impose).

Même si l'art contemporain n'intéresse qu'un public restreint et constitue une forme de culte géré par seulement quelques centaines de personnes dans le monde, il n'en reste pas moins que ce culte est placé au service d'une représentation de l'individu qui, elle, est au contraire très largement partagée. Car l'œuvre, cette chose hors place qui par là même occupe une place supérieure, se donne ainsi au visiteur comme un miroir propre à célébrer sa condition d'*individu*. Elle exalte à la fois l'universelle inconditionnalité de toute intériorité humaine et le fait que chaque personne, en affirmant cet irréductible noyau, le pose comme unique. Le terme de « création », ici, désigne donc moins le résultat que le processus ou la source dont celui-ci émane. Comme l'écrivait Harold Rosenberg (en 1972), aujourd'hui c'est en allant « au-delà de l'art » que l'artiste devient « un artiste à l'état pur », et son œuvre apparaît intéressante « parce que c'est un artiste qui l'a faite »⁶⁵. Un Père grec de l'Église désigne le Fils de Dieu comme « le Monogène », Verbe né du Père seul – avec lequel, en outre, il ne forme qu'un seul Dieu⁶⁶. Un monogénisme qui se traduit, lorsqu'il s'incarne, par une parthénogenèse (Jésus naît d'une vierge). Le défi du *malgré tout* est la même chose que la volonté de s'affirmer dans une œuvre monogène.

*

* *

J'aimerais, pour conclure, souligner un point qui touche à la distinction proposée entre deux types de supports d'existence : déploiement de motifs sensoriels et relation à la source.

Nous avons vu que cette dernière, dans ses illustrations religieuses et particulièrement dans le cas des religions du Livre, se trouve en affinité avec le discours ; tandis que les zones de contact sensoriel (même lorsqu'elles se développent dans une dimension temporelle et font appel aux facultés de représentation – musique, cinéma, etc.) sont rebelles au discours. C'est pourquoi le rôle joué dans la pratique par le déploiement des motifs, des formes et des saveurs est beaucoup plus important que celui qui leur est reconnu en théorie (c'est-à-dire en discours).

Dans la civilisation occidentale, cet écart se trouve encore accentué. En

effet, les conceptions de l'individu (de la personne, du *soi*) s'y sont développées en référence à l'idée d'un Dieu personnel unique, un Dieu qui a créé le monde *ex nihilo*. Si l'on compare la source au centre d'un cercle et les zones de contact sensoriel à la circonférence de celui-ci, on peut dire que l'Occidental se représente ce qui fait la consistance de son *soi* (sa « vraie » réalité, son « authenticité ») comme étant ce centre. La circonférence où se produisent différents types de contacts ne lui paraît pas avoir en elle-même une portée ontologique : plaisirs, vanités, passe-temps, commodités, contacts sociaux (avec ce que ceux-ci comportent d'agréments, mais aussi de rôles prédéfinis, de contraintes et de frictions), il n'y a là rien d'essentiel.

Les zones de contact, tout en intéressant les différents sens dont l'être humain est doté par nature, sont élaborées par la culture (elles impliquent arts, arts de vivre, pratiques sociales). A ce titre, la représentation qu'on s'en fait et le degré de dignité qui leur est reconnu sont tributaires des conceptions de l'état social (par opposition, d'une part, à un hypothétique état de nature, d'autre part à un monde surnaturel ou transcendant). Or, pour les Occidentaux, la société est supposée avoir été faite par l'homme. De sorte que lorsque nous croyons retrouver dans des mythes provenant de sociétés traditionnelles une distinction entre nature et culture assez proche de celle que nous établissons nous-même, nous négligeons souvent un élément important : dans beaucoup de ces mythes, l'élément clé du passage à la culture est d'origine divine. Cet élément varie beaucoup d'un mythe à l'autre (feu, jouissance sexuelle, art culinaire, plantes cultivées, conscience de soi, etc.), et le pas ainsi franchi peut être transgressif ou autorisé ; mais il consiste généralement à s'approprier un attribut divin. Quant à l'agent qui opère ce changement d'état, c'est fréquemment un dieu civilisateur ou un démiurge médiateur entre dieux et hommes⁶⁷. Le Dieu du christianisme, au contraire, a tout créé *sauf* le monde social. Ce sont les hommes qui, d'après nos croyances, ont fait celui-ci. Et ce qu'ils font n'atteint à une consistance digne de leur *authentic self* que lorsque, au-delà du social et de l'immanence, ils rejoignent la source créatrice. Pour ces raisons, les artistes, séduits par le prestige et le discours des gens du livre, sont tentés de déprécier la richesse du déploiement sensoriel au profit de l'affirmation plus radicale d'un au-delà des saveurs. Élaborer une théorie des plaisirs sensoriels qui confère à ceux-ci une portée ontologique eût constitué une tâche impossible. Il était beaucoup plus viable de distinguer l'artiste de l'ensemble des agents qui effectuent une tâche sociale et de l'élever au rang de créateur. Le rôle des supports d'existence qui se contentent d'être là sans faire appel à des significations ou à des formes de transcendance demeure donc sous-évalué (comme le suggère également l'entretien avec François Jullien qui figure dans ce numéro).

Sauf, sans doute, en ce qui concerne les interactions entre les nourrissons et leurs parents, puisque, comme nous l'avons vu, les chercheurs qui explorent ce domaine ont reconnu que les plaisirs liés aux contacts sensoriels y jouent un rôle beaucoup plus fondamental qu'on ne le croyait naguère. De même que la fondation de soi est en jeu pour le bébé dans ses contacts sensoriels et dans les motifs qui forment une vivante interface entre sa mère et lui, ce par quoi la civilisation prolonge et enrichit ces premiers supports d'existence pourrait bien constituer des réalités aussi essentielles que le noyau (réel ou supposé) du *soi*.

François FLAHAULT

Centre de recherche sur l'art et le langage, CNRS

NOTES

1. Par exemple A. Danto, dans une phrase comme celle-ci : « C'est en partie [...] la fin de l'histoire de l'art qui a encouragé les artistes à *aller au-delà*, et à pénétrer dans les espaces post-historiques » (*Après la fin de l'art*, Paris, Éd. du Seuil, 1996, p. 25 ; c'est A. D. qui souligne). Danto a beau dire qu'aujourd'hui l'art ne se situe plus dans le schéma historique d'une progression continue, cela, comme on voit, n'empêche pas l'artiste de continuer à *aller au-delà*. Autre exemple, fourni par une conférencière guidant un groupe dans un musée d'art moderne : « Malevitch est allé plus loin, avec le carré blanc sur fond blanc. On ne pouvait pas aller plus loin. »

2. C'est, par exemple, la position de J. Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1983 ; de J.-Ph. Domecq, « L'art hors de l'art : Colin Chapman, ingénieur », *Le Débat*, n° 43, 1987 ; ou de J. Baudrillard, « Le complot de l'art », *Libération*, 20 mai 1996.

3. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975.

4. J.-M. Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.

5. P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir laïc dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973 ; *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977.

6. *L'Express*, 3 juin 1993, p. 54.

7. Voir N. Herrmann-Mascard, *Les Reliques des saints. Formation coutumière d'un droit*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 346 et 357.

8. Voir, par exemple, Michael Lewis, « The Hype and the Hypocrisy of the Art Market », *The New Republic*, 25 avril 1994.

9. « En réduisant à néant la séduction de l'art, écrit judicieusement H. Rosenberg, cet art "pauvre" suggère l'existence d'un puritanisme qui conçoit l'artiste comme un membre d'un ordre mendiant, indépendant de la communauté et formé pour ne pas succomber à ses "biens culturels" » (*La Dé-définition de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 33).

10. Voir J. Huizinga, *Le Déclin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1961, p. 202.

11. Voir Patrick J. Geary, *Le Vol des reliques au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 1993.

12. Le *Traité des reliques* est plein d'une ironie mordante à l'égard de la superstition des gogos du XV^e siècle (Calvin, *Œuvres choisies*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 183-249).

13. « Reliques et statut social au temps de Grégoire de Tours », in *La Société et le Sacré dans l'Antiquité tardive*, Paris, Éd. du Seuil, 1985, respectivement p. 182 et 189.

14. Voir L. Ouspensky. *Théologie de l'icône*, Paris, Éd. du Cerf, 1980. Voir également L. Marin. « L'efficacité de l'image religieuse : de la relique à l'image », *Chimères*, n° 10, hiver 1990-1991.
15. Pour toutes ces questions, je ne puis que renvoyer à la remarquable étude de M.-J. Mondzain, *Image, Icône, Économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Éd. du Seuil, 1996.
16. P. Geary, *Le Vol des reliques au Moyen Age*, *op. cit.*, p. 63.
17. A la fois chrétienne et païenne, hostie et grigri, la relique permettait de rassembler de nombreuses personnes aux motivations disparates. Sur ce point, voir C. Knicely, « Mass Devotion to Saints : The Question of Pilgrimage Crowds in Medieval Cults », *L'Image*, n° 1, novembre 1995.
18. P. Geary, *Le Vol des reliques au Moyen Age*, *op. cit.*, p. 49 ; P. Brown, *La Société et le Sacré dans l'Antiquité tardive*, *op. cit.*, p. 203.
19. C'est ce qui fait dire à J.-Ph. Domecq que « l'art meurt du discours sur l'art » (« L'art hors de l'art », *Le Débat*, n° 43, 1987).
20. A. Danto, « Interpretation and Identification », in *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge (Mass.) et Londres, Harvard University Press, 1981, p. 115-135 ; et *L'Assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Éd. du Seuil, 1993.
21. Conseil aux jeunes gens donné au cours d'un entretien radiophonique en 1942.
22. Francis Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 145.
23. *Sens et Non-sens de la révolte*, Paris, Fayard, 1996, p. 25 (c'est moi qui souligne).
24. Je pense par exemple au bel article de R. Bellour, consacré essentiellement à des installations vidéo, « La chambre », *Trafic*, n° 9, 1994.
25. Cité par A. Besançon, *L'Image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard, 1994, p. 484.
26. Cités par J.-M. Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992, p. 352 et 354.
27. « Faut-il brûler Sade ? », *Les Temps modernes*, janvier 1952.
28. Comme le dit H. Rosenberg : « Le principe commun à toutes les catégories de l'art déséthétisé est que le produit fini, s'il existe, importe moins que les procédés qui ont fait naître l'œuvre et dont celle-ci est la trace » (*La Dé-définition de l'art*, *op. cit.*, p. 29).
29. « Les Américains nous voient un peu comme des saints », remarque un artiste contemporain, Enzo Cucchi ; Beuys, dialoguant avec lui, ajoute que les saints créaient des sculptures invisibles et que la création visible de l'artiste doit traduire l'invisible (Beuys, Kounellis, Kiefer, Cucchi, *Bâtissons une cathédrale. Entretien*, L'Arche, 1992, p. 191-193). « Il semble, écrit Alain Borer en se référant à cet entretien, qu'une Légende dorée se poursuive au XX^e, à travers Duchamp, Malevitch ou Beuys, en portant désormais sur l'artiste en personne » (catalogue de l'exposition *Joseph Beuys*, Éd. du Centre Pompidou, 1994, p. 13).
30. Cité par P. Bénichou, *Le Temps des prophètes*, *op. cit.*, p. 165.
31. *La Dé-définition de l'art*, *op. cit.*, p. 21. Et p. 24 : « Une idée fixe propre aux peintres américains est qu'ils peuvent créer de l'art sans le bénéfice de l'art, voire en allant à l'encontre de l'art. »
32. Voir A. Besançon, *L'Image interdite*, *op. cit.*, p. 442-503.
33. M. Le Bot. « La mort dans l'art », *Esprit*, n° 10, octobre 1993, p. 137.
34. Note de A. Fleischer sur ses films présentés au Centre Pompidou en 1993.
35. Voir J. Bowlby, *Attachement et Perte*, vol. 1. *L'Attachement*, vol. 2. *La Séparation*, Paris, PUF, 1978.
36. Voir H. R. Schaffer (ed.), *Studies in Mother-Infant Interaction*, Londres, New York et San Francisco, Academic Press, 1977.
37. Voir C. Trevathen. « The Foundations of Intersubjectivity : Development of Interpersonal and Cooperative Understanding in Infants », in D. R. Olson (ed.), *The Social Foundations of Language and Thought. Essays in Honor of Jerome S. Bruner*, New York et Londres, Norton and C^o, 1980 ; C. Trevathen et P. Hubley, « Secondary Intersubjectivity : Confidence, Confiding and Acts of Meaning in the First Year », in A. Lock (ed.), *Action, Gesture and Symbol. The Emergence of Language*, Londres, New York et San Francisco, Academic Press, 1978. Voir également D. Stern, *Mère et Enfant, les premières relations*, Bruxelles, Mardaga, 1987.
38. Winnicott ne distingue pas clairement entre espace sensoriel et relation à la source. Peut-

L'artiste-créateur et le culte des restes

être, pour celle-ci, faut-il se référer à ce qu'il dit de « la mère suffisamment bonne », et aussi de l'intériorisation des parents (sur ce point, voir *Conversations ordinaires*, Paris, Gallimard, 1988, p. 39).

39. *Obermann* (1804), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, p. 64-66 (c'est moi qui souligne).

40. *L'Artiste et les Commissaires*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, p. 217.

41. Là-dessus, je me permets de renvoyer à mon article, « La beauté, la convoitise et la peau », *Communications*, n° 60, 1995.

42. « Petit pinceau deviendra grand. Parmigianino et la scène de Vulcain », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 46, 1992, consacré au thème de la scène primitive, p. 269.

43. Sur ce point, voir l'article de J.-M. Schaeffer dans ce numéro.

44. Bacon, par exemple, répugne à l'abstraction précisément parce que, pour lui, l'œuvre naît de deux et non pas d'un (voir F. Bacon, *Entretiens avec Michel Archambaud*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 117-118).

45. R. Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Le Seuil, 1980, p. 106 *sq.* et 126.

46. Voir N. Heinich, « Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, n° 6, 1993 : et son article dans ce numéro.

47. P. Veyne, « Conduites sans croyances et œuvres d'art sans spectateurs », *Diogène*, n° 143, 1988, p. 6.

48. Je me permets de renvoyer à mon article « Le plaisir de la peur. L'Étoile mystérieuse et l'araignée géante », *Communications*, n° 57, 1993.

49. Voir le catalogue de l'exposition *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle*, Caen, 1990, et Paris, 1991, en particulier l'article de J. Foucart, « La peinture hollandaise et flamande de vanité : une réussite dans la diversité », p. 55-68.

50. Voir le catalogue de l'exposition *Anamorphoses*, Paris, musée des Arts décoratifs, 1976.

51. Voir F. Jullien, *Éloge de la fadeur*, Paris, Le Livre de Poche, 1993 ; et F. Cheng, *Vide et Plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Éd. du Seuil, 1979.

52. Nicéphore, *Discours contre les iconoclastes*, traduction, présentation et notes par M.-J. Mondzain, Paris, Klincksieck, 1989 (voir notamment p. 167 *sq.*). J'ai également tiré profit de l'étude si aiguë de M.-J. Mondzain, *Image, Icône, Économie*, *op. cit.*

53. Cité par L. Ouspensky, *Théologie de l'icône*, Paris, Éd. du Cerf, 1980, p. 88. Ces arguments en faveur de l'image furent repris par les théologiens catholiques lors des guerres de Religion : voir O. Christin, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Minuit, 1991, p. 229 et 236.

54. Sag 14.12.

55. Voir M.-J. Mondzain, *Image, Icône, Économie*, *op. cit.*, p. 117-120.

56. *La Nausée*, Paris, Le Livre de Poche, 1966, p. 185.

57. *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 653.

58. E. Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Alcan, 1912, p. 629-630. Voir également *L'Éducation morale* (cours professé en 1902-1903), Paris, PUF, 1963.

59. *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, Maspero, 1971, p. 17 *sq.*

60. Mt 21.42 ; Mc 12.10 ; Lc 20.17.

61. Voir, par exemple, « Préface au Nouveau Testament », *Œuvres choisies*, p. 42, 45 et 46.

62. Voir C. Millot, *Gide, Genet, Mishima*, Paris, Gallimard, 1996.

63. *Sens et Non-sens de la révolte*, *op. cit.*, p. 27.

64. C'est la « rhétorique de la deuxième fois », ou « maladie du second degré », dont parle J.-P. Keller dans *La Nostalgie des avant-gardes*, Genève et Paris, Zoé et Éd. de l'Aube, 1991.

65. H. Rosenberg, *La Dé-définition de l'art*, *op. cit.*, p. 11 et 10.

66. M.-J. Mondzain, *Image, Icône, Économie*, *op. cit.*, p. 48.

67. Voir, par exemple, Cl. Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 149, 177, 180 et 190. Voir également H. Abrahamsson, *The Origin of Death. Studies in African Mythology*, Uppsala, 1951.