

L'art de l'insignifiance ou la mort de l'art

(conférence de Jean François MATTEI - 19 mars 2004)

Dans les premiers jours de février 2004, les visiteurs du Musée Guggenheim d'Art contemporain de Bilbao pouvaient admirer sur les cimaises une peinture sur bois intitulée *Tourbillon d'amour 1978* avec l'indication qu'elle avait été offerte par un mécène, Annika Barbangos, au Musée Guggenheim de New York. Le tableau représentait un cœur rouge qui s'évanouissait en spirale. Cette œuvre était en réalité une supercherie montée par un groupe inconnu, Mike Nedo, qualifié d'« Antéchrist de l'art », qui avait accroché au mur le tableau avec un morceau de Velcro. La scène, filmée avec un camescope, sera diffusée ultérieurement sur la télévision locale à deux reprises. Sur l'écran, un homme masqué déclarera que son groupe avait voulu démontrer deux choses : d'une part, que « n'importe qui peut être un grand artiste », et, d'autre part, que « n'importe quoi peut devenir une œuvre majeure pourvu qu'elle soit diffusée de manière adéquate ». Les responsables du Musée ont ouvert une enquête pour identifier les responsables de l'incident et « évaluer l'importance de l'affaire ».

I. De l'œuvre au non-art

L'affaire en elle-même est simple et prouve par l'absurde la justesse de la thèse la plus radicale de l'art contemporain, selon laquelle il n'y a plus de différence entre les œuvres ni entre les auteurs, ainsi que celle, symétrique, selon laquelle il n'y a plus de sens critique chez les amateurs d'art contemporain puisqu'il leur est impossible de distinguer une œuvre authentique d'un simple canular. La supercherie est ici également partagée entre l'exposition des œuvres officielles et l'accrochage de l'œuvre officieuse. Si n'importe qui peut introduire une toile dans un musée sans que personne parmi le public ou les responsables de l'institution ne s'en aperçoive, alors, effectivement, la thèse d'une indifférence totale des œuvres, des gestes et des hommes sera vérifiée par l'absurde. Selon le mot d'Andy Warhol, tout homme pourra enfin connaître la gloire d'être célèbre et reconnu un temps par l'ensemble de la société.

L'art contemporain relève-t-il bien de l'insignifiance comme il le proclame lui-même par la bouche de ses artistes et de ses théoriciens ? Mon propos ne concerne pas toutes les manifestations de l'art d'aujourd'hui, ce qui relèverait d'une enquête infinie, ni, *a fortiori*, de l'art moderne en sa totalité, que l'on pourrait faire remonter à Manet avec *Le déjeuner sur l'herbe* de 1863. Je me limiterai à l'art officiel qui est reconnu, sous l'expression admise d'« art contemporain », par les institutions publiques, les musées internationaux, les instituts des Beaux-Arts, les galeries et les hôtels des ventes, et qui occupe les revues spécialisées comme les ouvrages théoriques sur l'art. Cet art contemporain devenu officiel, sinon académique, concerne essentiellement les arts plastiques, la peinture en premier lieu, et toutes les formes d'installations plus ou moins complexes disposées dans un lieu donné. Les autres formes d'art, qui échappent à la représentation, sont moins concernées par ce vertige de l'insignifiance dans la mesure où ils sont moins exposés, du fait de la résistance imposée par leurs objets, à la tentation de l'anéantissement de l'œuvre. La

musique, hormis chez John Cage et ses partitions silencieuses, exige une technique complexe, du sérialisme au jazz et de l'opéra à la comédie musicale, qui interdit à n'importe qui de faire n'importe quoi. L'architecture est tenue par ses calculs, la résistance des matériaux, les impératifs de sécurité et les exigences de fonctionnalité du bâtiment. Aucun plaisantin ne pourrait construire un musée similaire à celui de Bilbao et l'introduire subrepticement dans la ville en abusant les promoteurs comme le public à l'image du groupe Mike Nedo. Le cinéma, en dépit d'Andy Warhol qui, dans *Sleep*, proposait six heures et demie de plan fixe sur un dormeur et dans *Eat* quarante-cinq minutes de plan fixe sur un mangeur de champignons, se nourrit de mouvements de camera, d'images et de montage qui imposent une construction artistique aussi bien qu'une production industrielle rigoureuses. Le théâtre et la danse, à leur tour, ne peuvent se maintenir dans le néant d'une représentation sans sujet ni acteurs, en dépit des efforts de Ben et du groupe Fluxus qui, en 1966, à Nice, proposaient la pièce *Personne* dans un théâtre où le rideau se levait et se baissait à 21 h 30 et dans lequel le public n'était pas admis. Le néant absolu ne souffre pas la répétition.

C'est donc bien la peinture, en tant que représentation stable du monde disposée sur un plan de vision fixe qui est concernée par la crise de l'esthétique contemporaine qui a peu à peu détruit tous les principes qui définissaient une œuvre d'art. Traditionnellement, celle-ci se situait à la rencontre d'une pensée et d'un matériau pour engendrer un monde spécifique à la suite d'un processus de création dynamique, au sens où l'entendait Paul Klee : « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible l'invisible ». Et l'invisible, c'est la forme ou l'idée qui commande le pouvoir énergétique de l'œuvre, assimilée par Klee à la « genèse » (*Genesis*) du monde. Ainsi Fra Angelico, dans l'une de ses huit Annonciations, par exemple celle du couvent San Marco à Florence, vers 1438, parvenait-il à rendre manifeste une inspiration qui relève de l'invisible absolu.

Je ne proposerai donc pas une critique globale de l'art contemporain, mais une analyse de ses réalisations, de ses intentions et de ses prétentions à *esthétiser* n'importe quel objet, ou absence d'objet, qu'il s'agisse du quelconque, du banal, de l'insignifiant, de l'ignoble, de l'abject, voire du néant, pour en faire ce que l'on appelait jadis une « œuvre d'art », ou, à tout le moins, un objet, une situation ou un événement qui est censé relever de l'art, et, à ce titre, se situer dans un musée ou un espace d'exposition. De tels essais, quels que soient les raisonnements qui tentent de les justifier, échappent au domaine artistique proprement dit et sont les manifestations, si l'on tient à conserver le terme, d'un art de la régression, c'est-à-dire d'un art barbare qu'il faudrait écrire *Barb-Art* pour en souligner nominalement la décomposition.

Maurice Denis définissait en 1912 le tableau comme « une surface plane rehaussée de couleurs en un certain ordre assemblées » (*Théories 1890-1910*). Depuis cette date, les critiques ont tendu à assimiler l'évolution de la peinture moderne à une conquête de la planéité. On reconnaît la thèse célèbre de Charles Greenberg développée dans *Art et culture* en 1961. Le peintre et son public n'auraient plus à se soucier de la représentation de la réalité, que ce soit sous la forme du sujet, du thème ou, selon le mot de Cézanne, du motif, pour se concentrer uniquement sur une surface couverte de couleurs. Pour gagner en

planéité, l'art pictural pourrait encore se réduire à la simple surface de la toile, dénuée de couleur, et bientôt à la disparition de la toile elle-même. C'est le cas de la *shaped canvas*, ou « toile façonnée », de Frank Stella qui transformait le tableau en cadre et l'accrochait au mur sans rien au milieu, en dehors évidemment du mur. On a pu aller jusqu'à la suppression du tableau lui-même, c'est-à-dire de l'*objet réel* que l'on nommait habituellement un « tableau ». Le 28 avril 1958, à la galerie parisienne Iris Clert, Yves Klein inaugurait son exposition « L'époque pneumatique. La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée ». L'entrée était de 1 500 F, et le public composé de trois mille personnes. Les visiteurs trouvèrent la galerie entièrement vidée, jusqu'au téléphone, et l'intérieur repeint en blanc. Le cocktail offert pour le vernissage, devant des cimaises absentes, colora en bleu Klein l'urine des invités. Deux ans plus tard, Arman donna la réplique à son confrère en inaugurant l'exposition *Le plein* dans la même galerie bourrée d'objets hétéroclites jusqu'au plafond ; l'artiste avait renoncé au dernier moment à y déverser une benne d'ordures du fait des impératifs d'hygiène imposés par la ville de Paris.

On peut penser que la rupture artistique, en matière de peinture, vient de Malevitch, en 1915, avec son *Carré noir*, bientôt suivi en 1919 par un *Carré blanc sur fond blanc* tout aussi impénétrable. Le peintre russe se proposait explicitement de réfuter l'existence du monde, tel qu'il s'offre à nous, au profit de qu'il nommait « le monde blanc de l'absence d'objets » compris comme « la manifestation du rien libéré ». La logique de ce manifeste, exposé dans l'ouvrage de 1927, *Le monde sans objets*, revenait à promouvoir un monde sans œuvres et, donc, un monde sans monde, puisque la suppression programmée de l'œuvre interdit tout recours et toute ouverture au monde. On comprend que Malevitch ait proposé de détruire les musées après avoir récusé le monde dans son suprématisme. Il laissait le champ libre à tous les épigones qui, de façon toujours plus radicale, allaient au cours du siècle raturer, démembrer, détruire l'œuvre pour mieux ériger leur personnalité sur les ruines de l'art. On pourrait multiplier les exemples de cette volonté d'anéantissement qui justifie la remarque de Nietzsche à propos du nihilisme moderne : « L'homme préfère vouloir le néant que ne rien vouloir du tout ». En avril 1970, un artiste nommé Lawrence Weiner rédigea une « œuvre d'art », présentée comme telle, qui parut dans la revue *Arts Magazine* sans la moindre référence à une quelconque expérience visuelle. Le texte se limitait à ces quatre brefs paragraphes :

- « 1. L'artiste peut édifier l'œuvre
2. L'œuvre peut être inventée
3. L'œuvre n'a pas besoin d'être édifiée.

Chacun de ces trois points étant égal et conséquent avec l'intention de l'artiste, la décision quant à la condition appartient au récepteur à l'occasion de la réception ».

Il est frappant de constater à quel point, dans la peinture et les techniques visuelles qui lui sont apparentées, le refus du sens de l'œuvre a été poussé jusqu'à la suppression de celle-ci, soit par la substitution d'une déclaration comme celle de Lawrence Weiner à l'œuvre réelle, le mot prenant littéralement la place de la chose, soit par la suppression volontaire d'une œuvre antérieure

qui est purement et simplement anéantie. Le cas d'école bien connu est celui de Robert Rauschenberg qui exécuta en 1953, dans tous les sens du terme, une œuvre intitulée *Erased De Kooning Drawing* : ce « désœuvrement » consistait à effacer, à l'issue d'un mois de travail intense et l'usure consommée de quarante gommages, un dessin du peintre De Kooning avec l'accord de ce dernier. L'œuvre entière de Rauschenberg tenait dans son travail d'effacement, et donc de suppression, qui mit fin, non seulement au dessin initial, mais à l'effacement lui-même. On voit que ce n'est plus simplement la dimension éternitaire de l'œuvre qui est ici ébranlée, mais sa dimension temporelle elle-même puisqu'elle est vouée à disparaître dans le néant en ne laissant, après, elle que la trace du souvenir. En dépit de ce radicalisme, on peut aller plus loin encore, et, en remontant en arrière par une sorte de repentance, dénier au passé le droit d'avoir créé des œuvres d'art. Ce fut le cas de Malevitch qui, dans une apostrophe célèbre, interdisait à Michel-Ange de sculpter son David. « Michel Ange a fait violence au marbre, a mutilé un morceau de pierre magnifique », écrivait-il avec indignation. « Le marbre gâché était souillé dès le début par la pensée de Michel Ange sur David ». Avec cet interdit, ce n'est plus l'œuvre qui est coupable d'exister, ou d'avoir existé ; c'est la pensée elle-même qui ne doit plus offrir une intention signifiante et permettre à la statue de venir au monde. L'acte artistique est nié dans son processus interne de création comme dans le geste même qui vient informer le matériau. Et l'exigence classique de fécondité, inhérente à l'œuvre d'art, se voit niée par une volonté de stérilité inhérente cette fois à l'artiste qui, tel Néron murmurant à sa mort : *Qualis artifex !* en souvenir de l'incendie de Rome, ne parvient à régner que sur les ruines de son propre empire. L'avènement de l'artiste moderne signe la mort de l'art.

II. Du sens au non-sens

Si la peinture, les formes plastiques, les installations, les *happenings*, en un mot tous les objets, les gestes ou les comportements qui revendiquent l'étiquette d'« art contemporain », se trouvent à la frontière d'un néant artistique dont les artistes ou les critiques font leur miel, c'est dans la mesure où ils ont choisi de refuser la dimension du *sens*. La révolte des artistes contre l'existence de l'objet d'art met en cause sa réalité objective en tant que telle qui fait de l'œuvre, dès qu'elle accède à son propre statut, une entité aussi stable et permanente que le monde lui-même. La disparition du sens, au profit d'une confusion généralisée des divers éléments esthétiques, censés être esthétisables, se reconnaît d'entrée au fait qu'il n'y a plus de grand sujet, ni de sujet tout court, comme dans la peinture traditionnelle où le contenu du tableau supportait et conditionnait la forme picturale. Tout est devenu objet d'un discours et d'une pratique esthétiques depuis que le romantisme a accueilli le laid ou le monstrueux – que l'on pense à Goya ou à Victor Hugo dans la préface de *Cromwell*. Le banal, le médiocre, le quelconque, le pauvre, l'inintéressant, le moche, l'indigent, voire l'ignoble, l'ordure, le répugnant, le scatologique, l'abject, choisis avec le dessein de surprendre et de choquer, sont susceptibles d'entrer dans le monde de l'art. Les objets de récupération de Tony Cragg, les poubelles de Spoerri, les boîtes de conserve (*Campbell Soup*, 1962) ou les boîtes de tampon à récurer (*Brillo Box*, 1964) d'Andy Warhol, les éclaboussures de plomb fondu sur un mur (*Splashing* de Richard Serra, 1968), les lambris de résine suspendus à des crochets (*Seven Poles*, 1970) d'Eva Hesse, les chaises couvertes de graisse de

Joseph Beuys (1964), les images d'abattoirs d'Éli Lothar ; les nus encadrés, non par des colonnes, mais par des étrons agrandis (*Naked Shit Pictures*, 1995), c'est-à-dire des nus de pure merde de Gilber et George, les imageries fécales de Noritoshi Hirakawa côtoient dans les salles d'exposition des musées internationaux les scarifications du *Body Art* ou les opérations chirurgicales d'Orlan au cours desquelles l'artiste boursoufle de façon monstrueuse son visage avant de vendre les clichés aux plus grandes galeries.

Certes, la réflexion artistique depuis l'Antiquité n'ignorait pas que l'imitation des pires horreurs, en premier lieu dans la tragédie, libère les passions des spectateurs en idéalisant leur représentation. La distance de la fiction, et c'est par cette distance que naît le sens, permet la purgation des affects, la *catharsis* dont parlait Aristote. Mais il s'avère nécessaire, pour parvenir à cette libération qui procure un plaisir d'ordre esthétique, que l'art transfigure le donné immédiat par un travail constant sur la forme et le matériau. Lorsque la réalité se donne à nu, en supprimant toute distance, la signification recherchée échoue dans l'indifférence de l'insignifiant. Quand tout fait sens, rien n'a de sens, et quand tout est porteur de valeur, de l'excrément au déchet, rien n'a de valeur puisque toutes les choses deviennent interchangeables. Il est alors nécessaire, pour réveiller l'intérêt des spectateurs blasés, de multiplier les provocations en opérant sur de nouveaux objets délaissés par l'art ou en supprimant toute forme au profit de l'esthétisation du je ne sais quoi ou du rien du tout. Un projet de Claude Gintz pour le Musée d'Art Moderne de Paris s'intitule ainsi « De l'informe à l'abject » ; il définit assez bien le trajet historique des manifestations les plus nihilistes de l'art contemporain. Le sculpteur Christian Lemmez présentait il y a quelques années au Musée d'Art Moderne de Copenhague sept gorets en putréfaction, dont chacun était proposé à la vente au prix de 60 000 F ; pour l'occasion, un système d'aération avait été installé par le Musée pour évacuer les odeurs. L'exemple le plus provocant de cette régression vers l'abject qui, en même temps, abaisse autant qu'il est possible l'action artistique, est celui de Piero Manzoni qui mit en conserve dans 90 boîtes sa *Merda d'artista* pour la vendre au gramme en suivant les cotations de l'or. Chaque boîte était ainsi étiquetée : « Contenu net 30 gr ; conservée au naturel, produite et mise en boîte en mai 1961 ; produced by Piero Manzoni ; made in Italy ». L'ouverture, en 1989, de l'une de ces boîtes à la galerie Pailhas de Marseille, fut considérée comme une performance artistique par le plasticien français Bernard Bazile. Cet acte d'excrétion, et non de création, justifie à n'en pas douter l'interprétation selon laquelle, au sens littéral du terme, l'art contemporain, c'est de la merde.

Toutes les manifestations de cet art du non-sens reviennent en dernière instance à choisir délibérément l'insignifiant *en tant qu'insignifiant*, c'est-à-dire à récuser la possibilité pour l'art d'exprimer du sens.

Déjà l'urinoir de Marcel Duchamp, en 1917, en tant que *ready-made*, n'était pas considéré par son auteur comme une œuvre d'art bien qu'elle fut signée R. Mutt et dénommée *Fontaine*. Il s'agissait, comme on sait, d'un urinoir anonyme strictement identique aux autres urinoirs industriels. L'artiste Pierre Pinoncelli l'utilisa en conséquence le 24 août 1993 en urinant dedans avant de lui asséner des coups de marteau au Carré d'Art de Nîmes ; il prétendit ainsi avoir donné à

son comportement, à son tour, le statut d'œuvre d'art. Dans la même lignée, on se souviendra que Paul-Armand Gette avait exposé ses œuvres, non dans le musée du centre Georges-Pompidou, à Beaubourg, mais dans les toilettes de ce musée. L'objet ordinaire, naturel ou factice, artisanal ou industriel, mais aussi le moindre geste, voire la moindre posture, serait-elle immobile - comme James Lee Byars qui, à la *Documenta* de Cassel en 1972, limita son intervention d'artiste à la station debout, dos au public, sur la façade du musée - sont censés devenir des éléments esthétiques dès lors qu'ils sont présentés comme tels par leurs auteurs.

Il n'y a plus de distance, ou, selon l'expression de Walter Benjamin, d'*aura*, entre l'œuvre et le spectateur, l'objet esthétisé ne participant qu'à lui-même, à l'état brut. Le banal en tant que banal, aussi bien que l'ordure en tant qu'ordure, sont tous deux des modalités de l'insignifiant en tant qu'insignifiant. En 1977, Pierre Rostang, critique d'art et expert international, donnait ce certificat d'authenticité au « mètre carré artistique », un morceau de Tergal ordinaire acheté chez un grossiste et vendu cent trente fois son prix d'achat : « Je certifie que le mètre carré artistique de Fred Forrest constitue au double plan du geste et de l'objet une œuvre d'art authentique conçue, présentée et vendue comme telle ».

On peut aller plus loin que l'ordure ou la dérision et introduire dans l'art l'ignominie et le blasphème tout en neutralisant leur violence par ce même souci d'insignifiance qui égalise « le geste et l'objet », selon l'expression de Pierre Rostang. Prenons deux cas précis dans le théâtre et dans la peinture. Le 25 juillet 2000 à Avignon, l'Anglais Pip Simmons et le Hollandais Rudy Engelder présentèrent leur pièce *An die Musik* qui montre des juifs prisonniers dans un camp de concentration humiliés et torturés, une femme mise à nu étant pendue par les bras pour recevoir un seau d'eau à toute volée. Le critique du *Monde* Michel Cournot écrivit, le 29 juillet, sous le titre « Le spectacle de l'abjection » : « Cette pièce [...] est une monstruosité » ; ce n'est rien d'autre qu'« une abjection spectaculaire pour voyeurs maladifs sadiques ». Parallèlement, une exposition du Musée du Louvre, en novembre 2001, intitulée « La peinture comme crime », proposait des gravures classiques de Goya et de William Blake comparées à des photographies d'actions orgiaques et masochistes d'artistes contemporains. L'exposition, refusant toute distance et toute hiérarchie, mélangeait des séances d'automutilations d'actionnistes autrichiens (l'un se tailladait les cuisses à coup de rasoir, l'autre vomissait un liquide brun sur les oreilles d'un homme bâillonné, une femme nue suffoquait sous des giclées ininterrompues de sang de veau sur le visage et les seins, etc.) avec des photographies et des vidéos de prisonniers juifs à Auschwitz en pyjama rayés. Quant au blasphème, je me contenterai de mentionner, dans la lignée du *Piss Christ* d'Andres Serrano de 1987 : un crucifix plongé dans l'urine, l'exposition de la Royal Academy de Londres en septembre 1997, *Sensation*, avec des œuvres de la collection de Charles Saatchi, le magnat de la publicité. On pouvait voir une Sainte Vierge entourée de clichés pornographiques et de bouses d'éléphants de l'artiste Christ Ofilé ainsi que le tableau *Myra*, portrait de Myra Hindley, la meurtrière des Landes qui avait tué plusieurs enfants : son portrait était composé d'une juxtaposition d'empreintes de mains d'enfants. Plus

récemment enfin, en octobre 2000, une exposition intitulée « Apocalypse : la beauté et l'horreur dans l'art contemporain », toujours à la Royal Academy, présentait une œuvre de Maurizio Cattelan, « La neuvième heure », qualifiée de slapstick blasphemy, comprenons « blasphème burlesque », dans laquelle le pape Jean-Paul II tenant un long crucifix de ses deux mains était couché, écrasé par une météorite, au milieu d'innombrables éclats de verre.

On comprend qu'un certain nombre de critiques spécialisés dans l'art contemporain, lassés de ces provocations, aient pris leur distance à l'égard de ces pratiques. Robert Hughes, l'historien d'art le plus célèbre des États-Unis, et critique du magazine *Time*, n'a pas hésité dans ses *American Visions*, en 1997, à qualifier de « farce obscène » le marché de l'art new-yorkais et à conclure son ouvrage par cette sentence sans réplique : « Du point de vue artistique, nous vivons une époque de merde ». En France, Jean Clair s'est montré plus modéré dans le style, mais tout aussi cruel dans les analyses en mettant en cause le formalisme des avant-gardes, en premier lieu l'abstraction et l'expressionnisme, qui ont précédé, avec « la catastrophe des images », « la catastrophe des corps ». De façon plus générale, Jean Clair, Directeur du Musée Picasso et du Centenaire de la Biennale de Venise en 1997, récusera dans ses *Considérations sur l'état des Beaux-Arts*, et dans d'autres ouvrages, la négation systématique de la tradition picturale au profit d'un art iconoclaste qui n'éveille aucune surprise, ni aucune condamnation tant le public demeure indifférent à ces excès : « Pourquoi ne voit-on guère dans les musées d'art moderne qu'insignifiance, formalisme, intellectualisme vide ou dérision, et surtout, surtout, cette masse accablante d'œuvres abstraites, vidées de toute substance, désolées, décharnées? »

On doit convenir qu'une grande partie de l'art contemporain officiel, et cela dans tous les pays occidentaux, s'est vouée à l'insignifiance, moins peut-être pour élever le n'importe quoi à la hauteur de l'art, ce qu'à tout prendre la peinture classique faisait avec ses natures mortes, que pour dénier à l'art le pouvoir de faire sens. L'art contemporain est nihiliste ou n'est pas, dans une spirale de radicalité qui le conduit à nier l'art lui-même, et non seulement l'œuvre. L'un des plus grands spécialistes de cet art contemporain, le philosophe américain Arthur Danto, dans son *Beyond the Brillo Box* en 1992, traduit sous le titre *Après la fin de l'art*, reconnaît que l'art traditionnel a disparu dès la généralisation de l'objet quelconque comme la boîte à récurer sérigraphiée par Warhol. Et il précise ainsi sa pensée : « Le musée qui avait été un temple de la beauté s'est transformé en un genre de foire culturelle ». Dans une foire, ancienne ou moderne, on peut trouver de tout, et n'importe quoi, par exemple une fenêtre cassée et une toile de maître. Nelson Goodman fera fond sur cet exemple, pour défendre l'inconsistance de l'art contemporain qui met sur le même pied tous les objets, en écrivant de façon ironique : « Je peux me servir d'un tableau de Rembrandt pour remplacer une fenêtre cassée ».

On peut douter que le critique américain accomplisse un tel acte s'il lui arrivait de posséder un jour un tableau du peintre flamand. Au demeurant, il aurait dû préciser s'il pourrait se servir d'une fenêtre cassée pour remplacer un tableau de Rembrandt.

III. De l'objet au sujet

Dans un article retentissant de *Libération* en date du 20 mai 1996, « Le complot de l'art », Jean Baudrillard écrivait : « L'art contemporain est nul » et ironisait sur la duplicité de cet art : « revendiquer la nullité, l'insignifiance, le non-sens, viser la nullité alors qu'on est déjà nul. Viser le non-sens alors qu'on est déjà insignifiant. Prétendre à la superficialité en termes superficiels ». Il suscitait ainsi la colère des artistes et des critiques mis en cause, alors que le sociologue ne faisait que constater leur logique de nullité revendiquée sous la forme du triple refus de l'œuvre, de l'art et de la création. C'est Harold Rosenberg, l'un des plus célèbres spécialistes de l'art contemporain, qui reconnaissait dans *La tradition du nouveau*, que, « pour être de l'art moderne, une œuvre n'a pas besoin d'être moderne, ni d'être de l'art, pas même d'être un œuvre [...] Un morceau de bois trouvé sur une plage devient de l'art ». On répond généralement à cette constatation, en forme d'objection contre l'objet quelconque, que l'art contemporain cherche moins à affirmer l'objet d'art que l'objet *esthétique*.

Or, selon la formule souvent citée de Nelson Goodman, on qualifie d'« esthétique » n'importe quel objet « quand il fonctionne esthétiquement ». Mais à quelles conditions un objet fonctionne-t-il esthétiquement ? Quelle est l'autorité qui en décide ? Il n'y a qu'une seule réponse. Un objet est reconnu comme esthétique, c'est-à-dire un objet est *esthétisé*, quand l'artiste ou le critique le déterminent comme tel et lui imposent une forme esthétique. Il s'agit là d'un *fiat*, d'un décret impératif étranger à la réalité de la chose considérée, qui, par le pouvoir souverain de la seule énonciation, confère le statut esthétique à n'importe quel objet, geste ou action du monde, ou, au contraire, le lui retire. Nous sommes ici en présence de ce que les linguistes appellent un énoncé performatif. Il est d'ailleurs remarquable que beaucoup d'artistes contemporains ne parlent plus en termes d'œuvres ou de réalisations, mais de « performances ». Mais une performance se ramène en fait, comme on le constate à la lecture des programmes des musées ou des galeries, à l'énoncé performatif du geste de l'artiste ou du refus du geste. L'illustration la plus radicale, et la plus définitive, est celle du sculpteur Robert Morris. Le 15 novembre 1963, il déclarait officiellement par un acte notarié exposé depuis lors au MOMA de New York, son intention à l'égard de sa construction en métal *Litanies* : « Je, soussigné, Robert Morris, auteur de la construction en métal *Litanies*, et décrite dans la première pièce à conviction jointe, retire à ladite construction toute qualité esthétique et tout contenu, et déclare à compter de ce jour ladite construction dépourvue de telle qualité ainsi que de contenu ».

Un tel refus délibéré, non seulement de la dimension *artistique* constitutive de l'objet, mais même de la valeur *esthétique* propre au sujet, témoigne de la tentation nihiliste qui taraude de façon continue l'art contemporain. On peut supposer, puisque les formes artistiques ont toujours reflété l'état des civilisations, que les productions contemporaines renvoient au nihilisme latent de nos sociétés, et, bien entendu, des individus qui les composent. Heidegger voyait comme l'une des caractéristiques essentielles des Temps modernes ce qu'il nommait « l'entrée de l'art dans l'horizon de l'esthétique » : cela revenait à affirmer l'entrée de l'art dans l'horizon du nihilisme. Cette modification de

l'horizon a consisté à déréaliser au maximum l'œuvre, ou même l'objet artisanal, en lui déniait toute réalité significative au profit de la libre appréciation du sujet, ce que l'on appelle depuis Balthasar Gracian et surtout depuis Kant, le « goût ». Le remplacement du jugement objectif sur la beauté ou la grandeur d'une œuvre par un jugement subjectif - en termes de saveur - qui apprécie ou rejette ce qui s'offre à lui en fonction de choix nécessairement multiples, changeants et contradictoires, en un mot relatifs aux impressions aléatoires des individus, est au fondement de l'esthétique contemporaine. À ce titre, il signe le dépérissement de l'art comme représentation des significations objectives du monde. Jean Molino a pu écrire, dans *L'art d'aujourd'hui*, que « le passage à l'esthétique est un événement désastreux dans l'histoire de la théorie de l'art ». En effet, ce que l'on appelle depuis le XVIII^e siècle l'« esthétique », en tant que théorie et pratique générale de l'art, n'est plus fondé sur le processus de création, comme dans les formes d'art classique, mais sur la sensation perçue par le sujet, qu'il soit artiste, client ou amateur. Ce qui devient primordial, c'est l'émotion ressentie par le sujet par le biais d'une *sensation*, en grec *aisthesis*, qui est en droit indifférente à l'objet visé, à l'œuvre considérée et au monde lui-même tel qu'il nous est donné par la grâce de l'œuvre.

On peut le constater en rapprochant Marcel Duchamp de Kant. Toute l'esthétique kantienne, qui joue dans l'ordre de la sensibilité artistique le même rôle directeur que l'éthique kantienne dans l'ordre de la sensibilité morale, tient à cette analyse de la *Critique de la faculté de juger* : « Pour jouer le rôle de juge en matière de goût, il ne faut pas se soucier le moins du monde de l'existence de l'objet, mais bien au contraire être indifférent en ce qui y touche » Et Kant précise en ces termes sa pensée : le jugement de goût ou de dégoût « *ne peut être que subjectif* », parce qu'il est un jugement réfléchissant qui, à l'inverse des jugements déterminants rapportés à leur objet, ne réfléchit que le sujet, c'est-à-dire celui qui regarde l'œuvre, et non le créateur, celui qui la façonne. Marcel Duchamp, plus d'un siècle plus tard, ne dira pas autre chose : « Il faut parvenir à quelque chose d'une indifférence telle que vous n'avez pas d'émotion esthétique. Le choix des *ready made* est toujours basé sur l'indifférence visuelle en même temps que sur l'absence de bon ou de mauvais goût ». On constate ici que le primat du sujet absolu, qu'il soit artiste ou spectateur, parvient à annuler, par cercles décroissants, le monde artistique, les œuvres, les objets, les matériaux, les émotions esthétiques elles-mêmes pour ne plus laisser place qu'à la seule décision du sujet. Nouveau dieu, celui-ci confère ou refuse par son *fiat*, la dimension esthétique à ce qu'il énonce et qui, à la limite, peut très bien ne pas exister. Nous sommes passés insensiblement de la *représentation* du monde, ou de l'invisible, à l'*expression* d'un sujet privé de monde qui se considère comme un sujet quelconque au même titre que l'objet quelconque qu'il regarde, rejette, nomme ou refuse de nommer. On voit l'échec de cette esthétisation de l'objet qui, prétendant se passer de l'art, en vient à se passer de l'émotion esthétique elle-même. L'impératif de Warhol, « Tout peut être de l'art », et celui de Duchamp, « Il faut parvenir à l'indifférence », s'avèrent aussi catégoriques, et aussi peu argumentés, que l'impératif de Joseph Beuys : « Chaque homme est un artiste. C'est même là *ma* contribution à l'histoire de l'art ». Cette déclaration définitive était inscrite en gros caractères sur la façade du Centre Georges Pompidou lors de la rétrospective de l'artiste. En un style plus ludique, Ben n'a jamais dit autre chose. Citons quelques sentences : « Je préfère dormir que faire

de l'art » lisait-on dans sa rétrospective au MAMAC de Nice du 17 février au 27 mai 2000 ; « La vérité est que je préfère la vie à l'art » ; en 1993 à Beaubourg : « J'emmerde l'art » ; et, pour clore la série : « Je soussigné Ben Vautier déclare authentique œuvre d'art l'absence d'art », en 1963.

À la vacuité d'un monde, qui n'est plus à explorer, répond la vanité de l'artiste qui n'a plus rien à éprouver en dehors du vide de ses déclarations. D'où vient cette vacuité, en laquelle nous reconnaissons la marque du nihilisme contemporain ? D'une perte de la foi, non seulement en l'existence de Dieu comme l'avait pressenti Nietzsche, mais dans l'existence même du monde, occulté par l'ombre du sujet. La récusation de l'œuvre, en tant qu'objet matériel porteur de sens occupant une place privilégiée dans l'espace et dans le temps, est une récusation du monde, dans sa dimension physique, le cosmos, comme dans son héritage historique, la culture. Chirico faisait remonter à l'école impressionniste la décadence de l'art de peindre : la perte du métier, le sensualisme facile, le renoncement aux préoccupations métaphysiques, ce que Chirico nommait « le spectral » et Paul Klee « l'invisible ». Il justifiait ainsi, du point de vue du peintre, le jugement sans appel de Claude Lévi-Strauss. Dans un article célèbre de la revue *Le débat*, l'ethnologue mettait en cause le principe esthétique fondateur du mouvement impressionniste. « L'impressionnisme a démissionné trop vite en acceptant que la peinture eut pour seule ambition de saisir ce que les théoriciens de l'époque ont appelé la physionomie des choses, c'est-à-dire leur considération subjective, par opposition à une considération objective qui vise à appréhender leur nature ». Et Lévi-Strauss de rejeter ce qu'il nommait « l'impasse impressionniste » produite par une société amorphe et anémique, incapable de se hausser à la hauteur de l'œuvre et de la vérité du monde. On pourrait encore la nommer *l'impasse esthétique* puisqu'elle concerne l'impasse finale de toute subjectivité dès qu'elle s'affronte à la réalité : « Une complaisance de l'homme envers sa perception s'oppose à une attitude de déférence, sinon d'humilité, devant l'inépuisable richesse du monde ».

L'empire moderne de l'esthétique signe la mort de l'art dans le saccage de l'œuvre. Pour Chirico, Munich avait été le berceau des deux grandes calamités du XXe siècle : « la peinture moderne et le nazisme ». On peut se demander, avec Jean Clair, qui cite la remarque du peintre italien, si le délire des divers avant-gardes n'a pas été lié à l'éclipse de l'homme dans les différentes manifestations de l'art contemporain : « l'extermination de l'humain en l'homme avait été ainsi précédé par le désastre de sa représentation ». Sans aller aussi loin, on est en droit de s'interroger sur l'évolution de pratiques esthétiques qui ont prétendu se passer de la tradition, du métier, et de l'enseignement constant de toutes les formes d'art qui nous ont précédés dans les civilisations antérieures. Picasso, le peintre qui représente le symbole majeur de l'art moderne, se montrait pour sa part réticent à l'égard du refus de la tradition picturale sous le prétexte d'un rejet de l'académisme ; cette prétendue libération à l'égard du passé lui paraissait être une « limitation terrible ». Et il ajoutait : « Quand l'artiste commence à exprimer sa personnalité, ce qu'il gagne en liberté, il le perd en ordre, et c'est très mauvais de ne plus pouvoir s'attacher à une règle ». Il risque même de pousser le refus de l'ordre jusqu'au refus de la vie. Un jeune peintre japonais se suicide en 1959 en se jetant du haut d'un immeuble sur une toile étendue dans la rue. La mort de l'artiste accèdera au statut d'œuvre

posthume par le legs de sa toile ensanglantée au Musée d'Art Moderne de Tokyo.

Conclusion

Selon le mot d'Allan Caprow, « le mot "art" pourrait bien devenir un mot vide de sens », au même titre, nous l'avons vu, que le mot « beauté » ou le mot « œuvre ». Les plasticiens les plus radicaux, ou les plus sincères, n'ont pas hésité à reconnaître qu'il s'agissait bien de mettre fin à l'art à travers les œuvres ou les objets habituellement qualifiés d'« artistiques ». Dans son « Éclipse de l'œuvre d'art », Robert Klein n'hésitait pas ainsi à écrire : « Si l'on pouvait concevoir un art qui se passerait d'œuvres (on s'y efforce), aucun mouvement anti-artistique n'y trouverait à redire. Ce n'est pas à l'art qu'on en veut, mais à l'objet d'art ». Au cours du dernier siècle, on est passé de l'œuvre à l'acte, de l'acte à l'artiste, et de l'artiste au « je » et au « jeu » de n'importe qui pour justifier le n'importe quoi réalisé n'importe où et n'importe comment. L'idolâtrie du contemporain n'est alors rien d'autre que l'idolâtrie du sujet qui a voulu rompre tous les ponts avec le monde du sens. Yves Klein énonçait en ces termes le mot d'ordre de la peinture contemporaine qui est une déclaration de guerre à tout ce qui n'est pas le peintre lui-même : « Un peintre doit peindre un seul chef d'œuvre : lui-même, constamment ». Et il ajoutait à propos des peintres et des poètes : « Leur présence et le seul fait qu'ils existent comme tels, c'est leur grande et unique œuvre ». Je préfère laisser la parole, pour lui répondre, à un autre peintre, Balthus, dont l'art ouvert au monde était dépouillé de toute subjectivité :

« S'il n'y a plus de peintres aujourd'hui, de moins en moins en tout cas, c'est parce qu'ils ne veulent plus regarder les choses extérieures. Ils prétendent puiser en eux, dans leurs individus, et faire des œuvres avec ça. C'est une erreur. Quel peintre pourrait inventer quoi que ce soit d'intéressant, vraiment d'intéressant ? Pas un ». Et Balthus d'ajouter, contre Georges Bataille qui prétendait qu'à force de regarder un objet, on le détruit :

« Giacometti et moi, nous lui répondions qu'à l'inverse, quand on regarde un objet, on demeure au-dessous de ce qu'il est, de sa compréhension »

Jean-François Mattéi
Institut universitaire de France
Université de Nice-Sophia Antipolis

*« Il n'est pas de serpent ni de monstre odieux
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux ».*

« la relation esthétique » de G. Genette *L'œuvre de l'art, II. La relation esthétique*, Seuil, 1997, p. 18.

Comment supposer que l'art contemporain, dans l'excès de ses provocations, possède encore un sens, pour les créateurs comme pour les spectateurs, quand un nombre croissant d'artistes et de critiques, récusant le recours à la beauté, à

la technique et à l'œuvre elle-même, cherchent à anéantir toute forme en faisant le pari du non-art ?

George Steiner, dans *Le château de Barbe Bleue*, parlait de « barbarie présente » et d'« après culture » pour désigner ce monde absolument plat où, dans la consommation généralisée des objets de loisir, et donc dans leur destruction programmée, tout et n'importe quoi se vaut, parce que la transcendance de l'œuvre et du sens a été abolie.

Certains artistes, ou esthètes, se perdent dans cet académisme de l'insignifiant qui consiste à pratiquer en public une communion avec du boudin tiré de leur propre sang, comme Michel Journiac, à mutiler leur visage dans des opérations chirurgicales, comme Orlan, ou à offrir leurs déjections à la vente, comme Piero Manzoni en 1961 avec sa *Merda d'artista*.