

Depuis une quarantaine d'années, les artistes sont de plus en plus nombreux à abandonner un support, le tableau, qui paraissait éternel au point qu'on oublie qu'il n'a pas toujours existé, abandon que certains perçoivent comme une trahison de la peinture. L'objet de ce livre, ou plutôt des deux volumes qui le composent et qui peuvent être lus séparément (*Genèse d'une disparition* et *La peinture contre le tableau*), est d'aller voir si l'histoire du tableau recèle quelques lumières qui pourraient éclairer les ombres de l'art d'aujourd'hui. À partir des interrogations de l'amateur éclairé contemporain, ils explorent la longue durée, de 1273 (Cimabue peint le crucifix d'Arezzo) à 1973 (mort de Picasso).

Genèse d'une disparition traite de la naissance du tableau et du modèle qui conduit toujours notre vision. On y décrit la formation d'un espace par lequel les peintres donnent l'illusion que le plan du tableau est transparent et ouvre sur un espace illimité.

Laurent Wolf est correspondant à Paris du quotidien suisse *Le Temps*, critique d'art et sociologue. La peinture a été sa principale activité personnelle et professionnelle de 1971 à 1991.

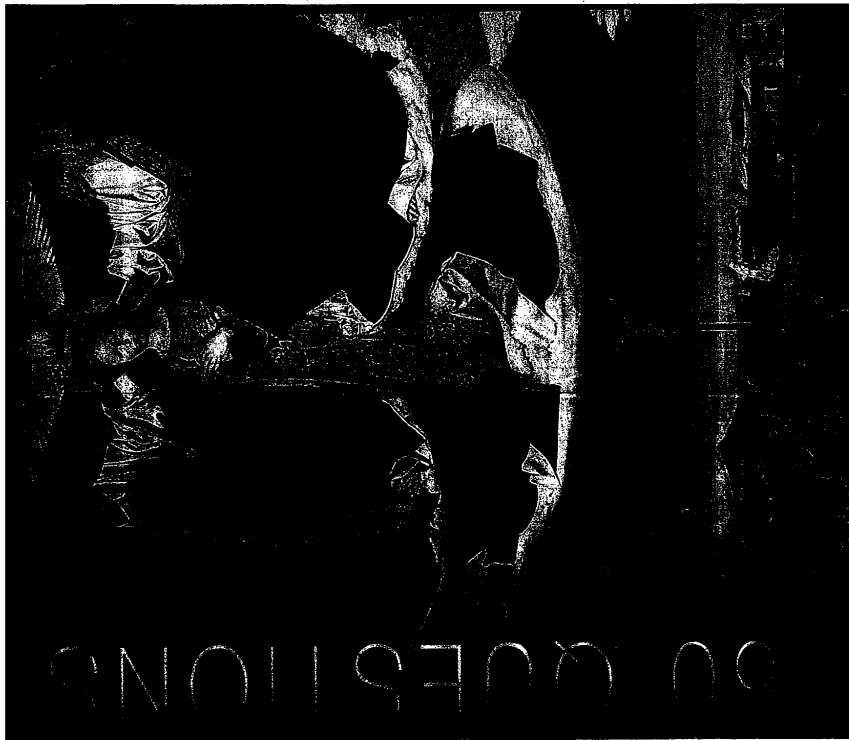
La collection "50 questions" propose des ouvrages concernant la littérature et les arts qui ont la double ambition d'être de véritables essais en même temps que des instruments d'information et de réflexion destinés au public cultivé comme aux étudiants des cycles supérieurs.



9 782252 034781

ISBN 2-252-03478-5

12 €



1. Genèse d'une disparition

Vie et mort du tableau

Wolf

K

Laurent Wolf

Vie et mort du tableau

1. Genèse d'une disparition

K L BR 7137/1 E C K

Vie et mort du tableau
1. Genèse d'une disparition



Laurent Wolf

Vie et mort du tableau

1273-1973

1. Genèse d'une disparition

BR 7137/1

50 QUESTIONS

PARIS
KLINCKSIECK

50 QUESTIONS

Collection dirigée par Belinda Cannone

dans la même collection

Jean-Luc Chalumeau, *Histoire critique de l'art contemporain*

Jean-Luc Chalumeau, *La Lecture de l'art*

Nathalie Heinich, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*

Marc Jimenez, *L'Esthétique contemporaine (2^e éd. revue, 2004)*

Gérard-Georges Lemaire, *Histoire du Salon de peinture*

Henriette Levillain, *Qu'est-ce que le baroque ?*

Illustration de couverture :

Enguerrand Quarton (fl. 1444-1466), *Le Couronnement de la Vierge*,
tempera sur panneau de bois (avec ajout d'huile), 183 x 220 cm, 1454,
musée Pierre-du-Luxembourg, Villeneuve-lès-Avignon
(photo Daspét).

www.klincksieck.com

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction,
par tous procédés, réservés pour tous pays.

© Klincksieck, 2004
isbn 2-252-03478-5

2005/79821

50 QUESTIONS

Avant-propos 9

I. — Visions troublées

1. L'art a-t-il des frontières ? 13
2. L'unité de la peinture occidentale est-elle un leurre ? 16
3. Où est passée la peinture ? 19
4. Dans quelle direction tourner les yeux ? 21
5. À quelles conditions les œuvres sont-elles visibles ? 24
6. Les intentions de l'artiste sont-elles intelligibles ? 26
7. Comment se défait la communauté de vision ? 29
8. Quelles sont les œuvres dignes d'attention ? 32
9. L'art peut-il briser les amitiés ? 34

II. — Croyances fonctionnelles

10. Les artistes sont-ils des êtres miraculeux ? 39
11. Faut-il se méfier du grand public ? 42
12. L'art dessine-t-il l'avenir ? 45
13. Quelle est la cadence de l'art d'aujourd'hui ? 48
14. Un espace d'exposition peut-il être un lieu de création ? .. 52
15. Un espace d'exposition doit-il être un lieu de coopération ? 54
16. Y a-t-il un devoir d'adhésion de l'amateur-citoyen ? ... 56
17. Les querelles du XX^e siècle ont-elles un enjeu principal ? 59
18. Qu'est-ce qui manque quand quelque chose a disparu ? .. 62
19. Y a-t-il une différence entre la peinture et le tableau ? ... 66

III. — Objet idéal

20. La maîtrise est-elle perdue ? 71
21. Les maîtres anciens sont-ils des modèles ? 73
22. De quand datent les premières expositions ? 75
23. Les collections précèdent-elles les premières expositions ? 78
24. Qu'est-ce qui est exposable par destination ? 79

25. Quel est le type idéal de l'objet mobile et autonome ? ...	82
26. D'où viennent les techniques du haut Moyen Âge ?	86
27. Quelles conditions techniques pour le triomphe du tableau ?	89
28. Peut-on échapper au progrès technique (le cas Botticelli) ?	93

IV. — Naissance du tableau

29. Quel est le lien entre l'ancienne peinture et sa place dans l'église ?	97
30. Comment l'ancienne peinture organise-t-elle l'espace ? ..	100
31. Quelle mouche a piqué Cimabue ?	104
32. Qui sont les témoins oculaires ?	107
33. Quand l'espace pictural devient-il autonome ?	111
34. Comment rétablir l'unité de l'espace ?	112
35. Que devient le plan du tableau ?	115
36. Qu'y a-t-il dans la boîte ?	119
37. L'œil peint dicte-t-il sa loi à celui qui regarde ?	122
38. Quand le filet des regards est-il jeté sur le filet des lignes ?	124

V. — Persistance du modèle

39. La peinture a-t-elle échappé à l'Église ?	127
40. Quelle fut la première manufacture moderne de tableaux ?	131
41. Chose de l'esprit ou chose de la main ?	134
42. Qu'est-ce que l' <i>ut pictura poesis</i> ?	136
43. Sommes-nous entrés dans une nouvelle ère de la vision ?	138
44. Le tableau commande-t-il encore nos manières de voir ?	141
45. Les dispositifs spatiaux sont-ils résistants ou adaptables ?	143
46. Le tableau est-il une forme d'organisation sociale ?	145
47. Le tableau est-il un bien mobilier ?	148
48. Est-ce ridicule de se demander si un tableau va avec les rideaux ?	151
49. Le tableau est-il un meuble ?	154
50. Le dispositif du tableau préfigure-t-il sa disparition ?	157

Liste des ouvrages cités	161
Index des artistes et des œuvres	165

AVANT-PROPOS

Le dimanche 27 novembre 1960, Yves Klein publie le numéro unique d'un journal dont il est le héros. En première page, un article intitulé « Le théâtre du vide » et à droite, sous le titre « Un homme dans l'espace ! », une grande photographie sur laquelle Yves Klein, en costume sombre, fait un saut de l'ange depuis la fenêtre d'un premier étage dans une petite rue dont l'aspect désuet évoque une France provinciale et somnolente. Sur cette photographie intitulée *Le peintre de l'espace se jette dans le vide* ou *Le Saut dans le vide*, Yves Klein condense ses préoccupations d'artiste et sa passion des arts mariaux. Mais surtout, avec un sens aigu de l'ellipse, un moment clé dans l'histoire de l'art européen, celui où les artistes se libèrent des formes, des techniques et des supports traditionnels et se lancent dans une aventure inédite. *Le Saut dans le vide* résume à lui seul cette audace, car il en fallait pour abandonner ce qui avait si longtemps réussi. Tout audacieux qu'il fût, et malgré son expérience du judo, Yves Klein n'était pas téméraire, et il raconte qu'il a demandé à huit judokas de tenir une bâche pour amortir son atterrissage. L'atterrissage de l'art ne bénéficie pas d'une pareille précaution, et son destin est incertain.

Depuis une quarantaine d'années, les artistes sont de plus en plus nombreux à abandonner un support, le tableau, qui paraissait éternel au point qu'on oublie qu'il n'a pas toujours existé. Est-il si facile de l'abandonner ? D'inventer de nouvelles formes ? D'adopter de nouvelles techniques en apparence bien éloignées de la toile et du pinceau ? Longtemps, le tableau a étayé l'unité

apparente de l'art. Il a constitué, par ses dimensions et par ses conventions, le cadre dans lequel les artistes étaient tenus d'exercer leur liberté. Son éternité était peut-être une illusion, mais une illusion confortable car elle permettait de comparer toutes sortes d'œuvres parce qu'elles semblaient appartenir à une seule famille. Aimer l'art, c'était aimer la peinture. Aimer la peinture, c'était aimer les tableaux qui en étaient l'aboutissement. La diversité des œuvres créées par les artistes depuis la deuxième moitié du XX^e siècle provoque une grande inquiétude parce qu'elle a détruit cette unité.

L'objet de ce livre, ou plutôt des deux volumes qui le composent, est d'aller voir si l'histoire du tableau recèle quelques lumières qui pourraient éclairer les ombres de l'art d'aujourd'hui. Ces ombres ne l'empêchent pas de prospérer. Il n'y a jamais eu autant d'artistes, autant de collectionneurs et autant de marchands qui font des chiffres d'affaires aussi impressionnants. Il n'y a jamais eu autant de musées et de centres d'art. D'administrateurs pour les administrer, d'animateurs pour les animer, et d'auteurs pour nous dire ce qu'il faut en penser. Il n'empêche, l'ombre habite, autant que la lumière, les salles suréclairées des lieux d'exposition. Par leurs références, par leurs conduites et par leurs œuvres, la plupart des artistes de notre temps semblent s'être coupés de l'art du passé, embarqués dans un voyage sans point d'origine. Or il se peut qu'ils aient seulement coupé avec l'art le plus proche. Et bien qu'ils utilisent des techniques nouvelles sophistiquées, il se peut qu'ils renouent avec de très vieilles attitudes et peut-être avec de très vieilles visions. La peinture des Temps modernes en Occident est née sous la protection de l'Église. Elle était chargée de sortilèges. L'art d'aujourd'hui quête ailleurs ses protecteurs et ses pouvoirs. Il a quitté le champ où se livrait depuis deux siècles la bataille sans merci de la peinture avec elle-même. Est-ce une autre époque ?

Les idées sont dans l'air. Il ne faut donc pas s'étonner, quand elles vous tombent dessus, qu'elles soient déjà tombées sur un autre. Au hasard d'une promenade dans une librairie, alors que ces pages étaient en partie rédigées, j'ai été arrêté par le titre d'un livre de Victor I. Stoichita : *L'Instauration du tableau*. J'ai précipitamment tourné les premières pages pour arriver à cette phrase : « Ce livre, consacré à l'apparition du tableau, a été écrit

au temps de sa disparition » (p. 9). Ma vanité a d'abord été légèrement ébranlée. J'ai très vite repris mes esprits. Le désordre de l'art est tel aujourd'hui, et les tentatives pour y trouver une logique si hasardeuses, qu'il est rassurant de n'être pas seul à avoir l'intuition que l'inquiétude des amateurs pourrait venir de la fin du modèle sur lequel les artistes s'appuient depuis des siècles. Le titre de cet ouvrage doit aussi à un autre auteur. Il s'agit de Régis Debray et de *Vie et mort de l'image*. Une *histoire du regard en Occident* (Gallimard, 1992). J'ai trouvé chez l'un et chez l'autre des informations qui ont enrichi mon propos, et des réflexions passionnantes. Les pages qui vont suivre n'ont ni l'érudition de Victor I. Stoichita, ni l'ampleur panoramique des vues de Régis Debray. Elles se situent entre les deux.

Les deux volumes de ce livre explorent la longue durée, une période qui va de la fin du XIII^e siècle au troisième quart du XX^e, de 1273 à 1973. La première date se situe entre le moment où Cimabue peint le crucifix d'Arezzo et celui où il termine le crucifix de l'église Santa Croce à Florence (chef-d'œuvre en partie détruit lors des inondations de 1966). La seconde correspond à la mort de Picasso. Avec son crucifix de Santa Croce, Cimabue introduit une nouveauté bouleversante dans l'histoire des représentations en désolidarisant la vision du corps du Christ de celle de la croix de bois sur laquelle il est peint. En 1970 et en 1973, le palais des Papes, haut lieu de l'histoire de l'art occidental, expose les dernières peintures de Picasso. Ces deux expositions font scandale et provoquent les moqueries : le vieux Picasso aurait-il sombré dans la sénilité ? Il s'agit pourtant de l'apogée de la lutte formidable que Picasso livre depuis toujours avec la peinture, pour la faire vivre. Et il lui ouvre des mondes encore inexplorés au moment où beaucoup d'artistes font mine de s'en détourner.

Le premier volume de ce livre traite de la naissance du tableau et du modèle qui conduit toujours notre vision. Le second observe la bataille de la peinture contre elle-même, de la fin du XVIII^e siècle au début des années 1970. Il y a eu un avant, mais il faut bien se fixer une limite. Un après, qui est la source de ces réflexions. Et un ailleurs, dans d'autres contrées et d'autres civilisations qui ont trouvé leurs propres systèmes de représentation. Ce livre n'est pas chronologique ; il ne parcourt l'histoire de l'art que pour tenter d'y trouver des réponses aux questions

posées par l'art du présent. Il s'est fixé pour règle de mettre ses hypothèses à l'épreuve des œuvres elles-mêmes et de choisir, le plus souvent possible, des exemples qui sont facilement accessibles pour que le lecteur puisse contredire l'auteur sur pièce. Cette collection (« 50 questions ») contraint parfois l'auteur à quelques répétitions, et oblige le lecteur à patienter pour trouver, plus loin, la fin d'une réponse qui était seulement suggérée. Ces inconvénients sont mineurs comparés aux avantages d'un mode interrogatif qui a la forme d'une conversation entre amateurs de bonne foi. Et, par bonheur, cette conversation est inépuisable.

I

VISIONS TROUBLÉES

Du Museum of Modern Art de New York à la Tate Modern de Londres et au Centre Pompidou, de la Documenta de Kassel à la Biennale de Venise, ou de la Foire internationale d'art contemporain de Bâle à ses concurrentes du monde entier, l'art d'aujourd'hui apparaît à la fois comme un mode d'expression universel, partagé par des individus de toutes provenances mais de même sensibilité, et comme un cercle étroit de personnages spécialisés qui répètent les mêmes stratagèmes intellectuels et les mêmes systèmes de représentation. Rien ne ressemble plus à un centre d'art français qu'une Kunsthalle allemande. Rien ne ressemble plus, malgré les prouesses des architectes, aux salles d'un musée d'art contemporain d'ici que celles d'un musée d'art contemporain d'ailleurs. D'un bout de la planète à l'autre, les collections et les ouvrages pédagogiques consacrés à l'art contemporain reviennent sur les mêmes œuvres des mêmes précurseurs, ressassent les mêmes noms, les mêmes exploits, les mêmes ruptures. Périodiquement, la production artistique mondiale du moment ou, plutôt, la production qui est passée par le filtre du marché et des institutions, est présentée dans des manifestations internationales – les foires d'art, les biennales, les triennales ou la Documenta.

L'art aurait-il réussi la mondialisation parfaite au point qu'il ne serait plus qu'un monde unique ? Aurait-il rompu avec toute autre origine que lui-même ou le grand bain d'images et

d'informations qui arrivent de partout en temps réel et qui sont accessibles d'un coup d'œil ? Son universalité, l'universalité de la beauté et du sentiment esthétique, ou encore l'existence d'attitudes communes aux artistes du monde entier, auraient-elles remplacé la diversité des civilisations ou des cultures régionales et nationales ? Si c'était le cas, il faudrait ici embrasser d'un coup d'œil tous les arts, toutes les œuvres, toute l'histoire de la planète. Heureusement pour la commodité du propos, il n'en est rien. L'art a encore des frontières que lui fixent ses propres systèmes symboliques et, plus trivialement, les institutions qui s'en occupent.

L'universalité apparente de l'art est dénoncée par la manière dont les artistes sont décrits dans leurs biographies, dans les catalogues d'expositions, dans les classifications des musées et dans les ouvrages sur l'art. Comme au XIX^e siècle, leur carte d'identité porte toujours la mention de leur nationalité. Chaque pays défend, à sa manière, sa propre politique culturelle, et pratique comme un devoir moral, économique et diplomatique, la promotion de son art. Chaque pays passe avec ses concurrents des accords de promotion mutuelle sous la forme d'échanges d'expositions. La France se pique d'être l'un des phares culturels du monde, mais ses artistes sont à la traîne du marché international et sont mal représentés dans les collections de référence. Les docteurs s'interrogent : est-ce l'effet d'un manque d'ambition, de préoccupations trop provinciales, du rôle excessif de l'État ou au contraire de son manque d'engagement ? Qui est responsable ? Que fait le gouvernement ? Il s'en charge, avec plus ou moins de succès, grâce à des services comme l'Association française d'action artistique (Afaa) qui dépend du ministère des Affaires étrangères.

Les frontières de l'art sont poreuses. Leur définition varie selon les époques. Et sont l'objet, comme les œuvres elles-mêmes, d'une perpétuelle réévaluation.

En 1904, le Louvre organise une exposition intitulée *Primitifs français, XIV^e au XVI^e siècle* qui réunit quelque 400 numéros dont près de 150 peintures. Cette exposition a lieu après toute une série de manifestations consacrées aux maîtres anciens qui ont eu lieu en Belgique, aux Pays-Bas, en Espagne, en Allemagne ou en Italie. La vogue de cette quête des origines nationales d'un art national se développe à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Elle commence avec des hommages aux maîtres

classiques (Rubens pour la Belgique, Rembrandt pour les Pays-Bas, Velázquez pour l'Espagne, etc.). Elle continue vers la fin du XIX^e siècle avec la « seconde découverte des maîtres anciens » (comme la nomme l'historien d'art Francis Haskell) qui soustrait les peintres primitifs à leur réputation étiquée de simples précurseurs de la Renaissance. Ces expositions ont lieu dans un contexte d'inflation nationaliste européenne alimentée par la situation politique et par les expositions universelles, grandes démonstrations de la puissance des nations.

À l'époque, l'art français – dont la grandeur classique est unanimement reconnue – a la réputation d'avoir été sous l'influence de la Renaissance italienne. D'autres pays ont déjà consolidé leur socle culturel à travers l'histoire nationale de leur art et des artistes emblématiques (Dürer pour l'Allemagne, les frères van Eyck pour la Belgique, etc.). La France ne veut pas être en reste. L'exposition de 1904 entreprend donc de démontrer qu'il existe, avant le XVI^e siècle, une peinture française autonome, un art et une sensibilité identifiables qui, loin d'avoir été dépendants des découvertes picturales des autres écoles nationales, ont rayonné dans toute l'Europe.

Cent ans plus tard, en 2004, le Louvre présente *Primitifs français, Découvertes et redécouvertes*. Une exposition plus modeste que celle de 1904, avec 60 numéros. L'objectif est naturellement de montrer des différences, et d'établir une classification plus raisonnable. On y découvre notamment que les organisateurs de 1904 s'étaient livrés à plusieurs attributions discutables comme celle des *Quatre scènes de la vie de saint Georges*, rattachées à l'école française mais attribuées aujourd'hui au Catalan Bernart Martorell, ou celle de *La Vierge en gloire* du Maître de Flémalle que les organisateurs de 1904 annexaient indûment à la France. L'exposition de 2004 met en évidence ces dérives nationalistes. Cent ans après ces excès, les conservateurs du Louvre jettent un regard pacifique sur cette conception belliqueuse de l'histoire. Ils ont le mérite d'ouvrir les yeux naïfs qui croient à la permanence et à la neutralité des valeurs esthétiques. Mais ils ne sont pas aussi dépourvus de présupposés que peuvent le laisser croire leurs intentions. Ils donnent à voir cette construction artificielle qui attribue à une France idéale des artistes qui sont en fait rattachés aux traditions du Nord et du Sud. Mais ils donnent une

autre image de la France, plus conforme aux idéaux de notre temps. Si la France n'est plus le creuset et la source de l'art du continent (comme on aimait à l'imaginer au début du XX^e siècle), elle est décrite comme le nœud d'un réseau d'influences venues de tous les horizons, comme le lieu des mélanges et de l'assimilation, comme la puissance capable d'intégrer l'esprit du Nord et celui du Sud. Cette vision de l'art et de la civilisation française ne suppose pas les frontières, elle les accorde à une vision de la construction de l'Europe dont l'histoire de l'art français pourrait être, selon elle, le modèle. En ce temps pacifique, plus d'un demi-siècle après la deuxième guerre mondiale, les nations d'Europe ne se disputent plus pour savoir laquelle d'entre elles occupe le premier rang dans la hiérarchie des civilisations mais, plus paisiblement, pour savoir laquelle pourra dire qu'elle est dépositaire de la vertu européenne.

L'universalité de l'art est donc un conte édifiant et un rêve agréable qui coexistent avec l'acharnement à tracer ses frontières conjoncturelles. Il existe cependant des formes spécifiques qui sont nées quelque part. Elles se perpétuent en tant que sous-bassement de représentations du monde qui ne sont pas réductibles les unes aux autres. Délimiter un espace à l'intérieur duquel elles se seraient développées est une tâche redoutable. Mais il est impossible d'en faire l'économie si l'on veut comprendre ce qu'est devenu l'art, ici et maintenant.

Les institutions françaises raffolent des échanges culturels bilatéraux. Ces manifestations sont autant d'occasions d'observer des différences, de s'émerveiller de la richesse et de la variété des œuvres et des cultures, et d'atténuer leur étrangeté. Rien n'est plus rassurant que le sentiment de comprendre, même s'il repose sur un malentendu. En 2004, une exposition émerge du programme pléthorique des *Années croisées France-Chine*. Le Grand Palais, à Paris, propose *Montagnes célestes. Trésors des musées de Chine*, des chefs-d'œuvre de la peinture chinoise du XII^e au XIX^e siècle,

avec quelques peintures plus anciennes (depuis le VII^e siècle) et des objets fabuleux qui datent de bien avant Jésus-Christ, d'avant notre ère pour employer une expression qui ignore superbement les éres de l'Extrême-Orient. Privilège professionnel, j'ai pu visiter cette exposition en avant-première, alors que son installation n'était pas terminée. Une exposition encore en chantier, sans les cartels et les panneaux d'information qui donnent aux visiteurs l'impression de comprendre de quoi il retourne. Vertige pour celui qui n'est pas initié à la peinture de paysage chinoise, aux représentations de montagnes et de rivières qui accompagnent l'histoire de cette civilisation pendant plus d'un millénaire.

J'imaginai un Chinois, aussi ignorant de l'art occidental que je le suis de l'art de Chine, débarquant dans un grand musée, les Offices à Florence par exemple, où l'on aurait retiré les noms des artistes, mélangé les périodes et les écoles nationales. Il aurait sans doute eu l'impression, comme moi, d'être face à un bloc, à une puissance créatrice stupéfiante, qui basculerait d'un coup sur sa tête. Il aurait aussi compris, sans aide, que nous avons bâti un monde visuel où le haut et le bas, le plein et le vide, le vertical et l'horizontal, l'écriture et le dessin sont entièrement cohérents et entièrement différents.

Devant ces peintures étroites de plus de deux mètres de haut, devant les rouleaux déployés dans les vitrines, devant ces paysages de ciel, de terre et d'eau, dont les personnages minuscules révèlent l'immensité de l'univers, je pensais à ces questions qui m'intriguaient lorsque j'étais enfant. Où commence donc le ciel ? Là, tout près du sol ? Plus haut ? Faut-il que je saute pour le toucher ? Si ma tête est au ciel, où sont mes pieds ? Dans la peinture occidentale, la terre et le ciel sont toujours soigneusement séparés, même quand ils se combattent dans les tempêtes. Et il existe à l'autre bout du monde des enfants qui ont grandi dans un monde où ciel et la terre s'enlacent, car ils ne commencent et ne finissent jamais.

Ici, l'horizon est au cœur de notre intuition du monde. Il est au cœur de l'histoire de la peinture occidentale. Un Chinois, ignorant l'histoire de notre art comme j'ignore ce qu'est la peinture de son monde, aurait-il un sentiment impétueux de ce qu'est cet horizon qui sépare le ciel de la terre en regardant les œuvres des artistes européens depuis le Moyen Âge ? Comment percevrait-il l'habileté

de nos artistes à délimiter et à séparer les surfaces et les volumes ? Verrait-il, comme nous les voyons, les changements, les évolutions, les différences, ou percevrait-il cette peinture comme un tout ? Les commentaires sur la peinture chinoise destinés aux Occidentaux insistent toujours sur les liens qui unissent cette peinture aux religions et aux mythes de la Chine ancienne. Nous nous livrons plus rarement à des rapprochements analogues en ce qui concerne la peinture d'Occident. Comme si cela allait de soi, sans doute.

Et pourtant, les principes qui fondent notre peinture sont énoncés dès les premières lignes de la Genèse :

Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. Or la terre était vide et vague, les ténèbres couvraient l'abîme, un vent de Dieu tournait sur les eaux. Dieu dit : « Que la lumière soit » et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne, et Dieu sépara la lumière et les ténèbres. Dieu dit : « Qu'il y ait un firmament au milieu des eaux et qu'il sépare les eaux d'avec les eaux » et il en fut ainsi. Dieu fit le firmament, qui sépara les eaux qui sont sous le firmament d'avec les eaux qui sont au-dessus du firmament, et Dieu appela le firmament « ciel ». Dieu dit : « Que les eaux qui sont sous le ciel s'amassent en une seule masse et qu'apparaissent le continent » et il en fut ainsi. Dieu appela le continent « terre » et la masse des eaux « mers », et Dieu vit que cela était bon. (Genèse, I, 1-10, La Bible de Jérusalem, Cerf-Desclée de Brouwer, 1979)

Sans aller plus loin dans cette lecture – la suite fournirait d'autres indications éclairantes – et sans en tirer d'autre conclusion que littérale, il est possible de suggérer que ces énoncés décrivent quelques-uns des problèmes auxquels les peintres ont trouvé des solutions figuratives du Moyen Âge au XX^e siècle : haut et bas, lumière et ténèbres, ciel et terre... Ces solutions ont varié au cours des siècles. Mais notre Chinois imaginaire en visite au musée des Offices aurait peut-être été plus sensible à la constance de ces principes qu'à la variété des formes qu'ils ont pu engendrer, comme j'ai été moi-même plus sensible, lors de ma visite de l'exposition *Montagnes célestes. Trésors des musées de Chine*, à l'unité des œuvres qu'à leur individuation. Il existe une histoire de la peinture d'Occident qui n'est pas la même que celle de la peinture chinoise. Un ensemble de conduites, de perceptions et de représentations de l'espace caractérisent nos productions

matérielles et symboliques. Chez nous, le sentiment de la chute ou celui de l'accomplissement s'expriment par des flèches verticales dirigées soit vers le haut, soit vers le bas, et non par la perte dans l'espace vide. Les sensations de confort que nous donnent certaines œuvres ne viennent pas que de l'habileté ou du génie de leurs auteurs, mais de leur capacité à faire coïncider la statique et les lignes de force de ces œuvres avec notre sentiment corporel de l'espace. L'unité de la peinture occidentale de l'ère moderne n'est ni un leurre idéologique, ni une reconstruction *a posteriori*, ni même le simple produit des filiations et des influences artistiques. Elle repose sur un socle commun, bien que ce socle soit difficile à nommer depuis que l'art s'est affranchi de la religion. C'est pourquoi notre histoire commence quelque part en Belgique, dans une cathédrale.

L'art contemporain présenté dans les institutions culturelles et vendu sur le marché international est-il une machine de guerre destinée à en finir avec la peinture ? Beaucoup d'amateurs d'art sincères, qui éprouvent autant d'admiration devant un tableau de Monet ou de Matisse que d'inquiétude devant une installation de Joseph Beuys et même une sérigraphie d'Andy Warhol, se posent cette question avec angoisse non parce qu'ils sont en principe hostiles à la nouveauté mais parce qu'ils ont le sentiment qu'un esprit malin est sur le point de les priver de ce qu'ils aiment et de faire de cet attachement une faute de goût.

Il y a une trentaine d'années, alors que je venais de passer des moments inoubliables à contempler le *Polyptyque de l'Agneau mystique* (1432) d'Hubert et Jan van Eyck dans sa chapelle de la cathédrale de Gand, j'ai éprouvé un vertige de ce genre en parcourant le musée des Beaux-Arts de la ville, dirigé à cette époque par Jan Hoet, future vedette parmi les curateurs d'expositions contemporaines. Le plancher des salles était occupé par des assemblages d'objets qui tiraient leur signification de cet assemblage même et qui proposaient des énigmes à la façon des rébus.

Les murs, où étaient parfois accrochés des dessins, étaient en revanche dépourvus de peintures. C'est du moins le souvenir que j'en garde. Comme j'avais consacré les quelques années précédentes à fréquenter d'autres endroits que les musées et les galeries d'art, je me trouvais un peu dans la situation d'un voyageur revenant dans son village – car je considérais musées et galeries comme mon village – et ne reconnaissant ni ses maisons, ni ses rues, ni ses habitants.

Depuis, et bien que je fréquente régulièrement les lieux où sont présentées les œuvres des artistes contemporains, ce sentiment d'étrangeté ne m'a pas quitté. Il me semble désormais intimement lié aux œuvres contemporaines, comme si les artistes avaient quitté un continent familier pour aborder une terre inconnue, comme si cette terre inconnue, au lieu de se contracter devant la poussée des explorateurs, ne cessait de s'étendre à chacune de leurs découvertes. Ceux qui font l'art d'aujourd'hui jouent de cette étrangeté avec une certaine rouerie et de ce statut d'explorateur avec un sens aigu de l'ambition sociale. Ils occupent l'espace des musées et des galeries avec gourmandise. Ils construisent des dispositifs impérieux et spectaculaires. Ils manipulent habilement les matériaux et les techniques. Ils partent à la découverte.

La peinture est-elle menacée de disparition ? La question fait scandale, mais n'est pas nouvelle. On se la posait déjà dans les Salons de la deuxième moitié du XIX^e siècle, devant l'*Olympia* de Manet. On se la posait au Salon de 1905, dans la « cage aux fauves », devant les toiles de Derain ou de Matisse. On se la posait encore devant les tableaux cubistes. A la dernière exposition futuriste « 0.10 » de Saint-Pétersbourg en 1915, dans la salle suprématisiste, face au carré noir sur fond blanc de Malévitch. Lors des expositions dadaïstes. Devant les œuvres non figuratives. On a continué de la poser après la deuxième guerre mondiale. Mais on se la posait toujours face à des tableaux. Et donc, on déplorait la disparition possible de la peinture en observant ce qu'elle était devenue.

Désormais, elle n'est plus seule à se partager les musées et les galeries d'art avec la sculpture. Pour autant, il y a encore de très nombreux peintres, peut-être plus de peintres qu'il n'y en a jamais eu dans l'histoire de l'humanité (simple effet de la démographie), et certains d'entre eux sont célèbres. D'où vient alors le sentiment que quelque chose est fini ? La peinture ne détient plus

le monopole de la diffusion des images. Elle n'est plus le seul instrument qui permet de faire parvenir les informations visuelles depuis les endroits les plus lointains des terres connues. Elle n'est plus le principal enseignement distribué à une population analogique. Elle n'est plus le premier langage universel, et l'Eglise catholique, qui s'en est beaucoup servie, préfère maintenant faire passer son message par des médias plus efficaces (elle n'est pas la seule). La peinture, qui a régné depuis la nuit des temps sur la communication, est devenue un médium parmi d'autres, et elle n'est sans doute pas le plus performant d'entre eux.

Dans les écoles d'art, les élèves ne sont plus tenus de passer des éternités à dessiner des plâtres classiques ou antiques et des modèles déshabillés. Ils n'ont plus sur le dos de vieux maîtres primés dans les concours académiques pour corriger les lignes et les ombres. Ils ne passent plus des heures au Louvre entourés par les touristes à copier les chefs-d'œuvre. Ils n'apprennent pas les techniques des anciens. Et, dans de nombreux cas, ils parviennent même à obtenir leur diplôme sans connaître l'histoire de l'art. Certains d'entre eux peignent, mais n'auraient pas appris la peinture. Il est vrai qu'ils ont beaucoup d'autres choses à apprendre.

Il y a une trentaine d'années, passer de la cathédrale de Gand et du *Polyptyque de l'Agneau mystique* aux salles d'un musée sans tableaux avait l'impact d'un électrochoc. Le retable est exposé dans une chapelle étroite et peu éclairée quand les projecteurs sont éteints. Il n'y a pas de recul. Les visiteurs, même si leur nombre est restreint, sont obligés de se disputer ou de se céder la place pour voir de plus près tel panneau du polyptyque ou tel détail de la peinture minutieuse. L'ordre de la construction est impressionnant par ses disproportions. Le célèbre panneau central, avec ses personnages serrés au premier plan, le puits et l'agneau au centre et le paysage lointain, est surmonté par des figures imposantes. L'étrangeté des lieux, le décalage des dimensions de l'ordre inférieur et de l'ordre supérieur, donnent un

sentiment d'écrasement. Mais, malgré cette étroitesse, le regard file à l'intérieur de la peinture ; il peut se perdre à l'horizon et dans le ciel bleu transparent. La peinture abolit les murs. Au musée, moins d'une heure plus tard, j'ai éprouvé une sensation d'étouffement dans des salles vastes et blanches. Pour autant que je m'en souviens, il y avait quelques installations dont je n'ai pas immédiatement compris le sens, et dans l'une des salles de belles sculptures d'une facture solide et concertée, des Germaine Richier je crois, mais en grand nombre, et quelques dessins sur les parois. Au bout d'un moment, je m'étais ressaisi – et je dois avouer que j'ai vu quelques peintures – mais je suis sorti en me demandant si je ne venais pas de visiter une exposition de murs.

Cette expérience naïve est banale. N'importe qui peut la reproduire à volonté au Centre Pompidou en circulant entre le quatrième étage – où est présenté l'art contemporain de 1960 à aujourd'hui – et le cinquième étage – où sont présentées les « collections historiques » de 1905 à 1960. Bien sûr, l'écart est moins violent ; il aurait même pour vocation d'être pédagogique puisqu'il est inévitable. L'entrée du musée est située au quatrième étage. Les réfractaires à l'art contemporain sont obligés d'y jeter un coup d'œil sauf à marcher les yeux fermés jusqu'aux escaliers qui les conduiront au cinquième et à l'art dit moderne-classique. Cette stratégie de l'accoutumance n'est pas inutile. Nous restons conditionnés par la longue histoire de la présentation des œuvres bien que l'architecture des musées ait explosé au cours des trente dernières années.

A l'exception de ceux qui fréquentent assidûment les lieux de création et d'exposition contemporains, la plupart des amateurs d'art ont acquis leurs habitudes de visite dans les musées historiques et dans les grandes expositions de peinture. Bien que les scénographes inventent parfois des dispositifs spectaculaires (la mode semble passée), et que le parcours chronologique ne soit plus la loi unique, les musées historiques et les grandes expositions fonctionnent selon un modèle de déambulation analogue. Le visiteur est pris en charge à l'entrée grâce à des panneaux d'information qui lui donnent la marche à suivre, les informations de base sur le secteur du musée qu'il va voir ou sur le sujet de l'exposition. Il peut se procurer un plan commenté ou un audioguide. Et il suit le parcours prévu par le commissaire et son

scénographe, de salle en salle, de panneau explicatif en panneau explicatif, et d'œuvre en œuvre, comme s'il s'agissait d'un scénario de film dont il créerait les images au fur et à mesure de sa marche, et dont il serait le seul spectateur malgré la foule qui l'entoure. La plupart des œuvres – le plus souvent des peintures, – sont accrochées aux parois (fixes ou construites sur mesure). Pour les sculptures ou les objets en trois dimensions, des îlots sont quelquefois prévus, le plus souvent au centre des salles.

Puisqu'ils sont destinés à accueillir des foules, ces musées et ces grandes expositions sont aménagés selon la même logique que les grands magasins, les supermarchés ou les centres commerciaux. Les objets doivent être visibles, faciles d'accès, mais ils sont surveillés par des gardiens ou des caméras et munis de dispositifs d'alarme. Puisqu'il faut contempler ou consommer, donc s'immobiliser, mais aussi se déplacer pour accéder à d'autres objets et laisser la place à d'autres visiteurs ou à d'autres consommateurs, les espaces de circulation sont prévus pour faciliter l'écoulement du flux tout en permettant des arrêts. Les visiteurs se déplacent sur des voies aménagées, balisées par des signaux (les numéros des salles ou les panneaux d'information dans le cas des expositions). Dans un grand espace commercial comme dans un musée ou une exposition, le regard doit être alternativement dirigé vers l'avant pour faciliter la progression, et sur les côtés, vers les parois ou les gondoles, pour faciliter la consommation ou la contemplation. Il s'ensuit un comportement uniforme de progression et d'arrêts, de mouvements d'approche et de recul par rapport aux objets, qui sont parfois entravés par des bouchons en cas d'affluence excessive. Sans aller plus loin, et sans énumérer toutes les variantes, il est possible de détecter un modèle simple de déambulation dans les musées et les expositions, un modèle conditionné notamment par le fait que les objets – généralement des peintures – sont disposés sur les côtés par rapport à la progression de la marche. Le regard suit un plan horizontal unique, à hauteur d'œuvres.

La plupart des espaces où est exposé l'art contemporain ne correspondent pas à ce modèle, en partie à cause des objets présentés, en partie aussi parce qu'il est de bon ton de se démarquer des lieux traditionnels d'exposition. Les œuvres, très souvent pénétrables et de forme irrégulière, et l'absence (volontaire ou conditionnée par les œuvres) de circulation linéaire le long des

parois obligent à une déambulation chaotique, heurtée, adaptée à tout moment aux circonstances ; une déambulation plus libre diront certains, en tout cas plus attentive et plus difficile. Habitués à un plan et à un flux types, les nouveaux visiteurs de l'art contemporain se demandent d'abord où ils sont et où ils vont. Leur regard, captivé par les obstacles, n'est plus en situation d'alterner simplement la vision vers l'avant et la vision vers les parois, et il se focalise sur les objets disposés au sol. Dans ce cas, il n'est pas surprenant que les visiteurs sortent de ces espaces d'exposition persuadés qu'ils n'ont pas ou peu vu de peinture même si les murs en étaient couverts.

Les modes de déambulation dans les espaces d'exposition et les conduites visuelles qu'ils impliquent n'ont que des relations indirectes avec les œuvres exposées. Certains musées historiques sont organisés selon des modèles différents, le Musée d'Art de São Paulo (MASP) par exemple. Dans une immense salle unique, toutes les peintures installées sur des parois basses et légères sont orientées du même côté. Dès l'entrée, le visiteur se trouve nez à nez avec l'ensemble de la collection. Ce dispositif est aussi surprenant à première vue que ceux des espaces d'art contemporain. Il semble briser l'intimité de la relation entre le spectateur et les œuvres, et réduire la taille des tableaux, jusqu'à ce qu'on se soit habitué et que le regard sur les œuvres – classiques et rassurantes – reprenne le dessus. Mais, des années après son inauguration, la muséographie de São Paulo provoque encore la colère de certains amateurs qui ne parviennent pas à s'y faire.

Même quand les conditions élémentaires de la vision sont réunies (éclairage et accessibilité aux œuvres), chaque changement de conduite induit par un élément matériel provoque une sensation d'inconfort, sans qu'il soit toujours possible d'en formuler l'origine. Cette sensation ne disparaît que lorsque la nouvelle conduite est assimilée. Elle n'est pas toujours assimilable. A la fin de l'année 1994, le Grand Palais, à Paris, présentait l'œuvre de

Nicolas Poussin (1594-1665), l'une des exposition les plus complètes jamais consacrées à cet artiste. La plupart des tableaux de Poussin prennent pour motif des scènes mythologiques (religieuses ou profanes). Le commissaire général, soucieux de permettre une bonne compréhension des œuvres, eut l'idée d'accompagner chaque tableau d'un long cartel explicatif affiché au niveau de la base des peintures. L'indication prenait une forme impérative : pour comprendre Poussin, il faut connaître le récit qui l'inspire. Résultat, les visiteurs ont passé plus de temps penchés vers ces cartels qu'à regarder les tableaux.

Un modèle standard des expositions s'est progressivement constitué. Ce modèle correspond à un ensemble précis d'affirmations qui trahissent une idée de l'art : les œuvres doivent être bien éclairées pour être justement appréciées (ce qui va moins de soi qu'il n'y paraît, puisque, avant l'apparition de l'éclairage électrique, les tableaux étaient souvent présentés dans la pénombre), elles doivent être installées au niveau d'un plan de vision moyen et non à des hauteurs désordonnées, les informations historiques et biographiques sur l'artiste et sur les œuvres sont indispensables à leur compréhension, l'espace doit favoriser le face-à-face avec les œuvres, le visiteur doit pouvoir passer d'une œuvre à l'autre dans un ordre précis, etc. Ce modèle autorise les variations. Mais les commissaires et les scénographes choisissent leurs dispositifs de présentation en sachant que leur choix sera évalué par rapport à ce modèle. Et les visiteurs apprécient l'efficacité du décor en s'y référant plus ou moins consciemment.

Bien qu'il dépende d'une certaine idée de l'art, ce modèle agit sur la réception des œuvres plutôt qu'il ne dépend d'elles. Il existe des conditions tout aussi contraignantes qui dépendent plus directement des œuvres elles-mêmes.

« Vous savez que je ne crois pas à l'œil innocent », répond Ernst Gombrich à Dider Eribon qui l'interroge dans un livre d'entretiens, *Ce que l'image nous dit* (Gombrich, 1991, p. 171). Ernst Gombrich a passé sa vie à tenter de décrypter les conventions qui constituent à la fois le fond de la création et celui de la réception des œuvres. Il ne s'agit pas de conventions que l'on pourrait prendre et laisser quand elles ont cessé de convenir.

La première page de l'introduction de *L'Art et l'Illusion* d'Ernst Gombrich est illustrée par un dessin de Daniel Alain daté de

1955 : des apprentis artistes égyptiens tentent de représenter soi-même moderne et avec les gestes d'élèves occidentaux dans une académie moderne un modèle qui pose devant eux ; ce modèle adopte la posture face-profil qui fait que l'art d'Égypte est si facilement reconnaissable. « Le dessin humoristique d'Alain, écrit Ernst Gombrich, résume clairement les données d'un problème qui, depuis des générations, hante l'esprit des spécialistes de l'histoire de l'art. Comment se fait-il que le monde visible ait été représenté de tant de façons différentes, au cours de périodes diverses et par tant de peuples divers ? Les peintures qui nous paraissent reproduire fidèlement une réalité prise sur le vif, paraissent-elles, au regard des générations futures, aussi peu réalistes que l'est aujourd'hui pour nous la peinture égyptienne ? Tout ce qui concerne l'art est-il entièrement subjectif, ou y a-t-il, en cette matière, des critères de nature objective ? Si ces critères existent, si les méthodes enseignées de nos jours dans les académies de pose permettent d'imiter plus fidèlement la nature que les Égyptiens ne les aient pas adoptées avant nous ? La façon dont ils voyaient la nature, comme semble le suggérer notre humoriste, était-elle différente de la nôtre ? De si frappantes divergences dans la vision artistique ne pourraient-elles pas nous permettre de mieux comprendre une imagerie déconcertante, créée par les artistes contemporains ? » (Gombrich, 1987, p. 21-22).

Ernst Gombrich explique finement comment l'artiste et le spectateur collaborent à la création des images. L'intention de l'artiste ne suffit pas, ses explications (si nombreuses quand il s'agit des artistes d'aujourd'hui) ne suffisent pas. Une image – ou ce qui en tient lieu – qui ne s'appuierait pas sur des schémas, des signes et des réseaux de signification partagés, n'a aucune chance d'être vue pour ce qu'elle veut être. Encore que cela ne suffise pas quand l'artiste souhaite communiquer quelque chose de précis.

Dans *L'Écologie des images*, Ernst Gombrich évoque un tableau de Vincent Van Gogh, *La Chambre de Van Gogh à Arles*

(1889). « De nombreux lecteurs doivent connaître le tableau peint par Van Gogh à Arles, en 1888, montrant son humble chambre à coucher. Il se trouve que c'est une des rares œuvres d'art dont la signification expressive que lui attachait l'artiste nous soit connue. » Gombrich cite la correspondance de Van Gogh avec Gauguin : « Je voulais exprimer un calme absolu avec ces différents tons, vois-tu, où il n'y a pas de blanc sauf dans le miroir avec son encadrement noir... » Van Gogh écrit aussi à Théo que « la vue du tableau doit reposer la tête ou plutôt l'imagination ». Il lui dit également : « Cela va contraster avec, par exemple, *La Diligence de Tarascon* et *Le Café de nuit*. » « C'est cette modification de son code que Van Gogh éprouve comme une expression de calme et de tranquillité, poursuit Gombrich. Le tableau de la chambre à coucher communique-t-il cette impression ? Aucun des sujets non prévenus que j'ai interrogés n'a découvert cette signification ; [...] il leur manquait encore le contexte et le code. Non pas que ce défaut du message soit défavorable à l'artiste ou à son œuvre. Il est seulement défavorable à l'identification de l'art à la communication » (Gombrich, 1982-1983, p. 348-349).

La vision des images suppose l'acquisition, commune à l'artiste et aux spectateurs, de conventions quant à l'organisation de l'espace. On connaît l'anecdote selon laquelle des populations n'ayant jamais eu le moindre contact avec l'art occidental et avec la photographie se sont montrées incapables d'identifier ce que représentait un cliché pris dans leur environnement immédiat. L'assimilation générale des conventions artistiques explique, mieux que toute autre considération sur le conservatisme du public, le succès des grandes expositions de peintures, en particulier celui de l'impressionnisme. Les visiteurs y retrouvent ces conventions de représentation, ainsi qu'un environnement à la fois familier et apaisant puisqu'il évoque les débuts d'une modernité débarrassée des souffrances qui l'ont accompagnée, et dépourvue des dangers qu'elle a fait naître. Il est logique qu'ils ne s'en lassent pas et qu'ils aient de la peine à adopter celles qui leur permettraient de fréquenter les centres d'art contemporain avec la même assiduité. D'autant plus qu'ils se heurtent à une difficulté supplémentaire.

L'intention communicative de l'art et des artistes n'est pas une invention récente. Dès la période de formation de la peinture

moderne, à la fin du Moyen Âge, l'Église s'est servie des images pour diffuser son credo, ses idées et ses principes à des fidèles en grande majorité analphabètes. C'était, au sens d'aujourd'hui, un programme de communication. Mais ce programme était fondé sur des codes et des récits connus, repris par les prédicateurs, et profondément diffusés dans la communauté des fidèles, qui restaient suffisamment stables pour être transmis de génération en génération. L'observation chronologique des œuvres montre cependant que les conventions partagées changent, et que le programme de communication de l'Église évolue. Ils le font à un rythme qui permet à la communauté d'évoluer avec eux, quand ce n'est pas la transformation de la mentalité de cette communauté qui les fait évoluer. Le rôle des artistes individuels grandit dans cette période de l'histoire de l'art. Il ne grandit pas au point qu'un artiste conçoive qu'il peut faire passer son intention communicative personnelle avant la mission qui lui a été confiée. Mais elle va grandir de manière continue jusqu'au moment où les artistes ressentiront les conventions en cours comme un obstacle à la réalisation et à la réception de leurs propres intentions artistiques.

Au XX^e siècle, et surtout à partir des années 1960, l'intention communicative s'est trouvée au centre de la création artistique. D'abord parce que l'idée selon laquelle l'artiste a quelque chose à dire à un interlocuteur virtuel ou réel s'est imposée comme une finalité. Ensuite parce que les artistes se sont trouvés confrontés à une société fondée sur les valeurs et les instruments de communication. Enfin parce qu'ils ont adopté les technologies et les techniques de la communication pour les mettre au service de leurs intentions. Ce processus est renforcé parce que l'art porte une mission nouvelle (à l'échelle du temps historique) : expérimenter les instruments de la communication, révéler ses pouvoirs et ses excès et, le cas échéant, les détourner de leur but initial. Le programme communicationnel de l'art d'aujourd'hui est surchargé. Les spectateurs sont face à des objets dont ils n'ont pas encore eu le temps d'assimiler les conventions. Ils sont face à des objets dont ils savent qu'ils portent un message dont ils ne comprennent pas la langue. C'est pourquoi la pédagogie explicative est le complément inévitable des expositions d'art d'aujourd'hui. Le message et son interprétation sont devenus parfois plus importants que les œuvres. L'exercice quotidien de communication auquel est soumise la

population mondiale ne lui est d'aucun secours pour absorber immédiatement leur signification. Les spectateurs de ces œuvres voient bien qu'ils ont affaire à des objets analogues à ceux qu'ils utilisent. Mais ils n'ont pas les moyens de savoir ce qu'on leur veut.

Le paradis de la langue universelle n'existe pas en art. Aucune œuvre n'a jamais été en même temps vue, perçue, reconnue et révéralée sans que ses destinataires n'en aient assimilé les schémas et les codes.

Dans les sociétés dites traditionnelles, la question de l'adhésion aux formes créées à des fins de rituel ne se pose tout simplement pas pour les individus qui en font partie. Car l'identité de vision, et la hiérarchie des rôles qui l'organise, est totale. Il n'y a pas d'autre différence entre l'ensemble des membres de cette communauté et ceux dont le rôle est de fabriquer ces formes, que la position qu'ils y occupent. Personne n'y doute des effets d'un masque ou d'une statue, ni ceux qui les fabriquent, ni ceux qui les portent, ni ceux qui assistent aux cérémonies. Et si, d'aventure, ce doute était possible, il n'aurait aucun espace pour s'exprimer à l'intérieur de la communauté.

Une telle unité de vision existe encore dans les sociétés occidentales au début du XIV^e siècle. La cérémonie de consécration de la *Mazet* peinte par Duccio (1255-1318/19) et son atelier pour la cathédrale de Sienne entre 1308 et 1311 fut l'occasion d'une grande fête populaire. Le grand tableau, chargé sur un char devant l'atelier du peintre, accomplir le parcours jusqu'au dôme en procession dans la foule des Siennois en liesse. L'image sainte et protectrice de la Vierge à l'Enfant entourée des saints, et l'histoire de la vie du Christ appartenaient à la langue commune, reposaient sur le même sens de l'existence, portaient les mêmes croyances et les mêmes espoirs. Peu importait alors aux Siennois que cette peinture préfigure une énorme révolution picturale. Elle n'était pour eux que plus riche, plus parfaite, plus conforme à l'identité de leur cité et de l'Église.

On dit que Duccio n'était pas un homme très orthodoxe, et qu'il fallut poster des gardes à son atelier pour s'assurer qu'il ne confierait pas à ses apprentis le soin de peindre le visage et les mains de Marie ainsi que le corps de l'Enfant Jésus, pendant qu'il irait s'égarer dans les tavernes. Les peintres, en ce temps-là, n'étaient que des hommes parmi les hommes et ils avaient, heureusement pour l'Eglise, les mêmes faiblesses que tous les autres hommes. Les images n'étaient saintes que par la volonté de Dieu qui guidait les artisans du haut du ciel. La garantie de sanctification ne pouvait être accordée que par l'Eglise, qui prenait ses précautions et vérifiait que le contrat passé avec le peintre était respecté dans les moindres détails. La mise en scène des écarts de Duccio, le récit mythologique selon lequel le peintre est tenté de choisir la boisson et les filles plutôt que de consacrer son temps à représenter la figure de la Sainte Vierge signifient clairement quel est le rang de Duccio (celui d'un artisan et d'un instrument). Elle prévient la tentation d'attribuer à celui qui la fabrique les pouvoirs attribués à une image, y compris celui d'intercesseur. Pour tout message à Dieu, il convient de s'adresser à la Vierge, à ses saints ou au clergé ; le peintre est à la taverne. La *Maestà*, elle, appartient à l'Eglise.

Duccio, malgré ses fantaisies, savait exactement quelle était sa place. Sur la tranche du piédestal de la Vierge, il inscrit ceci : « MATER SANCTA DEI – SIS CAUSA SENIS REQUEI – SIS DUCIO VITA – TE QUIA PINXIT ITA » (Ô sainte Mère de Dieu – Sois cause de paix pour Siennese – sois source de vie pour Duccio – car il t'a peint ainsi!). Cette inscription montre qu'il était fier de ses capacités de maître d'atelier. Mais quelle que fût alors sa fierté, il distingue ainsi l'image peinte et celui qui l'a peinte. Il l'achève en reconnaissant ses pouvoirs. Il la désigne sans équivoque en tant qu'objet détaché de son auteur, et désigne cet auteur en tant qu'exécutant d'une tâche qui l'oblige mais qui le dépasse. Le Créateur, ce n'est pas lui.

Le récit du peintre tenté d'abandonner son art pour aller boire et trrouser les filles est peut-être apocryphe. Il éclaire l'organisation symbolique de la société siennoise du XIV^e siècle et le statut qu'y occupait le plus grand des peintres de sa ville et de sa génération. C'est aussi le récit fondateur d'une autre vision de l'artiste. L'historiographie, depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle,

foisonne de récits de ce genre. Avec une différence énorme. Duccio s'en allait tranquillement à la taverne et confiait à ses apprentis un travail dont le programme était défini avec précision dans le contrat passé avec l'Eglise. Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Modigliani et tous les autres fuyaient leur atelier et la fièvre créatrice pour aller s'oublier dans l'alcool et dans les bras accueillants des filles. Le mythe de l'artiste moderne est celui d'un créateur, qui incarne les pouvoirs magiques prêtés autrefois aux images. À Siennese, au XIV^e siècle, le peintre et sa peinture étaient inscrits dans une communauté préparée à les accueillir. Chacun avait une place reconnue et acceptée. Et, comme l'indique l'inscription sur le piédestal de la *Maestà*, Duccio était un Siennese comme les autres et parmi les autres.

À partir du XIX^e siècle, le peintre n'est plus un individu comme les autres dans sa communauté ; il est un être à part, un être doué de pouvoirs particuliers qui le distinguent et qui l'accablent. Peindre n'est plus un métier d'artisan comme celui de tous les artisans, c'est une vocation (au sens quasi religieux) et un destin. Le peintre appartient à l'art, à la création. Il n'appartient plus entièrement à la communauté qui le désigne comme un Autre. Il ne partage plus sa vision, il la transcende. La communauté de vision est brisée, parce l'artiste est celui qui transgresse la vision générale en son nom propre. À l'époque de Duccio, le peintre n'était vénéré que pour sa compétence pratique et sa capacité d'exécuter à merveille les figures merveilleuses. Depuis le XIX^e siècle, les saints ont quitté les images. Leurs pouvoirs se sont incarnés dans les artistes. Ce ne sont plus les saints qui ont des visions, mais les artistes. Ils ne voient plus la même chose que la communauté des hommes (Duccio, lui, voyait sa *Maestà* comme les Siennese la voyaient). Ils votent pour elle. Dans une société inégalitaire, Duccio était l'égal de tous les hommes. Dans la société égalitaire, l'artiste devient l'inégal par vocation et par destin.

Depuis un siècle et demi, les artistes, avec une énergie croissante, se sont employés à affronter les conventions visuelles reconnues pour les détruire et en inventer d'autres. Ils ont rejeté les genres héroïques. Ils se sont tournés vers leur monde personnel. Ils sont allés sur le motif. Ils ont voulu peindre ce qu'ils voyaient et comme ils le voyaient. Ils ont aboli les règles artistiques de la construction de l'espace pictural et sont partis à la

recherche de règles « naturelles », conformes au témoignage de leurs yeux et aux humeurs de leur corps. Ils sont allés plus vite que la communauté des hommes à laquelle ils pensaient encore appartenir. Et ils se sont soudain trouvés presque seuls, entourés seulement de la communauté des artistes et des amateurs qui les comprenaient.

La stabilité des conventions, des schémas et des habitudes facilite le partage des représentations et la communauté de vision des images. À partir du moment où les artistes se fixent pour tâche de renouveler ces conventions et ces schémas, de bousculer ces habitudes au nom de la vérité de leur vision propre, il leur incombe non seulement d'accomplir cette tâche difficile et périlleuse, mais aussi de convaincre les autres de l'adopter ou de parler sur une reconnaissance future. Depuis plusieurs siècles, d'abord prudemment et ensuite de plus en plus vite, le non-déjà-vu est devenu l'une des valeurs les plus recherchées de la production artistique. L'inconfort s'est installé. Il est devenu la règle et la vertu. Et il est de plus en plus difficile de s'y reconnaître.

« Vous savez que je ne crois pas à l'œil innocent », disait donc Ernst Gombrich à Didier Eribon. Il ajoute : « Si quelqu'un m'apporte un tableau et me dit : mon fils de douze ans l'a peint hier, mon attitude sera différente de celle que j'aurai s'il me dit : il a été peint par Albrecht Dürer. Nous serions bien inhumains si nous ne réagissions pas à ce que nous savons digne d'attention » (Gombrich, 1991, p. 171). Mais comment savons-nous ce qui en est digne ? Comment se forment nos appréciations esthétiques et nos jugements de goût ? Quelles sont les catégories qui construisent notre vision de l'art, sans que nous trouvions utile de les expliciter et encore moins de les justifier ? Les raisons pour lesquelles chacun juge que tel ou tel objet, tel ou tel événement, telle ou telle œuvre, et même telle ou telle personne est digne d'attention, varient. Elles ne sont pas innombrables. Elles ne sont

presque jamais explicites. Elles vont de soi. Elles forment le sous-entendu nécessaire à la construction des relations sociales. Elles tissent des liens. Nouent des affinités. Dessinent un espace dans lequel l'intimité est possible. Elles encouragent l'amour. Elles se résument à des signes fugaces ou permanents. Aux manières de parler, aux gestes, à la posture, au vêtement, aux objets que l'on a chez soi... À tout ce qui indique à l'autre que nous sommes dignes – ou indignes – de son attention. Le fait de préférer être attentif à un dessin d'enfant qu'à une peinture d'Albrecht Dürer, ou l'idée que cela n'a pas d'importance, peut être un motif de connivence ou un motif de rupture.

Les signes qui indiquent ce qui est digne d'attention ne sont pas du même ordre que les dispositifs d'exposition qui organisent la vision des visiteurs (dans ce cas ces derniers ont déjà décidé qu'il s'agit d'œuvres dignes d'attention puisqu'ils sont allés les voir), ou l'assimilation des conventions et des schémas nécessaires à leur perception et à leur compréhension. Ernst Gombrich cite deux signes qui modifient la réception d'une œuvre avant qu'elle ait été vue : enfant de douze ans et Albrecht Dürer. Le signe « Albrecht Dürer » induit : grand peintre, maître ancien, perfection, génie, savoir, sérieux, reconnu, indiscutable, etc. Dans ce cas, on est alerté et préparé à l'inclure dans la catégorie des chefs-d'œuvre. Le signe « dessin d'enfant » induit : jeunesse, inculture, immaturité, absence de technique ; mais aussi : spontanéité, créativité, fraîcheur ; et encore : affection, amitié, parenté, etc. Les dispositions mobilisées et les attentes sont alors bien différentes de celles qu'induit « Albrecht Dürer ». On peut faire partie des gens qui croient au talent inné des enfants ou au contraire à leur conformisme. On peut être soucieux de ne pas vexer la personne qui montre le tableau parce qu'il s'agit de son enfant. « Albrecht Dürer » appelle des critères fixes, dominants, stables, qui renvoient à une notion du système de l'art et de ses figures les plus marquantes. Un « Albrecht Dürer » ne peut pas être mauvais, ou, si je le trouve mauvais, c'est que je suis défaillant. « Enfant de douze ans » appelle des critères variables, instables, personnels, mais dangereusement révélateurs ; la défaillance à craindre ne concerne pas la déférence culturelle, mais la relation amicale.

L'attention est une disposition préalable et nécessaire à la vision des œuvres d'art. On n'ira pas voir une exposition, un film,

ou écouter un concert si l'on n'a pas jugé auparavant qu'ils étaient dignes d'attention, même si on doit le regretter par la suite. Ernst Gombrich a consacré l'essentiel de sa vie à étudier la relation entre œuvre, artiste et spectateur. Dans la situation qu'il évoque, l'artiste (ou l'auteur) est un signe et non un acteur. Il écrit que quelqu'un s'adresse à lui (« Si quelqu'un m'apporte un tableau et me dit... »). Il s'agit donc de savoir ce qui définit la « dignité d'attention » quand l'objet concerné n'est pas là ou pas encore là, ce qui conditionne la vision et, par la suite, est confirmé, infirmé ou modifié par la vision effective. Les signes d'attention n'exigent pas la présence des œuvres, même s'ils peuvent être exprimés devant elles, mais la présence d'un tiers. Ils appartiennent au langage de la sociabilité. Ils prennent à témoin.

L'art, comme nous l'avons déjà souligné, est principalement à l'origine de sensations de confort et de bien-être, ou, au contraire, d'ennui et de malaise. Le vocabulaire, les mimiques et les postures provoquées par les œuvres expriment ces sensations, et sont les mêmes que celles que provoquent des plaisirs et des gênes plus futiles. Ces sensations ne sont pas provoquées uniquement par le pouvoir de suggestion des œuvres. Les exclamations louangeuses dans une exposition de grand maître, ou le silence recueilli devant des installations sanguinolentes et fortement significatives d'un artiste contemporain sont l'expression d'un même rituel d'appartenance, à des communautés cependant différentes, qu'il n'est pas interdit de fréquenter l'une et l'autre.

Le sentiment d'être à l'aise et comme chez soi dans un appartement étranger dépend autant de l'accueil des hôtes et de leur langage, que du décor, des objets et des images qui s'y trouvent. Une nappe et des serviettes de table de lin brodé, des couverts en argent, et un service de verres complet (vin blanc, vin rouge, eau) peut avoir des effets aussi paralysants qu'une table de formica et des serviettes en papier, mais pas sur les mêmes personnes. Si les apparences n'ont pas eu d'effet, il suffit d'entendre

quelques mots échangés autour d'une table pour savoir si l'on fait bien d'être là, ou si la soirée va être un calvaire.

La capacité des artistes à créer des modèles renouvelés et efficaces est moins reconnue que celle des designers (dont c'est la profession), et elle n'est jamais signalée et enseignée comme telle. Elle est une source de gratitude ou de grief à l'égard des artistes selon que l'attention sollicitée par leurs œuvres (ou leur travail) correspond ou non à ce qu'on en attend. Cette attention est toujours accordée à une œuvre plutôt qu'à une autre. Elle se mesure à toutes les œuvres qui ne sont pas là. Les œuvres d'art, quels que soient leurs autres pouvoirs, sont des signes de reconnaissance aussi sûrs que les cuillères d'argent et les couteaux d'inox, sauf que leurs caractéristiques et leurs modes opératoires sont plus complexes et leur stabilité dans le temps moins permanente. Dans un monde où le nombre des types de couteaux est incalculable, il importe de savoir distinguer l'argent de l'inox, ainsi que leurs vertus et leurs inconvénients respectifs. Ces différences ne sont pas seulement pratiques, mais esthétiques et symboliques. Le tranchant d'un couteau n'est pas toujours sa qualité première, et certaines personnes ont un mouvement de recul si elles voient une lame en dents de scie et un manche en plastique à côté de verres en cristal soufflé et taillé. La différence entre un couteau qui coupe et un couteau émoussé ne suffit pas à expliquer l'organisation d'une table d'hôte. Mais elle existe et peut, dans certains cas, emporter la décision finale du maître ou de la maîtresse de maison.

Il n'y a rien d'aussi simple à décrire pour distinguer les œuvres d'art. Les sensations de confort ou de malaise qui les accompagnent s'inscrivent dans une constellation de conduites et de valeurs qui organisent le monde personnel que chacun construit pour survivre et pour vivre, pour trouver sa place dans le monde plus grand où chacun construit le sien.

Un siècle environ après son apparition officielle dans l'histoire de l'art occidental, la peinture abstraite reste pour beaucoup de gens un enfantillage absurde, un objet de répulsion et un mystère. Alors qu'un nombre incalculable d'artistes a engagé sa vie, mobilisé son énergie et son intelligence pour explorer les possibilités d'une peinture qui ne se donne pas pour fin la représentation du monde visible et qui trouve sa source dans ses propres moyens picturaux (la couleur, le trait, la surface), un auteur de théâtre

contemporain (Yasmina Reza) met en scène une dispute entre trois amis provoquée par une toile abstraite que vient d'acquérir l'un d'entre eux. Et fait s'exclamer les salles du monde entier, acquies d'avance, devant « une toile blanche, avec de fins liserés blancs transversaux » qui serait, dit-on, inspirée par celles de Martin Barré (l'un des peintres les plus méticuleux et les plus conséquents de l'abstraction française). La pièce s'appelle *Art*. Elle joue sur un ressort dramatique dont on ne saurait contester la pertinence. L'art abstrait ne fait pas l'unanimité, même quand il choisit une expression moins rigoureuse et moins économe que celle de Martin Barré ; il engendre encore les propos sans nuance, les malentendus, les contradictions et, pourquoi pas, les brouilles entre les meilleurs amis du monde.

La pièce de théâtre de Yasmina Reza a troublé elle-même plus d'une conversation et dressé contre elle les amateurs d'art abstrait. Cette charge et son succès, estiment-ils, repose à la fois sur l'ignorance et sur le ressentiment à l'égard de l'inconnu. Son humour de situation activerait l'instinct le plus conservateur, le regret d'un temps où la peinture avait quelque chose à dire et était compréhensible. Ces critiques sont fondées, bien que l'auteur affirme qu'elle n'a pas voulu s'en prendre à la peinture non figurative qui ne serait, dans ce cas, qu'un prétexte à une comédie où sont mis en scène les mécanismes qui soudent et dissolvent une petite communauté humaine. Possible. Mais le succès de la pièce repose sur l'opinion d'un public qui s'accorde à penser, comme du reste on le lui suggère par antiphrase dans le titre, que si « une toile blanche, avec de fins liserés blancs transversaux », vraiment, est de l'art, alors n'importe qui est un artiste.

Les disputes à propos de l'art n'ont pas la clarté des syllogismes. Il serait commode de pouvoir trancher sur la pertinence et la valeur d'une œuvre en ne se référant qu'à elle-même ou aux autres objets de son espèce. De pouvoir se tenir devant elle, et de dire : tout est là, voilà ce qu'elle signifie, voilà pourquoi elle m'émeut ou me laisse indifférent, voilà pourquoi elle est bonne ou voilà pourquoi elle est mauvaise. De nombreux artistes ont imaginé qu'il est possible de créer des œuvres autosuffisantes. De nombreux spectateurs rêvent d'un face-à-face qui leur ferait partager les mystères. Mais les œuvres d'art sont les fils fragiles d'un tissu lui-même façonné ; si l'on tire avec trop d'acharnement sur

un seul fil, tout le vêtement est emporté. Les œuvres d'art n'appartiennent pas au domaine des conduites raisonnées et des situations sous contrôle. Et elles n'appartiennent pas qu'à l'art. Lorsque Ernst Gombrich dit que notre œil n'est pas innocent, il rappelle que nous ne nous trouvons jamais devant une œuvre avec un regard vierge. Nous sommes toujours plus ou moins préparés à la recevoir, à la rejeter ou à lui être indifférents. Mais le mot « innocent » a aussi une autre dimension qui n'est pas de l'ordre du constat. L'innocence évoque la culpabilité. S'il n'y a pas de regard innocent face à une œuvre d'art, c'est qu'il y a une conduite adéquate et aussi une conduite fautive. Face à l'art, il faut savoir se tenir et, si possible, bien se tenir.

II

CROYANCES FONCTIONNELLES

10

À l'automne 2003, *Le Journal des arts* interroge ainsi le directeur d'une école nationale supérieure d'arts : « Quelles expositions ont attiré votre attention récemment ? » « Peu », répond le directeur. Le choix ne manque pourtant pas. À Paris : Gauguin, Vuillard, Cocteau, Chen Zhen, *Les Origines de l'abstraction*, Boucher, Picasso, Botticelli, pour ne citer que les plus grandes. Et la Biennale d'art contemporain à Lyon, ou Thomas Shütte à Grenoble. Beaucoup d'autres. Le directeur, dont on ne doit évidemment pas sous-estimer la malice, poursuit : « De plus en plus d'expositions apparaissent davantage comme de l'animation culturelle, au détriment de l'art. Le risque d'une proposition artistique n'est pas vraiment assumé. Ce qui est visé, c'est le contentement, la satisfaction du public. Ce public, je ne le connais pas. Le risque est la disparition culturelle de l'art dans l'animation culturelle. Pourquoi pas ? L'art tel que nous le connaissons est apparu, il peut aussi disparaître. » Énoncée par un homme dont la fonction est d'organiser la scolarité d'individus qui aspirent à obtenir un diplôme d'art et à acquérir de ce fait, et avant que l'opinion d'un public aussi restreint soit-il ne la leur attribue, la qualité d'artiste, ces réflexions reflètent l'opinion d'une grande partie de ceux qui participent du monde de l'art contemporain en France.

La croyance selon laquelle l'écart se creuse entre ceux qui font l'art, et ceux qui s'intéressent à ce qu'il fut pour leur propre

divertissement, se généralise avec la dissolution de la communauté de vision et la diversification des valeurs artistiques. Elle se double d'une croyance supplémentaire répandue dans tous les milieux, y compris ceux qui s'estiment éclairés, selon laquelle pourrait surgir (si possible de nulle part) un artiste qui mettrait tout le monde d'accord.

De manière récurrente, généralement au moment de l'inauguration d'une grande exposition ou d'une foire internationale d'art, le journal télévisé annonce la découverte d'un artiste génialissime, de préférence autodidacte, misérable, et oublié par le système de triage officiel. À l'automne 2003, pendant la Foire internationale d'art contemporain (Fiac), les journaux télévisés ont présenté un personnage mystérieux auteur de tableaux merveilles, selon le commentateur et l'expert convoqué pour le dire. Cet artiste, naturellement SDF, malade, barbu, souffrant et au bord du tombeau, se servait de matériaux de récupération pour réaliser des tableaux chargés, colorés, plus ou moins abstraits, dans une veine intermédiaire entre le graffiti des ponts de chemin de fer et ceux plus élaborés vendus sur le marché international. L'artiste, dans un souffle, confiait sa passion pour l'art, pendant qu'une voix off faisait le récit d'une vie et d'une solitude douloureuse. Impossible de savoir exactement ce qu'étaient ces tableaux. On était dans le reportage de société et non dans la page culturelle (où les œuvres sont généralement filmées de face et avec plus de cérémonie). Qu'est devenu ce génie méconnu ? On ne le saura pas. Un autre prendra sa place un jour prochain. Comme l'ont montré Ernst Kris et Otto Kurz dans *L'Image de l'artiste* (Kris et Kurz, 1987), les récits d'apparition miraculeuse d'artistes sont aussi anciens que la peinture d'Occident. Ils ne se limitent pas à des croyances populaires. L'avènement de Jean-Michel Basquiat (1960-1986), graffeur de murs et de voitures de métro avec son ami Al Diaz sous le nom de SAMO avant d'être accueilli par le monde fabuleux de l'art contemporain new-yorkais, appartient à cette catégorie.

Le récit de l'apparition d'un artiste miraculeux interprète la tension entre le caractère individuel de la création artistique et le caractère collectif de la réception des œuvres d'art.

Dans les sociétés où existe une communauté de vision, il décrit le miracle de l'incarnation de la communauté dans un indi-

vidu. Il tempère l'étendue des pouvoirs qui découlent de cette incarnation. Un individu miraculeux est à la fois une chance et une menace pour la communauté. Le pouvoir de représenter la divinité et la sainteté, celui de créer des images dotées de pouvoirs reconnus comme efficaces, provoque l'admiration et la crainte. Il est nécessaire de replacer l'individu qui dispose de ces pouvoirs parmi les hommes (récit de Duccio). Et de faire de ces pouvoirs des attributs éphémères et fragiles. Si un jeune berger, Giotto (1267-1337), rencontré à la croisée des chemins par un grand maître, Cimabue (documenté de 1272 à 1302), peut prouver en quelques traits à ce maître qu'il a un talent inouï, qu'il doit être engagé comme apprenti dans son atelier, car c'est lui qui est appelé à lui succéder et à le dépasser, cela prouve que les pouvoirs du maître sont moins grands qu'il n'y paraît (Kris et Kurz, 1987, p. 50-66). Ils sont à la merci de l'apparition d'un concurrent ou d'un successeur que la communauté peut décider de préférer : les pouvoirs du maître sont à la merci de cette reconnaissance. Ces deux récits (l'apparition et la disparition) n'en font qu'un. Ils donnent sa place au peintre dans la communauté où il crée les images miraculeuses en décrivant à la fois pourquoi il peut le faire (c'est un envoyé du ciel, récit de Giotto) et pourquoi il n'est pas une menace (ce n'est qu'un homme, récit de Duccio). Notons au passage que ces deux récits racontent la transmission du savoir (Cimabue, maître de Giotto, aurait aussi été le maître de Duccio, quoique ce fait n'ait pas été démontré de manière absolue par les historiens d'art), et indirectement la rivalité artistique entre Sienne et Florence (Giotto est un être miraculeux alors que Duccio n'est qu'un homme, et Cimabue choisit Giotto... il s'agit d'un point de vue florentin, naturellement).

Lorsqu'il n'existe pas de communauté de vision, l'apparition de l'artiste se produit contre l'opinion générale. Le récit des relations entre les artistes et leur communauté s'organise comme drame ou tragédie, et non comme équilibre harmonieux. L'être dont l'apparition est toujours aussi miraculeuse est seul, déchiré entre son atelier et les tentations destructrices qui l'assaillent et le détournent de sa tâche. Les deux récits se retournent. Ils racontent la relation conflictuelle entre l'artiste (ou le groupe dont il fait partie avec ceux qui collaborent à son œuvre – amis, critiques, collectionneurs, etc.) et une communauté qui se refuse à

l'accueillir tel qu'il est. Curieusement, ces récits ne cessent d'être repris et d'avoir un écho, bien que d'autres formules symboliques soient désormais disponibles. La qualité d'artiste est attribuée avec une immense générosité, notamment dans les écoles. Le statut d'artiste est défini par des lois et par des règlements (en particulier parce qu'il donne accès à des prestations sociales). Simultanément, certains considèrent que la profession d'artiste est une profession comme les autres – ils sont encore minoritaires – et, de ce fait, qu'elle n'est dotée d'aucun pouvoir particulier. La disharmonie décrite depuis deux siècles par ces nouveaux récits fondateurs a pour but de rendre possible l'activité des artistes et de leur donner une place dans la communauté, même si cette place est de ne pas en avoir. La communauté se protège toujours contre ces individus dont la présence est un désordre nécessaire. Elle préserve son existence tout en préservant l'existence des artistes en son sein.

II

Les artistes d'aujourd'hui ne se donnent pas pour mission d'être le plus incompris possible. Et le public qui cherche son « contentement » et sa « satisfaction » dans la fréquentation de l'art ne se réjouit pas de son incompréhension de l'art actuel. Ni les uns ni les autres ne parviennent à accepter l'idée de cette incompréhension, bien qu'ils ne puissent pas dire qu'ils se comprennent. L'incompréhension est un mode symbolique d'existence en commun inacceptable. Il faut donc affirmer qu'un autre en est responsable, soupçonner des intentions cachées, des projets d'abrutissement général ou de mystification.

Ce serait une chose affligeante de voir des régiments de touristes se presser devant la Joconde, au pied des Pyramides, ou dans la chapelle Sixtine. Depuis la fin du XIX^e siècle et jusqu'aux années 1960, le litige était limité à un cercle beaucoup plus restreint où les bourgeois conservateurs faisaient figure de repoussoir à un art dont l'ambition était de dessiner l'avenir. L'élargissement du public, la multiplication des musées et la naissance d'une

industrie culturelle des beaux-arts font oublier que le monde de ceux qui créent l'art aujourd'hui s'est lui aussi élargi, exactement dans les mêmes proportions. L'insupportable écart est donc une vieille histoire dont les grandes expositions, leurs files d'attente interminables, leurs systèmes de réservation, leurs campagnes de publicité, leurs couvertures par les journaux télévisés, leurs cocktails, leurs visites privées, leurs événements d'entreprises, leurs publications multimédias, leurs produits dérivés, et parfois leurs insuffisances, sont devenus le symbole. Ces expositions qui visent à ce point une menace pour l'art et pour une société rêvée ? Le directeur d'une école supérieure d'art, cité plus haut, dit prudemment qu'il ne connaît pas ce public. Il ne nous annonce cependant rien moins que la disparition possible de l'art. De manière symbolique, ceux qui se méfient de l'art qui se fait évoquent avec gourmandise les salles vides des centres d'art contemporain ; ils se scandalisent en même temps des prix astronomiques obtenus par Andy Warhol, Maurizio Catelan ou Jeff Koons en ventes aux enchères, des budgets selon eux excessifs des institutions publiques consacrées aux artistes vivants, et de la disparition d'un art gustatif au profit d'un art dégoûtant. Ce mauvais goût et ces provocations stériles ne nous annonceraient rien moins, disent aussi beaucoup d'entre eux, que la disparition possible de l'art.

La discordance entre l'art dit « grand public » et l'art (le vrai ?) n'est pas une discordance, mais une manière d'être et de vivre ensemble. Elle est d'ailleurs au cœur de la production artistique depuis une cinquantaine d'années. Au cours de l'hiver 1990-1991 deux expositions, l'une à New York (*High and Low*) et l'autre à Paris (*Art et Publicité*), ont tenté de faire le point sur les relations entre l'art vivant, la culture populaire, la communication de masse et les industries culturelles. Ces deux expositions ont montré que les objets, les images et les formes circulent en permanence entre la production de masse et la création artistique. La grande industrie culturelle (cinéma, télévision, musique populaire) touche, à peu de choses près, l'ensemble de la population. L'art, qu'il soit « grand public » ou « contemporain », ne concerne encore qu'une minorité. Une exposition prestigieuse comme *Matisse-Picasso*, présentée dans trois des plus grands musées du monde (la Tate Gallery à Londres, le MoMa à New York et le

Centre Georges-Pompidou à Paris) a sans doute attiré quelque deux millions de visiteurs en neuf mois. Des manifestations comme la Documenta de Kassel attirent plusieurs centaines de milliers d'amateurs. C'est, dans tous les cas, beaucoup moins qu'une série télévisée en une soirée et un film à succès le jour de sa sortie. Les querelles à propos de la réception de l'art, et en particulier de la peinture, ont quelque chose de disproportionné. D'autant plus que beaucoup de gens vont voir *Matisse-Picasso*, la Documenta et la Biennale de Venise, et ne reculent ni devant la série *Urgence* ni devant la superproduction du jour. Il y a des publics, non un public, et chacun d'entre nous passe volontiers de l'un à l'autre. Les œuvres, les productions, et les publics, constituent des mondes distincts mais des mondes qui s'entrecroisent.

« Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art », écrit Howard S. Becker dans *Les Mondes de l'art*. « Des membres d'un monde de l'art coordonnent les activités axées sur la production de l'œuvre en s'en rapportant à un ensemble de schémas conventionnels incorporés à la pratique courante et aux objets les plus usuels. Les mêmes personnes coopèrent souvent de manière régulière, voire routinière, de sorte qu'un monde de l'art se présente comme un réseau de chaînes de coopération qui relient les participants selon un ordre établi » (Becker, 1988, p. 58-59). On reconnaît donc chacun de ces mondes aux liens qu'ils créent, aux valeurs qu'ils impliquent, aux langages qu'ils soutiennent, et aux réseaux de personnes et d'institutions qu'ils tissent.

L'art « grand public » et l'art contemporain (qu'on n'ose nommer « petit public ») ne sont pas deux mondes séparés, auxquels participeraient des individus engagés dans des productions incompatibles, mais les deux parties d'un seul monde. La dispute autour de ce que devrait être l'art et sur son rôle, la symétrie des discours, l'identité des récits fondateurs, constituent sa communauté de vision, une communauté conflictuelle, pleine de récrimination et de méfiance, mais une communauté tout de même.

L'idée selon laquelle les artistes voient des choses que les autres ne voient pas n'a pas plus de quelques siècles. Elle a connu son apogée lorsque certains artistes et certains théoriciens l'ont associée au rôle dévolu à certaines idéologies et à certains acteurs politiques. Elle a connu, plus récemment, une régression, liée à l'échec des avant-gardes politiques et à la décomposition des régimes communistes parvenus au pouvoir. La notion d'avant-garde (affirmée ou niée) n'est pourtant que l'une des expressions possibles du caractère visionnaire de l'art et des artistes.

Autrefois et dans d'autres lieux de la planète, cette qualité était attribuée exclusivement à d'autres catégories d'individus – prêtres, sorciers, mages, etc. En Occident, les artistes ne décrivaient les mystères que dans leur apparence, et ils faisaient fonction d'interprètes dévoués pour d'autres qui possédaient plus de pouvoirs qu'eux, sauf celui d'organiser les récits, les images ou les sons. Il n'y avait pas besoin d'être un croyant sincère et obéissant pour peindre le credo de l'Eglise. Aujourd'hui, le don de voyance n'est pas réservé aux artistes. Dans de nombreuses catégories sociales, on préfère en appeler à la cartomancie et à l'astrologie. Mais on imagine mal qu'un artiste ne soit pas un visionnaire, même si ce n'est pas un grand artiste. Dans les jours qui ont suivi les attentats contre le World Trade Center et le Pentagone, le 11 septembre 2001, des milliers d'articles ont été publiés pour montrer que tel écrivain, tel scénariste, tel peintre, tel plasticien, avait déjà tout dit avant que la réalité ne s'empare de ses anticipations. Après le 11 septembre, on s'est soudain aperçu qu'il était déjà dans les têtes avant qu'il ne soit dans l'histoire. Mais personne ne s'était avisé de prévenir les services de sécurité. Pour des motifs identiques, on entend dire que l'expressionnisme du début du XX^e siècle annonce la tuerie de 1914-1918, les peintres de la nouvelle réalité d'après la première guerre mondiale annoncent la seconde et Auschwitz ou, il y a bien plus longtemps, le retable d'Issenheim de Mathias Grünewald, la Réforme. Les anticipations homologuées après coup entretiennent la croyance selon laquelle l'art appartient encore au merveilleux dans les sociétés les plus

rationnelles. Toute fiction, si l'art en est une, énonce un ou plusieurs réels possibles. Le compte des anticipations sans suite est infiniment plus riche que celui des prévisions confirmées.

La qualité visionnaire de l'art et des artistes est un mythe qui coexiste désormais avec le sentiment très fort selon lequel le temps n'est pas un vecteur digne de confiance et ne suffit pas à indiquer le but à atteindre. Nous avons abandonné l'idée d'une finalité collective, comme nous avons perdu jusqu'au goût de l'éternité qui était un critère solide pour apprécier le rythme des saisons. La durée de la vie individuelle a imposé sa cadence. Elle fonde l'idée que le temps s'accélère. Elle fonde l'équivalence des expériences. Et, dans le cas de l'art (qui est chose encore ineffable), le caractère ineffable et de ce fait suffisant de l'expérience personnelle des artistes. Nous paraissions condamnés à un présent perpétuel, à l'accumulation et à la succession d'événements tous aussi dignes d'attention les uns que les autres. Il est insupportable d'entendre dire que ce qui se passe aujourd'hui a pu se passer hier, et que les attentats du 11 septembre 2001 ou la chute du mur de Berlin sont des péripéties, des imprévus, des accidents, des hasards. C'est insupportable ; nous disons donc qu'il s'agit de tournants de l'histoire. Mais nous attendons le prochain, comme si l'histoire pouvait tourner à tout moment, et sans prévenir.

À Paris, le musée d'Orsay est consacré à l'art de la période 1848-1914, au cours de laquelle se sont livrées quelques-unes des batailles les plus sévères de l'histoire de l'art d'Occident. Lors de sa conception et de sa construction s'est livrée une nouvelle bataille. Sa muséographie présente avec autant de majesté l'art officiel de l'époque et celui des artistes qui ont révolutionné la peinture. Au rez-de-chaussée, *La Naissance de Vénus* d'Alexandre Cabanel, présentée au Salon de 1863, a droit à une salle particulière comme, à quelques mètres de là, *l'Olympia* de Manet qui a fait scandale au Salon de 1865. À Orsay, le mérite d'être exposé semble égal pour Bouguereau, Cabanel, Courbet, Manet ou Van Gogh. Et il est probable que plus d'un visiteur trouve que la Vénus pâtit avec ses angelots est plus séduisante que l'agressive Olympia avec sa chair jaunâtre. Quelles que soient les appréciations esthétiques, et quelle que fût l'indignation des adversaires de cette muséographie historiciste, voici donc Manet et Cabanel présentés comme des moments de l'histoire de l'art, et de ce fait

comme deux artistes qui sont tout simplement de leur temps. Le rôle majeur de Manet dans l'histoire de l'art n'en est pas amoindri, mais cette muséographie le soumet à une rude épreuve.

La nostalgie du passé et l'espoir en l'avenir se sont longtemps partagés la réception de l'art vivant. Claude Lévi-Strauss pouvait regretter, au début des années 1960, le « métier perdu » des artistes de son temps alors que ces derniers continuaient à se précipiter vers le futur, persuadés qu'il leur donnerait raison. La muséographie d'Orsay date une autre perception du présent (qui n'a pas annulé les deux précédentes), celle de l'équivalence générale, appelée aussi : fin des avant-gardes et postmodernisme. L'ennui est que cette vision systémique coexiste avec le regret du passé et l'espoir du futur, ou l'inverse. Nous vivons la stupeur générale et l'agitation frénétique qui l'accompagne.

L'écosystème dans lequel l'art grandit et féconde est moins fragile qu'on ne le croit. Et les opinions s'y réajustent de manière surprenante. On a coutume de penser que les génies méconnus d'aujourd'hui seront reconnus demain, qu'il y a dans tout artiste révolté par sa solitude un petit Van Gogh qui sommeille, et que le futur fera justice d'un présent toujours aveugle. Mais l'avenir ne donne pas toujours raison à ceux qui méprisent le présent. Et ce ne sont pas toujours les génies méconnus qui sont redécouverts.

Au début des années 1960, un réalisateur de cinéma nommé Georges Lautner était considéré comme le pur représentant d'un cinéma commercial dont l'ambition suprême était « le contentement et la satisfaction du public ». Les partisans du Nouveau Roman et de la Nouvelle Vague réservaient à ses films un accueil méprisant. Son dialoguiste, Michel Audiard, avait la réputation d'un réactionnaire et d'un épicier culturel petit-bourgeois. Au début des années 1960, aller voir *Les Tontons flingueurs*, et rire au moment où Lino Ventura prononce cette phrase inoubliable devant sa nièce amoureuse d'un gandin : « Ton Antoine commence à me les briser menu », ainsi qu'au spectacle d'une bande de vieux grigous se saoulant dans la cuisine alors que la jeunesse s'envoie en l'air au salon sur une musique yéyé, était considéré comme l'expression de la pire des vulgarités. Quarante ans plus tard, il arrive que des diners en ville soient annulés les soirs de rediffusion des *Tontons flingueurs* sur les chaînes de télévision du câble ou du satellite. Georges Lautner et Michel Audiard sont

devenus du premier chic. Et le Nouveau Roman n'a pas détrôné la littérature sentimentale et égotiste qui fait l'essentiel des rentées d'automne.

Georges Lautner n'avait d'autre ambition que de distraire en s'amusant, et il accueille ce changement d'opinion avec un certain sourire. Cet exemple hors sujet rappelle que le statut des objets culturels est sans cesse réévalué alors qu'il est toujours vécu comme définitif. Avant de se demander s'il existe quelque chose de définitif ou au moins de durable, ou des espèces artistiques en voie de disparition (la peinture par exemple), il importe de préciser comment fonctionne aujourd'hui l'horloge de l'art.

13

On le voit, la culture de l'art n'est pas une affaire d'homme.

À l'époque de Duccio ou de Giotto, la question de la durée des œuvres n'avait pas la moindre consistance. L'histoire du Christ, dont ils peignaient le récit, était une réalité contemporaine ressuscitée chaque jour et à chaque prière. L'idée que ce fut une histoire, c'est-à-dire un ensemble d'événements ayant eu lieu en un temps précis et pouvant être documenté, n'existait pas. Il n'y avait pas plus d'histoire de la religion qu'il n'y avait d'histoire de l'art. Les peintres anciens et ceux qui leur passaient commande ne choisissaient pas les matériaux afin qu'ils restent dans l'histoire. Ils ne faisaient pas de tests de tenue dans le temps ou de résistance aux chocs. Ils ne concevaient pas qu'on puisse prévoir la date de péremption d'un objet. Ils ne travaillaient ni pour l'avenir ni pour l'éternité tels que nous les pensons aujourd'hui. Ils n'imaginaient pas ce que serait le regard de leurs descendants parce qu'ils avaient la certitude que ce serait le même regard qu'eux. Nous appliquons au passé notre vision du temps et du changement, mais aussi la loi de l'innovation technique. Nous imaginons mal une démarche qui ne soit pas orientée vers la recherche de la solution techniquement la plus efficace en raison de notre habitude des techniques instables, changeantes, remplacées à un rythme rapide. Il ne faut pas regarder la technique des anciens avec nos propres critères ; quand on situe l'éternité dans l'avenir, on comprend mal comment

elle peut faire partie du présent. Pour eux, la valeur symbolique des matériaux était inséparable de leurs qualités physiques. Ils n'utilisaient pas toujours les mêmes matériaux ni les mêmes techniques. Ils cherchaient aussi à les améliorer. Mais ce n'était pas une fin. Le statut de sainteté de l'image à peindre était le premier critère. Suivi par le prestige et la richesse du commanditaire qui voulait obtenir la plus grande valeur symbolique fabriquée par le meilleur artiste aux conditions les plus favorables.

À chaque époque, le temps de l'art est solidaire de la manière dont le temps est perçu par l'ensemble de la société. Il n'est jamais différent même quand il s'en différencie, car c'est par rapport à lui qu'il se détermine. À partir du XIX^e siècle et jusqu'à la fin du deuxième tiers du XX^e, nous disposons de notions simples comme l'évolution, le progrès, le sens de l'histoire. Tout semblait avancer, cahin-caha, dans une direction à propos de laquelle se jouaient des batailles parfois pacifiques, parfois véhémentes, parfois sanglantes. Il était question d'avenir. On se demandait ce que doit être l'art et ce qu'il doit devenir. La plus grande précipitation était immergée dans le cours majestueux de l'histoire. Aujourd'hui, les notions de progrès ou de progression ne sont pas abandonnées, mais elles sont décrites comme de simples effets mécaniques. Lorsque l'on parle d'accélération de l'histoire, lorsque l'on dit que tout va de plus en plus vite, on nie du même coup qu'il existe une temporalité qui transcende l'événement. Le temps s'écoule comme les secondes défilent sur une horloge dont le mouvement se serait emballé. Il ne nous inspire plus confiance, mais nous n'avons rien trouvé de mieux pour le remplacer.

Les œuvres d'art éphémères, ou plutôt les œuvres qualifiées d'éphémères, expriment cette disharmonie. Il y a toujours eu des œuvres éphémères, des décors construits par les artistes pour des fêtes, pour des spectacles ou pour des cérémonies. Mais elles ne devenaient pas des objets permanents comme c'est le cas de l'art éphémère des artistes d'aujourd'hui. Les performances (qui sont ce qu'il y a de plus éphémère) sont éternisées par des photographies, des films ou des vidéos. Les sculptures censées s'autodétruire sont conservées avec soin par les services de restauration des musées. Les emplacements de plaques de verre soutenues par des lapins en chocolat de Dieter Roth, qui devaient s'effondrer sous l'effet de la moisissure, sont conservés dans des salles

réfrigérées aménagées spécialement. L'événement de l'éphémère est devenue une spécialité. L'événement est maintenu en l'état sous un emballage adéquat.

Si nous ne croyons plus aux apparitions, nous croyons aux événements. Le spectacle du monde dans sa succession rapide, en temps réel, est devenu la première des distractions et nous nous accrochons à lui pour y trouver des signes qui lui donneraient un sens. Chaque événement est sommé de se montrer digne d'attention, et pour l'être, sommé de surpasser les autres. Sinon ? Zapping. Il n'y a pas de précédent, sauf pour établir que le suivant est plus impressionnant. Le décompte des records est une méthode pour rendre le monde intelligible, homogène et attractif. C'est pourquoi une œuvre d'art n'est plus qualifiée aujourd'hui de belle ou de sublime, catégories qui se mesurent difficilement, mais le plus souvent d'intéressante. « Votre travail m'intéresse », dit le critique au jeune artiste dont il visite l'atelier. Vu la croissance phénoménale du nombre d'artistes et du nombre d'œuvres, le seul fait d'être intéressant est une qualité exceptionnelle, et faire l'intéressant une exigence professionnelle.

Autrefois, les artistes étaient aussi contraints de faire les intéressants. Véronèse et le Tintoret se disputaient les plus grandes surfaces disponibles dans les églises et les palais de Venise. Les peintres hollandais utilisaient des pincesaux minuscules pour représenter le moindre détail de la peau des citrons. L'atelier de Rubens était capable de réaliser des superproductions dans tous les coins du continent européen, plus vite et mieux que n'importe quel autre atelier. La compétition était rude. Les PME artistiques devaient déjà se faire remarquer. Mais les œuvres appartenaient au domaine de l'art, pas à celui des choses intéressantes.

L'animation culturelle, fustigée par le directeur d'école d'art cité plus haut parce qu'elle vise « le contentement, la satisfaction du public », est maintenant la méthode générale pour organiser le temps de l'art. Chaque œuvre, chaque exposition, et si possible chaque artiste, est sommé d'être un événement. Ils doivent attirer l'attention, et la retenir jusqu'à consommation complète. Les événements destinés au grand public et ceux qui sont destinés à des publics plus restreints ne diffèrent que par leurs procédés.

Les grandes expositions font appel à une vision de l'art susceptible de réaliser un consensus assez large pour s'assurer une

fréquentation suffisante (peinture figurative, artistes célèbres, accroche anecdotique comme le voyage exotique pour Gauguin, ou l'intimité pour Picasso et Vuillard). Les grands maîtres du passé sont immédiatement identifiables à leur style – c'est du moins ce qu'on a fait d'eux – et au récit de leur existence. Les grandes expositions obéissent aux mêmes règles que toute l'industrie culturelle : lancement massif et bande-annonce choc fondée sur du déjà connu (Gauguin-Tahiti, Matisse-Picasso, l'amitié tumultueuse de deux géants, etc.). Leur sort se joue en quelques jours, comme pour un disque ou pour un film.

L'art contemporain recherche le dissensus, la perturbation, le refus de la tranquillité, le déni de contemplation, pour simplement avoir droit à l'existence. Les artistes vivants, eux, sont peu connus et contraints d'être vite reconnaissables (puisque'ils ne sont pas encore re-connus). Ils doivent se distinguer par les signes qu'ils créent ou qu'ils utilisent, par les moyens qu'ils mobilisent, par les significations (si possible profondes) qu'ils communiquent aux spectateurs. Les expositions les plus visibles qui les font connaître ne peuvent pas parler sur leur nom (ou pas uniquement). Elles parlent donc sur les signes, les moyens et les significations, sur la notoriété de ceux qui les organisent ou mieux, sur tout à la fois. La Documenta de Kassel ou la Biennale de Venise ne se conçoivent plus sans un grand curateur ni un programme lourd de sens, qui organisent la masse synchrone informe des œuvres en train de se faire.

Les expositions grand public et les grandes expositions d'art contemporain obéissent également à la règle de l'efficacité immédiate et elles s'inscrivent, chacune en fonction de ses propres caractères, dans un flux d'informations qui en définit les stratégies. Elles sont tenues d'être des événements dans le flux des événements, indépendamment de tout ce qui pourrait se rapporter à la chronologie de l'art dont elles se réclament. L'horloge de l'art semble n'avoir qu'une seule aiguille, celle des secondes, voire celle des fractions de seconde.

Le Palais de Tokyo, Site de création contemporaine, a été inauguré le 21 janvier 2002. En 1998, deux critiques d'art, Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans, se demandent « pourquoi ne pas s'associer et créer un lieu ouvert pour la création contemporaine ». Ils connaissent bien la situation de Paris, avec pour seul lieu d'exposition destiné aux jeunes artistes, et cela depuis des années, une section du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (l'ARC). Ils se sont heurtés de nombreuses fois au quasi-monopole du corps des conservateurs de musées et aux rigidités des institutions. Ils se mettent à la recherche de locaux. Quelques mois plus tard, ils apprennent que le Palais de Tokyo se libère, et que le ministère de la Culture lance un appel à projet. Ils posent leur candidature et, en avril 1999, ils sont désignés. Ils s'installent immédiatement dans une baraque de chantier au milieu des locaux en ruine.

Le Palais de Tokyo a été construit pour l'Exposition universelle des arts et des techniques en 1937. Il est occupé dans son aile est par le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, et jusqu'en 1976, dans son aile ouest, par le Musée national d'Art moderne. Entre 1977 et 1986, on y trouve un Musée d'Art et d'Essai qui rassemble des œuvres de la deuxième moitié du XIX^e siècle et du XX^e siècle, notamment les donations Rouault, Laurens et Dunoyer de Segonzac. De 1984 à 1998, il devient le Palais de l'Image, avec le Centre national de la photographie, la Femis (une école de cinéma), et la cinémathèque française. Cette construction à colonnades, dans le style monumental des années trente, a été rénovée *a minima*, selon le principe de la restauration conservatoire appliquée aux œuvres anciennes. On a maintenu les lieux en l'état, tel qu'ils étaient à la fermeture du Palais de l'Image, avec ses fissures, ses plâtres en partie effondrés, et son sol brut et irrégulier. Les architectes n'ont pas reconstitué le cube blanc des musées d'art moderne. « Le cube blanc, cela n'existait pas autrefois, cela a commencé un jour, et il faut chercher autre chose », explique Nicolas Bourriaud. Cet « autre chose » a l'air d'une usine désaffectée, un univers familier des artistes d'aujourd'hui. Pas de salles

d'expositions, rien qu'un grand espace, où les différentes manifestations se succèdent à un rythme soutenu. Un restaurant ouvert directement sur l'avenue du Président-Wilson (on n'est pas obligé de visiter les expositions avant de passer à table), des horaires midi-minuit adaptés à la vie urbaine, des activités qui ne se limitent pas aux arts plastiques, un financement public et privé, et des directeurs qui ont annoncé la date de leur départ le jour de leur nomination.

Ce qu'ils ne savaient pas, c'est que leur projet serait aussi provisoire que leur direction. Le ministère de la Culture a décidé de reprendre la main et d'intégrer le « Site de création contemporaine » à un ensemble plus grand, qui occupera la totalité du Palais de Tokyo, et accueillera en 2005 ou un peu plus tard les collections du Fonds national d'art contemporain (Fnac) et des Fonds régionaux d'art contemporain (Frac), les expositions d'artistes vivants reconnus, et la création dans le domaine du design, du graphisme et de la mode. Une sorte de Centre Pompidou de l'art contemporain. Entre-temps, Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans auront réussi au moins à faire fonctionner une institution française au même rythme que l'art contemporain lui-même. Ils ont proposé une rafale d'événements si rapprochés qu'elle aura débordé toute personne qui ne considère pas la connaissance de l'art d'aujourd'hui comme une priorité vitale, et une accumulation d'œuvres si diverses qu'elles n'auront trouvé leur unité que dans le fait d'être rassemblées. Il est probable que, revenu dans le giron de l'État, le Palais de Tokyo aura une mission plus raisonnable et un rythme plus adapté à celui d'une institution publique chargée d'une divulgation équilibrée et pédagogique. Mais il perdra en vérité.

Pendant une partie de leur gestion, Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans ont réussi à faire l'événement et à imposer une forme contemporaine et tendance de l'animation culturelle, où tout est proposé et disposé, mais rien n'est imposé. Ce harcèlement permanent, ce tir à répétition, ne diffère pas pour l'essentiel des frappes massives et instantanées de l'industrie culturelle. Ils s'inscrivent tous dans un présent qui se suffit à lui-même, un présent immédiatement remplacé par le présent qui suit. L'art est mis au banc d'essai, testé par les consommateurs, déclaré bon ou mauvais pour le service, distribué le plus rapidement possible,

consommé instantanément. Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans ont donné à leur entreprise le nom approprié de « site de création contemporaine ». Ils ne présentent pas des expositions au sens traditionnel, avec un espace défini, un début et une fin, mais plusieurs espaces intriqués les uns dans les autres où des événements commencent avant que le voisin ne s'achève. Il s'agit bien d'une adresse où l'on peut se rendre n'importe quand et trouver quelque chose de nouveau. Mais pour être informé convenablement de ce qui s'y passe, il vaut y aller plusieurs fois par mois. Ce programme de fidélisation transforme le visiteur en participant au monde de l'art contemporain. Ce n'est pas une innovation absolue. Les visiteurs des Salons du XIX^e siècle étaient aussi des acteurs du monde de l'art de leur époque. Le Palais de Tokyo version Bourriaud-Sans pousse cette logique jusqu'au bout en faisant de ce site un grand laboratoire de coopération entre les artistes et ceux qui contribuent avec eux à la production des œuvres.

15

À l'automne 2002, le Palais de Tokyo présentait l'exposition d'une artiste exceptionnelle découverte sur le tard par le marché et les institutions internationales. Née en 1911, Louise Bourgeois n'a atteint la grande notoriété qu'à la fin des années 1980, quand ses installations inquiétantes et mordantes sont devenues des étapes attendues de la Documenta de Kassel et des grandes biennales. Les origines obsessionnelles de son inspiration, la sublimation d'une enfance douloureuse, une méchanceté compassionnelle, et la capacité de leur donner une expression plastique suggestive ont attiré les artistes et les amateurs des générations plus jeunes qu'elle. Louise Bourgeois est devenue la vieille dame indigne et admirable d'un art vivant qui se cherche des maîtres et des ancêtres malgré toutes les déclarations velleitaires sur la fin de la tradition et des avant-gardes. « Mon enfance n'a jamais perdu sa magie, elle n'a jamais perdu son mystère et n'a jamais perdu son drame », dit Louise Bourgeois. Un programme qui permet à la jeunesse d'envisager sa longévité avec optimisme.

De quoi était faite l'exposition du Palais de Tokyo, intitulée *Le jour la nuit le jour* : quatre grands fauteuils-sculptures en forme de pupilles groupés deux par deux, un écran sur lequel sont projetées cinq phrases lues en même temps par Louise Bourgeois, un journal constitué de grandes photographies tirées de l'album-photo de l'artiste jeune, une installation sonore diffusant des comptines chantées par Louise Bourgeois, un film hagiographique, et une petite sculpture représentant un enfant pris dans un filet. Les cinq phrases disent ceci : « Qui a fait le jour et la nuit ? », « D'où venons-nous ? D'où sortons-nous ? », « Quand saurai-je où je vais ? », « Pourquoi le toucher de la main de mon ami(e) m'est si agréable et me donne tant de plaisir ? », « Pourquoi sommes-nous sur terre ? » Elles sont répétées en continu le jour, la nuit, le jour, pendant les heures d'ouverture du Site de création contemporaine. Cette exposition a été accompagnée par une opération de marketing de la société des cafés Illy, qui est engagée depuis longtemps dans le mécénat. Elle célébrait les « Illy collection », des tasses à café décorées par des artistes comme Robert Rauschenberg, Michelangelo Pistoletto, Nam June Paik, Joseph Kosuth, James Rosenquist, Jeff Koons, Marina Abramovic, Janis Kounellis et Louise Bourgeois.

Avant l'ouverture du Palais de Tokyo et de ses 5 000 mètres carrés utiles, au début de l'année 2002, Paris n'avait aucun espace complètement voué à l'art contemporain. Ni le Centre Pompidou, concentré sur sa tâche patrimoniale et sur le développement d'une collection qui est devenue l'une des premières du monde, ni ses tentatives pour présenter les jeunes artistes, ni la galerie nationale du Jeu de paume rénovée, d'abord présentée comme la Kunsthalle parisienne mais consacrée surtout à des artistes confirmés, n'ont rempli une fonction que tout le monde s'entendait à dire indispensable. En dépit du volontarisme gouvernemental qui soutenait quelques artistes français sur la scène internationale, et de la création des Frac, il n'existait aucun « laboratoire » d'art de niveau mondial. L'ouverture du Site de création contemporaine a coïncidé avec la réapparition de jeunes artistes français dans le concert international, et avec l'ouverture du marché grâce à la fin du monopole des commissaires-priseurs. L'initiative de deux critiques d'art n'appartenant pas au corps des conservateurs et des commissaires patentés a permis de créer un lieu d'exposition

adapté au rythme et aux modalités de la création d'aujourd'hui. Ce serait un contresens de considérer les observations qu'il inspire comme des critiques et encore plus comme des condamnations. Le Palais de Tokyo, Site de création contemporaine, est un espace d'art typique et particulièrement révélateur pour ceux qui veulent savoir comment fonctionne l'art d'aujourd'hui. Sa programmation et sa cadence générale mettent le visiteur en demeure de coopérer à la création artistique car elles impliquent une disponibilité qui va bien au-delà du simple intérêt pour les œuvres. Qu'en est-il de la relation avec les œuvres elles-mêmes ?

16

Malgré un lancement en fanfare, et peut-être à cause de lui, l'exposition Louise Bourgeois a été accueillie par la majorité des critiques comme une terrible déception, modérée cependant par le respect qu'inspire l'artiste. La banalité du propos, son caractère littéral et tautologique, la facture maladroite des fauteuils sculptés (réalisés par des assistants), la faiblesse d'une installation sonore plus proche d'un exercice de fin d'études ou d'une première exposition que d'une grande artiste dont on attend toujours un dépassement, n'entament pas l'image de Louise Bourgeois car ils peuvent être interprétés comme de l'égarement face à l'admiration et aux calculs des admirateurs. Elles conduisent à s'interroger sur la raison qui a poussé une artiste de cette trempe et de cet âge (91 ans à l'époque) à accepter une exposition composite dont l'essentiel représente une Louise Bourgeois « idéale » vue par d'autres, une exposition conçue et montée par des gens qui se sont demandé ce que ferait Louise Bourgeois si elle le faisait. Mais, visiblement, entre producteur, réalisatrice de film et d'installation sonore, collaborateurs divers et responsables de marketing, la complexité des œuvres personnelles de l'artiste a été remplacée par les lourdeurs d'un projet collectif bien intentionné.

Malgré la déception quasi générale, quelques individus se sont enthousiasmés devant ce qu'ils considèrent comme une audace. « C'est extraordinaire, disait l'un d'eux (un expert de

l'art contemporain international à la compétence reconnue), d'entendre une telle femme, une telle artiste, prononcer des mots que chacun pense, des mots que personne n'ose dire, et de les dire avec une pareille simplicité. C'est extraordinaire de voir quelqu'un qui fut aussi habile accepter la maladresse et retrouver l'esprit et le geste d'un art sans expérience. D'observer comment cette vieille dame traduit son expérience de la vie dans le langage de l'inexpérience. Et de voir ceux qui l'entourent, l'écouter et se mettre au service de ce qu'elle veut encore créer ».

La symétrie des critiques et des éloges est fréquente quand il s'agit d'art, et encore plus quand il s'agit d'art contemporain. Les arguments se répartissent en miroir, se bloquent et se neutralisent comme les pièces qui conduisent à la position de pat sur un échiquier. Louise Bourgeois est entourée de parasites – Louise Bourgeois est entourée de gens attentifs et généreux. Elle est maladroite – elle sait exprimer la maladresse fondamentale. Elle dit des phrases banales – c'est extraordinaire de pouvoir dire des mots symétriques utilisés à propos d'autres grands artistes contemporains. Cette symétrie montre un accord plus grand qu'on ne le pense généralement sur ce qu'est l'œuvre et un désaccord sur l'attitude à adopter par rapport à ce qu'elle est. Elle oblige à admettre que les œuvres comme telles ne sont pas le premier motif d'adhésion et de rejet quand il s'agit d'art contemporain. Il faut d'abord entrer en matière. Mais quand on est entré en matière, tout est déjà décidé.

Nous ne parlons naturellement pas de l'immense majorité de la population, qui n'entre même pas en matière, qui se moque éperdument de l'art contemporain, qui n'en voit jamais et le trouve nul. Une population qui préfère regarder Star Academy ou la télé-réalité et qui adopte à l'égard de l'art la même attitude que les gens cultivés à l'égard de la télé-réalité. « Je ne pense pas que des émissions qui font croire aux gens qu'on peut devenir chanteur ou chanteuse en deux mois ou des émissions qui prétendent résoudre les problèmes personnels des couples soient bonnes pour l'esprit. D'ailleurs, je ne les regarde pas », affirmait à la radio un comédien célèbre qui pense que la télévision prépare une génération de crétiens. Nous ne parlons donc pas ici de ceux qui trouvent nul ce qu'ils ne regardent pas parce qu'ils le trouvent nul. Seulement de la