

HISTOIRE DE L'ART

ANNEXE 2

DOSSIERS & CONFERENCES



Jacques ROUVEYROL

DOULEUR, SOUFFRANCE ET SPIRITUALITE.

On sait que la douleur est un phénomène physiologique. Un signal. L'annonce d'un danger. On le sait depuis longtemps. Epicuriens et stoïciens, par exemple, dès l'antiquité, en avaient théorisé le fonctionnement. L'animal cherche naturellement ce qui est bon pour lui et qui lui est signalé par du plaisir ; il fuit tout aussi spontanément ce qui est mauvais pour son organisme et qui lui est signalé par la douleur. En regard de la douleur, la souffrance se donne comme un phénomène plutôt psychologique, comme une « douleur morale » et, souvent, comme une certaine appréhension de la douleur physique. Faut-il éliminer la douleur ?

I. DOULEUR...

Chacun a ses douleurs. Il y a dans le pluriel une appropriation, une familiarisation avec la douleur. Il y a en outre, semble-t-il, une distinction. Une appropriation. « Sois sage ô ! ma douleur... » Il s'agit de la mienne. D'une douleur avec laquelle il me faut vivre. Mes douleurs font partie de mon être. Elles ne sont pas des signaux mais des manières d'être. Dans la peinture et la sculpture du XV^e siècle, en France, apparaît une figure nouvelle : L'Homme de douleur. Il ne faut pas le confondre avec *l'Ecce Homo* que Pilate présente au peuple ni avec *le Christ de Pitié*, déjà mort et à-demi enfoncé dans la tombe. *L'Homme de douleur* (illustration plus bas), c'est le Christ, arrivé au sommet du calvaire, exténué, attendant assis sur une pierre qu'on apprête la croix. Voici un homme (un Dieu ?) dans la chair duquel la méchanceté du monde s'est proprement incarnée, inscrite, gravée. Voici l'incarnation du mal. Sans ces douleurs de la flagellation, des soufflets reçus, des épines enfoncées dans le crâne, du long chemin parcouru avec la croix sur le dos, les trois chutes et le fouet, sans ces douleurs-là, il n'y a pas de Christ. Ces douleurs le définissent autant que l'immaculée conception. Nul doute que le rhumatisant, le goutteux, le « pierreux » se passeraient bien de leurs douleurs, mais cela leur ôterait aussi plus qu'un sujet de conversation. Comme à un amputé, il leur faudrait faire le deuil de leur douleur perdue. A cet égard, la douleur cesse d'être un signal pour devenir un organe. Il y a donc une identification de l'homme à ses douleurs. Une appropriation, mais aussi une distinction. Economistes et surtout sociologues ont depuis le XIX^e siècle largement montré comment une certaine manière de consommer, c'est-à-dire de dépenser définit un statut social, une image, apporte à des individus ou à des classes sociales ce que l'on nomme la distinction. Il y a un monde entre celui qui marchandise une lithographie dans une galerie commerciale pour la payer moins cher et celui qui marchandise une toile dans une vente aux enchères pour la payer plus cher. Prenons garde que cette distinction ne se marque pas qu'à la dépense. La douleur est aussi un objet de consommation. On compare les siennes à celles des autres. On les affiche. On s'en vante. Là aussi il y a surenchère. Freud a assez décrit comment l'hystérique en use et en abuse et comment le bénéfice secondaire espéré de la douleur interdit presque au traitement d'être efficace. A l'opposé du signal, la douleur ainsi envisagée se donne comme un appel. Une exigence de reconnaissance. « Voyez comme j'ai mal ! En supporteriez-vous autant ? Remarquez-moi ! ». Un appel à la reconnaissance ou une marque, un signe de reconnaissance : « Moi, ce sont mes rhumatismes et vous ? » « Moi, la goutte et je crois que c'est pire » « Vous croyez ? Pourtant je vous assure... ». Dialogue de salle d'attente. Mes douleurs me distinguent. Dès lors, il ne va pas de soi que la douleur soit quelque chose dont il faille se débarrasser ; et cela est symptomatique de ce que notre culture, judéo-chrétienne, lui accorde une valeur positive. « Tu enfanteras dans la douleur ». C'est

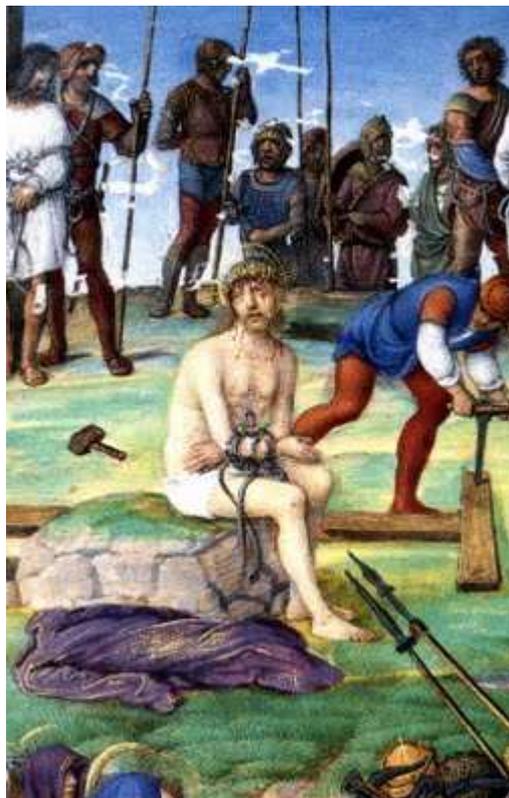
l'expiation de la faute originelle. Pour avoir conçu dans le plaisir, tu enfanteras dans la douleur. La douleur rachète. C'est le prix à payer pour le salut. Le plaisir est maudit, la douleur rédemptrice. La nouvelle Mère de l'humanité, celle qui conçoit sans plaisir, c'est-à-dire sans péché n'est pas moins condamnée que les autres. Le vieux Siméon lui prédit lors de la Présentation de Jésus au Temple, sept douleurs, autant qu'il a fallu de jours à Dieu pour faire le monde. Au Fils il reviendra d'aller jusqu'au plus extrême de la douleur pour le salut de l'humanité. Faut-il supprimer la douleur ? Ce n'est donc pas simplement une affaire de technique (comment peut-on le faire ?) C'est d'abord un phénomène de culture qui nécessite un combat. Avant de s'en prendre à la douleur, il faut s'en prendre à la valeur de la douleur. Mais, au nom de quelle autre ? Car une valeur ne se discute, ne se conteste, ne s'évalue qu'au nom d'une autre valeur. La seule que notre culture connaisse en dehors de la chrétienne : la valeur d'un athéisme humaniste inspirée de l'épicurisme qui ramène la douleur au signal. Encore faut-il savoir ce qu'on doit combattre. Car, on l'a vu, il y a douleur (au singulier) et douleurs (au pluriel). « sois sage ô ma douleur... » ne signifie pas « disparais ! ». Le tutoiement indique le rapport de familiarité voire de complicité qu'on peut entretenir avec certaines douleurs. Il arrive qu'une douleur soit le seul signe encore manifeste de la vie. « J'ai mal donc je suis ». Ici la douleur prend un sens. En prend un et en donne un. Mais pas judéo-chrétien pour un sou. Pourquoi me faut-il me pincer pour savoir si ma vie n'est pas un songe ? Me pincer plutôt que me caresser ? On connaît la réponse : le rêve à quelques exceptions près obéit au principe de plaisir. Le principe de réalité nous apprend, à l'opposé, que la vie réelle est faite de frustrations et de douleurs. Ces douleurs-là sont le gage de la réalité de ce que je vis. Le plaisir est un signal ambigu, il répond trop à mon attente. En ce qu'elle s'oppose à la satisfaction de mon désir, la réalité se signale par la douleur. On retrouve bien ici le signal, mais inversé. La douleur me signalait tout à l'heure qu'il fallait fuir l'épine qui me piquait, la flamme qui me brûlait ; elle me signale à présent que je ne rêve pas, que je ne suis pas fou, que par bonheur cette épine existe bien et aussi cette flamme. Inversion de signe. Mes douleurs prises ensemble témoignent du même coup de la réalité de mon existence et de la santé de mon esprit. C'est dans leur somme que réside mon histoire, ensemble de cicatrices qui sont dans ma peau comme l'inscription de la réalité, de ce que j'ai vécu. N'est-ce pas cette blessure ancienne qui se rappelle à mon souvenir quand le temps vire à la dépression ? Ainsi, d'un côté, judéo-chrétien, la douleur : tu enfanteras dans la douleur. C'est le prix à payer pour avoir conçu dans le plaisir. De l'autre, humaniste, la douleur encore, mais comprise au pluriel, comme une accumulation, depuis la première blessure : tu naîtras dans la douleur. C'est le prix à payer pour vivre, pour exister, pour être. Tout simplement. Qu'on s'attaque à la valeur accordée à la première c'est ce qui, aux yeux de l'humaniste, paraît bien légitime. Mais à la seconde ? Le sage Silène à qui lui demandait : « qu'est-ce qui vaut le mieux pour moi ? », répondait : « il eût mieux valu pour toi de ne pas naître ». C'est que la douleur est aussi coextensive à la vie. Anesthésier le fœtus ne le priverait-il pas de sa naissance ? Que la douleur soit insupportable n'enlève rien au fait qu'il y a sans doute des douleurs nécessaires.

II ...SOUFFRANCE...

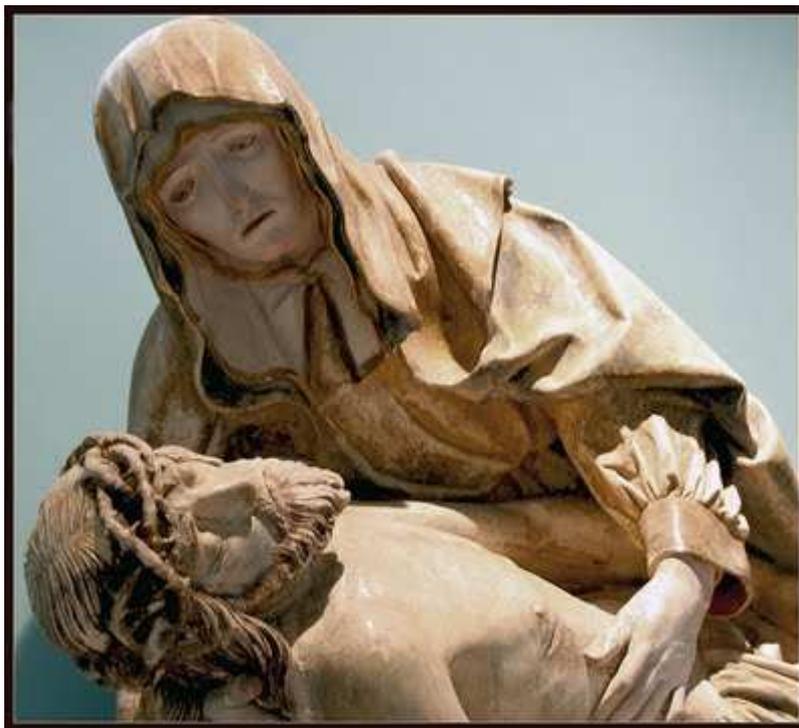
Comment passer des douleurs à la souffrance ? De la douleur à la souffrance, c'est sans difficulté. Donnée physiologique d'un côté, psychologique de l'autre. Mais on a vu que les douleurs ne se réduisaient nullement à des données simplement physiologiques. On ne peut sans doute pas vivre sans ses douleurs, mais en va-t-il de même de la souffrance ? Schopenhauer prétendait qu'elle « est le fond de toute vie ». On ne saurait pourtant la confondre avec les douleurs. Un paquet en souffrance. Laisse-là. Abandonné. Exactement en attente. En attente d'un preneur qui ne vient pas. Absent. Mes douleurs, elles, sont bien présentes. Quand je souffre, certes, ma souffrance aussi est présente, mais elle signifie que

quelque chose me manque. Mes douleurs me définissent, apportent quelque chose à mon être, à mon essence. Ce sont, comme on disait en logique au XVII^e siècle, mes attributs. Ma souffrance, à l'inverse, dit une attente et une absence. De quoi souffre le malade ? De sa maladie ou de l'absence du remède ou du calmant qui ne vient pas ? J'ai mal en moi, mais c'est de l'autre, de l'absence de sa réponse à mon appel que je souffre. L'hystérique a mal. A l'estomac, à la tête. C'est son symptôme. Un compromis entre son désir et la loi. Mais aussi un appel. Ce qui le conduit chez le médecin, chez l'analyste, ce n'est pas tant son mal que la souffrance qui s'y attache de ce que l'autre refuse de prendre en charge, de prendre pour lui ce mal. Il souffre de ce que l'autre ne l'aime pas assez pour s'embarrasser de son mal. De ce que l'autre refuse d'être un Christ. Il y a un mal de mer, il y a aussi un mal de l'autre. La souffrance est ce dernier. Le Christ, *l'Homme de douleur* n'est pas seulement recru de douleurs, il souffre. Et sa souffrance est autrement insupportable. Il souffre de ce que nul ne l'aime. L'humanité tout entière l'abandonne, jusqu'à la divinité : « Père pourquoi m'as-tu abandonné ? »

C'est au xv^e siècle que cette figure est inventée par les artistes Français. Jusque là, le rédempteur marque, par la crucifixion, la victoire sur la mort. Son corps est glorieux jusque sur l'instrument du supplice. A partir du XV^e, c'est sa souffrance qui est mise en scène, dans les *mystères*, sur le parvis des cathédrales, et, dans la sculpture et dans la peinture, moins la souffrance du Christ que les douleurs qu'il a dû supporter. Si la souffrance, en effet, réside dans un rapport à l'autre, il est difficile de la montrer dans un seul personnage. *La Piéta* montrera la souffrance de la Vierge en face du corps de son fils. Elle savait, depuis *l'Annonciation* quel devait être son destin. Mais elle attendait aussi que la divinité y fasse opposition. Le modèle d'Isaac devait en principe fonctionner. A la dernière minute, le Christ aurait dû être sauvé. La souffrance de la Vierge exprime cette déception. Ainsi, on ne peut guère montrer la souffrance du Christ mais plutôt sa douleur, plus exactement ses douleurs. (Ci-dessous, *L'Homme de Douleur* 1510-1515)



Ci-dessous, *Pieta* de Bayel (Aube) par le Maître de Chaource 1515-1525



Cherchons un modèle « humaniste » pour apprécier, ici encore, les différences de point de vue par rapport au modèle judéo-chrétien. Le héros par excellence de la souffrance dans la tragédie grecque, c'est *Philoctète*. De quoi souffre-t-il ? D'une morsure de serpent ? Non. Cela, c'est son mal, sa douleur. D'une morsure de serpent qui lui fait une plaie dont la puanteur est insupportable à ses compagnons qui l'abandonnent, dans leur route vers Troie, sur l'île de Lemnos.

Le Chœur : « *J'ai pitié de lui quand je vois comment sans que personne ait souci de son sort, sans qu'aucun regard familial le suive, misérable, toujours seul, il souffre là d'un mal atroce...* »

Dès que Néoptolème, envoyé par le rusé Ulysse, aborde, Philoctète l'accueille en ces termes : « *Ayez pitié, plutôt, d'un malheureux, seul, sans ami* ». Plus loin : « *J'ai appris, moi, de bonne heure, à me résigner à mes maux* ». A ses douleurs il se résigne. Il les fait siennes. Mais la souffrance ? Il faut éteindre celui qui souffre. L'euthanasie s'adresse à la souffrance, non pas à la douleur, à celui qui ne peut plus être aimé, pas à celui qui a mal. A celui qui ne peut attendre qu'en vain un remède à sa maladie. La souffrance vient donc de l'impuissance de l'autre à répondre.

Le Chœur : « *Nul qui pût quand un sang brûlant venait à suinter de ses pieds grouillants de vermine, nul qui pût au moyen de plantes apaisantes (le remède), calmer ses crises (ses douleurs), en arrachant des simples à la terre féconde* ». Cette impuissance de l'autre équivaut à son absence :

Le Chœur : « *Comme un enfant abandonné de sa nourrice* ».

Le Chœur : « *Ah ! La pitoyable existence que celle d'un homme qui, depuis dix ans, n'a pas eu la joie de se voir verser du vin* ». Alors, l'ultime appel : l'euthanasie :

Philoctète : « *Tendez-moi, si vous en avez, une épée, une hache, une arme quelconque..* »

Le Chœur : « *Afin que tu te livres à quelque violence ?* »

Philoctète : « *Afin que ma main d'un seul coup me tranche tête et vertèbres. Mon cœur veut la mort. La mort tout de suite* ». Ainsi, je souffre de n'être pas ou d'être mal aimé. Cette impuissance de l'autre à répondre à ma demande ne vient pourtant pas nécessairement de lui. Elle est liée à ma demande même. Le remède que j'attends de lui, au fond, n'existe pas. N'existe jamais. L'autre ne saurait répondre à ma demande qu'avec la sienne. Au mieux (en cela consiste l'assistance psychologique qu'on peut m'apporter) il m'écoute. Mais comment pourrait-il m'entendre ? Il ne saurait comprendre de ma demande que ce qu'elle a en commun avec la sienne, pas ce qu'elle a de spécifique, d'absolument particulier. Pourtant, si la souffrance est le fond de toute vie, si nul n'échappe à la souffrance, l'euthanasie, la demande d'euthanasie, demeure exceptionnelle. Il faut donc admettre qu'il y a un « traitement » de la souffrance. En quoi consiste-t-il ?

Ci-dessous, *Laocoon*. Il s'agit d'une sculpture du II^e siècle avant JC. Originnaire du royaume hellénique d'Asie Mineure Pergame et qui deviendra l'oeuvre culte de artistes néo-classiques du XVIII^e siècle. Selon Winckelmann, le théoricien du néo-classicisme, «Laocoon était déjà pour les artistes de la Rome antique, exactement ce qu'il est pour nous: le canon de Polyclète, une règle parfaite de l'art ». Pourquoi? Parce qu'«en lui se manifestent la «noble simplicité» et la «grandeur sereine» qui caractérisent les plus hauts idéaux de l'art. Qu'est-ce à dire? Dans la tourmente des passions déchaînées par la douleur, Philoctète, héros de théâtre, sombre. Ecrasé de souffrance. Laocoon, dans la tempête de douleurs que le serpent, là encore, lui inflige, qu'on peut lire sur tous les muscles et tendons de son corps, reste grand, égal, serein. Considérons en effet le seul visage. Pas de violence. Pas de cri. L'ouverture de la bouche l'interdit. Peut-être un gémissement contenu. Et cela pour deux raisons. La première esthétique: bien remarquée par Lessing: le cri est disgracieux, il tire les lignes. Essentiel au théâtre, il doit être écarté des arts plastiques. La seconde morale, accentuée par Winckelmann: dans la douleur, le héros reste maître de lui-même. Comme le héros de Sophocle, il subit sa douleur, mais lui ne souffre pas.



III. ...SPIRITUALITE

Le Christ. Philoctète. Ces héros de civilisations différentes ont ceci en commun qu'ils souffrent. Mais il y a pour le premier un « traitement » de sa souffrance. Pas pour le second. Le Christ fait quelque chose de sa souffrance. Ce faire consiste en une spiritualisation. A cet égard encore, il faut distinguer entre une forme judéo-chrétienne et une forme « humaniste » de spiritualisation. « Offrez à Dieu votre souffrance », conseille le prêtre à ses fidèles. La souffrance aurait donc, elle aussi, aux yeux de Dieu une valeur ? Abel offre un agneau. Caïn une gerbe de blé. Abel jouit de la faveur divine. Caïn souffre de l'indifférence du Seigneur qui laisse en plan ses sacrifices. Dieu n'aime pas Caïn. Il ne répond pas à sa demande d'amour. Alors, Caïn tue Abel et déchaîne la colère du Seigneur. Il était appelé, pourtant, à un rang plus élevé que celui de son frère dans l'estime de son maître. Le refus des épis n'était rien qu'une épreuve. « Offre-moi plus qu'un agneau. Offre-moi ta souffrance ». Caïn se montre sourd à l'appel de Dieu. Dieu aussi doit souffrir. En la personne d'Isaac, son fils bien aimé, c'est la souffrance d'avoir à le sacrifier qu'Abraham offre à Dieu dont le cœur se réjouit. Mais pourquoi accorder à la souffrance une pareille valeur ? On s'approprie la douleur comme un attribut, on ne s'approprie pas la souffrance. On la souffre. Certes, mais souffrir nous transforme, nous métamorphose. Le voici le pouvoir positif de la souffrance.

Prenons la créature corrompue par le péché. Le feu purifie, la souffrance défait la corruption. Voyez le corps du Christ, ressuscité après avoir souffert. C'est un corps glorieux, transfiguré, incorruptible. Un corps qu'on pourrait dire retourné, rétabli, en tous cas (comme on se rétablit après une maladie), rétabli dans sa primitive splendeur, son immortalité d'origine. Le feu rend le fer malléable. La souffrance rend le corps malléable. Mais qui est le forgeron ? Le maréchal ferrant ? C'est l'esprit, naturellement. Quand le corps jouit, elle est bien loin la voix de l'esprit. En revanche, quand il souffre d'une rage de dents, il songe moins aux plaisirs de la chair. Le plaisir endort l'âme. La souffrance la ranime. L'âme de Saint Laurent exulte à voir rôtir son enveloppe charnelle sur le grill où ses bourreaux l'ont installé. La souffrance purifie l'être en séparant le corps de l'âme et en montrant à cette dernière le premier comme un étranger.

Saint Jean de la Croix (un modèle en mysticisme) décrit dans *La Nuit obscure* le cheminement qui mène de l'homme à Dieu. D'abord imposer le silence à ses sens. Se rendre aveugle au monde. Ensuite, faire la nuit dans son esprit : refuser de comprendre, de penser. C'est alors qu'a lieu l'entrée dans la souffrance la plus extrême : celle de se croire abandonné de son créateur. « Si Dieu ne m'aimait pas ? ». Mais cette souffrance est un passage obligé. A l'offrir à Dieu, elle le sauve. En lui enfin la flamme divine, étouffée jusque là, se ranime et illumine la vie du saint. Le voici entré en béatitude. C'est donc par la souffrance que s'accomplit cette métamorphose qui fait advenir dans l'homme l'esprit de Dieu et lui fait retrouver la ressemblance perdue lors de la faute originelle. Pour le judéo-christianisme, la souffrance est un mal nécessaire, donc un bien. C'est par elle que l'homme accède à la véritable spiritualité. Celle-ci est donc ici moins un remède qu'une fin qui justifie la souffrance comme moyen.

Du côté « humaniste », l'attitude est bien différente. Soit, à titre d'exemple, le stoïcisme. Il y a des choses qui dépendent de nous et celles qui ne dépendent pas de nous mais du Destin, comme être riche ou bien portant. La douleur est l'œuvre du Destin. Ce qui dépend de moi, c'est ou de le refuser ou de m'y résigner ou de l'accepter. Le refuser engendre la souffrance, car ce que j'attends du Destin, le Destin s'en moque. S'y résigner est une attitude passive qui

atténue la souffrance sans la supprimer, car je constate l'écart entre ce que j'attendais et ce que le Destin a voulu. L'accepter, en revanche, ce qui est l'idéal stoïcien, évacue la souffrance. Je n'attends rien. Je veux tout ce qui m'arrive. Certes je ne contrôle pas la douleur mais mon rapport à la douleur. Je m'en suis rendu maître. « Je » ? C'est-à-dire l'esprit. Par la spiritualité j'évacue la souffrance et me rends maître de la douleur. Dans le monde chrétien, la souffrance me transforme. Pour l'humanisme stoïcien elle est un signe de maladie. Elle me déforme. La souffrance est une passion. Elle signifie que je subis une atteinte extérieure et que, contre toute raison, je me sens personnellement affecté. Philoctète est fou. Il n'est pas maître de lui. Pour un grec, la souffrance n'a rien de positif.

Guérin. 1799. *Le Retour de Marcus Sextus*. Sur le lit, son épouse, morte, déjà prise par la blancheur cadavérique. Le héros de tragédie lève les bras au ciel. Crie sa douleur. Exprime sa souffrance. « Non. Je ne voulais pas ». Rien de pareil dans l'attitude de Marcus tout empreinte de noblesse et de grandeur. Serait-il par hasard indifférent à la mort de sa femme ? La croix formée par la rencontre des deux corps l'exclut à l'évidence. Elle exprime la douleur de Marcus. Mais celui-ci ne subit pas son destin. Il l'assume. Il a mal mais il ne souffre pas.



Girodet. 1808. *Atata au Tombeau*. L'attitude n'est pas différente pour le personnage de René. Aucune violence, aucune souffrance. Une douleur (dite par les deux croix) maîtrisée. Le héros humaniste est aux antipodes du héros chrétien.



Dans le monde chrétien, on ne traite pas la souffrance, la souffrance est un traitement. Elle est à l'origine de toute spiritualité. Pour le monde grec elle est un signe, un symptôme de défaillance de l'esprit. Dans le monde chrétien, la douleur est la marque de la colère divine. Comme telle elle est respectable, positive. Dans le monde grec, elle est dépourvue de sens mais est l'occasion pour l'homme d'affirmer sa maîtrise. Dans le monde chrétien, l'esprit de l'homme n'a de valeur que subordonné à celui de Dieu auquel il ne retourne que via la souffrance, dans le monde grec, il est la marque d'une humanité qu'aucune divinité ne peut assujettir sans qu'elle y consente. Il y a, dirait Nietzsche, une spiritualité de l'esclave et une spiritualité du maître. De l'homme libre.

Conférence, 22 01 2001, Article pour *Le Courrier de l'Algologie n°1 janvier, février, mars 2003*

<http://www.edimark.fr/publications/articles/douleurs-souffrance-et-spiritualite/6732>

LE MIROIR (LA FEMME) LA PEINTURE

I. Le piège

1. L'origine de la peinture. Il y a, semble-t-il, quant à l'origine de la peinture une méprise. Un mythe, qui nous vient de Pline et une métaphore de Platon, disent deux origines antagonistes de la peinture. Le mythe conte comment une jeune corinthienne, Ditubade, pour conserver le souvenir de son amant qui s'appête à partir pour la guerre, trace au mur le contour de son ombre au moyen d'un morceau de charbon. Ci-dessous : *David Allan Origine de la Peinture 1775*.



Et Regnault *L'Origine de la Peinture*, 1785 Maisons-Laffitte, Château



La métaphore platonicienne (*République* X, 596 e) est celle d'un miroir qui, présenté aux choses, les reproduit sans peine avec la plus grande fidélité. D'un côté l'ombre : une trace. De l'autre un reflet, une évanescence. Du côté de la trace, une femme et un désir : celui qu'elle a de cet homme qui se dérobe. De l'autre côté, une image qui se dérobe sitôt que le miroir a tourné le dos à ce qu'il reflétait. Deux conceptions de la peinture, antagonistes : l'une positive, celle de l'ombre, de la femme, du désir. La peinture retient. Le portrait conserve les traits que les ans modifient et que la mort emporte – à l'exception, un temps, du Portrait de Dorian Gray (Oscar Wilde). L'autre négative, celle du reflet, de l'illusion, du trompe-l'œil. Le miroir efface les traits qu'il a portés un instant. Deux conceptions antagonistes ou complémentaires ? La peinture retient le trait que la mort efface. Le miroir efface le trait. Ainsi, **théorème I : le miroir, c'est la mort**. Le XV^e siècle sera friand de ce rapprochement. Les Vanités qu'il invente et qui feront les choux gras du XVII^e hollandais montrent le miroir reflétant non les traits actuels ou passés de la figure qui lui fait face, mais ses traits à venir : le masque de la vieillesse ou de la mort. Ci-dessous : *Miroir des dames* 1450 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek



Et Lucas Furtenage *Hans Burgkmair et sa Femme Anna* 1527-1528 Vienne, Kunsthistorisches Museum



Le miroir, dans la peinture, aura souvent cette fonction d'en manifester le contraire. Velasquez se peint aux *Menines* en 1656.

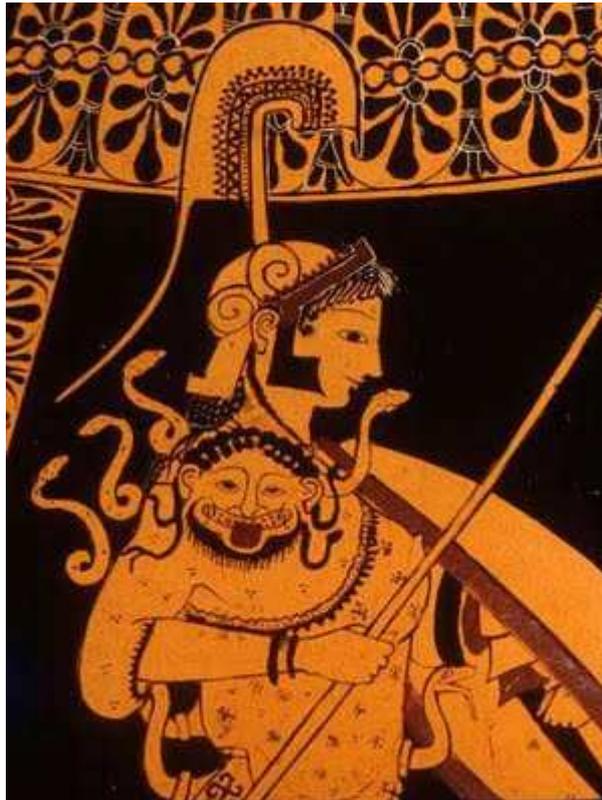


Il se peint avec la croix rouge de l'ordre de Santiago qu'il vient d'obtenir. Il entend immortaliser peut-être ici le pouvoir souverain de la peinture. La figure du peintre l'emporte sur celle des monarques qui ne sont plus que de pâles reflets au miroir sis au fond de la pièce. Vanité, pour le couple royal qui apprend là la fragilité de sa position, le miroir, au contraire de la peinture, dit l'évanescence des choses, l'illusion du pouvoir.

2. Le piège : Persée contre Méduse : *théorème I : le miroir, c'est la mort.*

Méduse est femme à la chevelure magnifique que change en hideux serpents Athena en lui donnant le pouvoir de pétrifier tout ce qu'elle regarde. Ci-dessous : *Méduse et Pégase* Autel de Syracuse (Sicile).





Athéna (Vase étrusque) 525 av.J

De pétrifier. D'arrêter par conséquent le cours du temps et de ses métamorphoses. Le pouvoir, donc, de figer les traits de ceux qui se présentent devant elle. Méduse est peintre (ou, plus précisément sculpteur, mais ceci ne change rien à l'affaire). Persée, pour la combattre et la décapiter mise sur un stratagème. Son bouclier est un miroir dans lequel il regarde impunément le reflet évanescent de Méduse pour pouvoir habilement, profitant de son sommeil, lui trancher le col. Ci-contre : Caravage *Tête de Méduse* 1601).



Persée est donc tout sauf un peintre. Un soudard, un Rambo ancienne façon, un effaceur de monstres, rôle dévolu, comme on sait, aux héros de la mythologie. Ici encore le miroir s'oppose à la peinture (sculpture) et la femme est du côté de la peinture, l'homme de celui du

miroir. Mais la peinture se trouve piégée par le miroir. D'un côté l'homme. Le côté de l'action. Le passé, l'origine, il les efface (pour construire l'avenir ?). De l'autre, la femme. Le côté opposé de la contemplation. Le passé, elle le retient, le conserve, l'arrache à l'effacement du temps. L'homme, tourné vers la fin. La femme, vers l'origine... du monde. Actif / Passive. En voilà un poncif ! Je n'ai pas dit que c'était naturel. Ce sont des rôles assignés par notre culture et pas mal d'autres à chacun des deux sexes. Alors, pourquoi le nombre des peintres masculins excède-t-il à ce point celui des peintres féminins ? Si la peinture est féminine, pourquoi jusqu'au XX^e siècle en partie y compris, la femme n'est tolérée à l'atelier que dans le rôle du modèle ? On ne répondra pas ici à cette question. Mais on constatera qu'exclue de l'atelier, on retrouve bien souvent la femme sur la toile et souvent aussi un miroir qui lui tient compagnie. La peinture telle que nous la connaissons reflèterait-elle la vision masculine de l'opposition / complémentarité du masculin (le miroir) et du féminin (la Vénus, l'Eve, la Vierge, la Prostituée, la Femme au champ ou à la cuisine) ? L'hypothèse est que dans le tableau, dans l'économie du tableau, le miroir devrait occuper la position de l'homme en face de la femme : Persée contre Méduse. Il n'en est rien.

3. Saint Luc. Donc la peinture est femme et homme le miroir. A l'origine. Dans l'univers du christianisme, tout change. Il y a un saint patron des peintres ; c'est l'un des quatre évangélistes, le bœuf : Saint Luc, médecin et peintre . Ci-dessous Rogier van der Weiden *Saint Luc dessinant la Vierge* 1435-36 Boston, Museum of Fine Arts.



C'est lui qui réalise le premier portrait : celui de la Vierge. On s'est gardé de rappeler que Sainte Véronique nous conserva, elle, le portrait de Dieu en personne (en la personne du fils) dont elle essuya le visage lors que la montée au calvaire. Non, Saint Luc nous donne le portrait d'une femme par un homme. Un homme a donc pris la place de la jeune corinthienne et pour longtemps. A la femme revient dès lors l'autre place, celle du miroir, du reflet, de l'évanescence. Là s'est opérée une inversion des signes. La première femme peinte (puisque c'est par Saint Luc) est la Vierge qu'on nomme aussi, souvent, le *Speculum sine macula*, « le

Miroir sans tache ». Le Moyen Age, Eve mise à part, emploie la femme surtout de façon allégorique dans la représentation des vices et des vertus : luxure et tempérance. Ci-dessous *La Tempérance* de Giuseppe Cesari 1568-1640 pour l'*Iconologia* de Cesare Ripa .



et Memling (Autel portatif de Strasbourg, fin XVe siècle) *la Mort et la Luxure* .



3. L'autoportrait. (Intimité 1). Pourtant, il arrive que l'inversion se retourne contre son « inverseur ». Que la femme reprenne la place de la peinture. Sur ce phénomène, il est un genre qui en dit long : l'autoportrait. Le peintre placé face au miroir se peint tel qu'il se voit. Il arrive souvent, alors, qu'une résistance se face jour, pour le peintre qu'on supposera droitier, à inverser sur la toile la main qui fait le geste de la peindre, ce qu'exige le miroir. Holbein qui était gaucher va jusqu'à se représenter droitier dans le petit médaillon d'Indianapolis (Clowes Found Collection). Il arrive que le peintre préfère le divorce entre la tête et le reste du corps plutôt que de céder sur la main créatrice : tête inversée, donc, mais corps inchangé. Ce qui équivaut à rien moins qu'une décapitation. Nombre d'autoportraits résolvent le problème en ne représentant pas le peintre entrain de peindre. D'autres, que nous dirons « plus courageux » le résolvent en ne représentant que le visage : que la tête. D'autres encore n'hésitent pas d'ailleurs à donner leurs traits à de célèbres décollés. Allori (1613 Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Florence)) fait don de son chef au malheureux Holopherne à qui Judith vient de couper le cou.



Caravage (ill.13.) perd la tête pour Goliath diminué par David ...



ou pour Méduse (la voici de retour) sur le bouclier offert à Cosme, Grand Duc de Toscane par le Cardinal del Monte.



D'autres associent leur image à celle d'un décapité, tel Adrea Solario, disciple de Léonard de Vinci, sur le métal de la coupe qui porte la tête de Jean Baptiste. Que signifient d'une part cette résistance du peintre à l'inversion du corps (alors qu'il accepte celle du visage), d'autre part cette propension à la décapitation ? Il faut interroger le Caravage précisément parce qu'il s'autoportraiture en Méduse. Méduse est femme. Caravage s'autoportraiture en femme. L'autoportrait réalise donc l'échange des places. Méduse femme devenue objet de la peinture est à présent miroir du peintre. Mais le piège fonctionne à double sens. Voici le peintre décapité, castré, inversé, féminisé. Le voici devenu au miroir ce qui a piégé Méduse : une femme. La femme est rétablie dans ses droits. Au départ : une femme, la peinture. Un homme,

le miroir. A l'arrivée, de nouveau une femme, la peinture (le peintre féminisé) et un homme, reflété par le miroir du bouclier. L'autoportrait boucle la boucle. La peinture part de la femme et y revient, via le miroir où elle s'était un moment perdue. L'autoportrait féminise son auteur. La genèse ne dit pas autre chose. Dieu le peintre, le sculpteur, sculpte dans la glaise son image. Adam est le miroir de Dieu. Et que voit Dieu quand il se mire en Adam ? Eve. Féminisation originelle du Créateur. **Théorème 2 : Eve est l'autoportrait de Dieu. Comme Méduse est celui du Caravage.** C qui se vérifie dans l'histoire du péché originel. Qui a pouvoir de décision : Dieu qui interdit, Eve qui transgresse. Adam répète seulement le geste : celui d'Eve, à l'endroit (la transgression), celui de Dieu à l'envers (l'interdiction).

En résumé : 1. La peinture est femme et le miroir homme. 2. Le christianisme inverse les signes en faisant de Saint Luc le saint patron des peintres et de la femme l'allégorie des vices et des vertus. 3. L'autoportrait rétablit les signes en féminisant le peintre qui se livre à l'image du miroir. Il faut tenter de voir ce qu'il en est de La femme au miroir dans la peinture.

II. La femme au miroir dans la peinture (Intimité 2) 1. Vanitas, vanitatis...

A Chartres et à Amiens, ci-dessous (au XIII^e siècle, donc), un jeune homme embrasse une jeune femme qui d'une main tient un sceptre et de l'autre un miroir



C'est une figure de la Luxure. A la rose de Notre-Dame de Paris (ci-dessous), (comme au vitrail d'Auxerre ou à celui de Lyon), c'est une femme qui se mire.



Celle qui se mire, dans L'Apocalypse d'Angers (ill. 17) (XV^os) n'est autre que La Grande Prostituée de Babylone.



Le sceptre exprime la royauté charnelle de la femme toute-puissante sur le désir de l'homme. Le miroir est l'emblème de la coquetterie de la femme et de son génie de la séduction. C'est un des attributs de Vénus. Et il recèle aussi le diable. La femme du *Jardin des Délices*, de Bosch (1505), se mire, côté infernal, naturellement, « au cul du diable » comme on disait à l'époque.



Mais, et c'est un paradoxe, le miroir est aussi bien l'emblème de la Prudence car il symbolise la possibilité de la connaissance de soi-même. Dans le Manuscrit 9186 de la Bibliothèque Nationale, la Prudence tient d'une main un crible (permettant de discerner la vérité (le grain) de l'erreur (la paille) et un miroir :



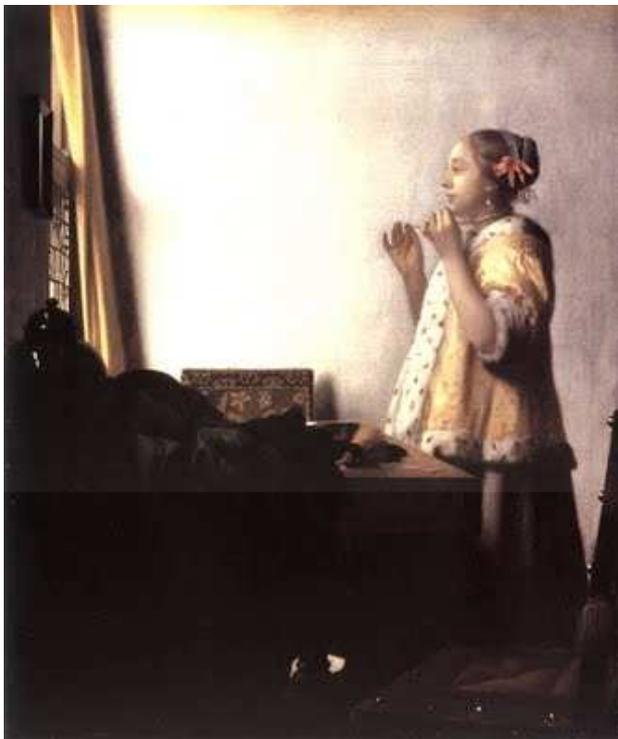
Dans l'*Iconologia* de Cesare Ripa (1593), la Prudence est représentée avec un miroir à la main.



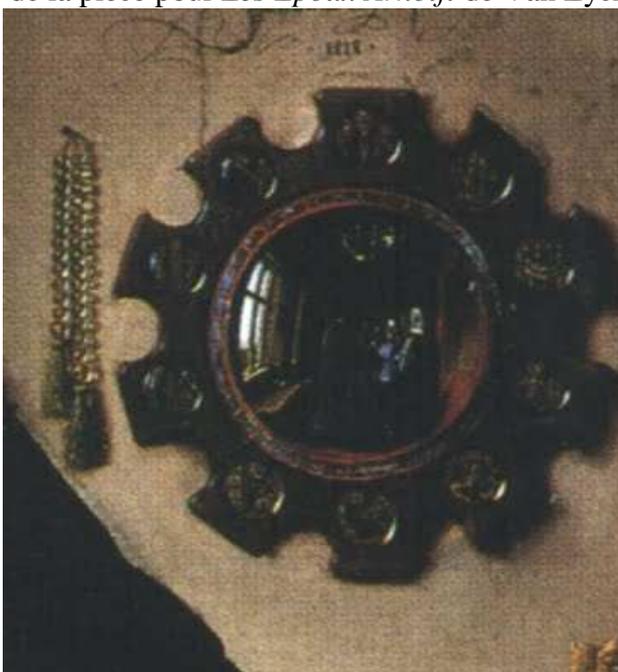
Chez Vermeer, dans *La Femme à la Balance* (1664) le miroir symbolise à l'évidence la connaissance de soi.



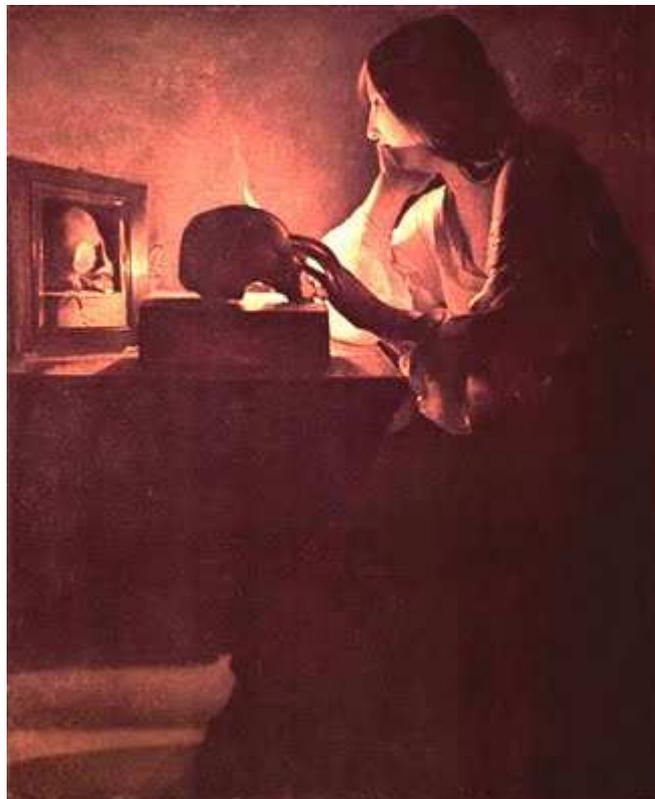
Aussi bien dans *La Femme au Collier de Perles* (1664). Le XII^e siècle écrit des Miroirs à tout va : Miroir de la sagesse, de la vertu, de la perfection. Ce sont des traités savants, des livres de connaissance. On en dénombre plus de trois cents pour l'ensemble du Moyen-Âge.



Le miroir est donc tour à tour apparence (trompeuse) de la coquetterie et apparaît (véridique) de la connaissance de soi qui caractérise la prudence. Sa symbolique demeure très ambiguë, très ambivalente. Marie tient quelquefois un miroir. Marie Madeleine se tient souvent devant un miroir. Le premier désigne Marie comme « le miroir sans tache » de Dieu ; ainsi du miroir au fond de la pièce pour *Les Epoux Arnolfini* de Van Eyck (1434).



Le second rappelle à la Madeleine qu'elle a succombé à la luxure, lui montre « sa tache » (De la Tour 1635-1640 *La Madeleine*). En même temps, reflétant le crâne qu'elle ne manque jamais de porter avec elle, il la renseigne sur sa nature mortelle et devient de ce fait l'instrument de la vérité.



La seule constante, dans cette versatilité du miroir, c'est la femme. A Amiens, à Paris, aux manuscrits, chez Vermeer, chez de la Tour, c'est toujours une femme (allégorie ou pas) qui se tient face au miroir. Et le théorème 1 s'applique en toute rigueur : le miroir c'est la mort. La luxure efface le corps sous ses marques abjectes, la prudence efface le corps, à son tour, selon les exigences de l'âme. Le tableau lui-même n'est plus qu'un miroir pour l'homme : la femme est son reflet évanescent. Lui, le peintre ou le spectateur de la peinture, lui qui n'est pas sur la toile, lui subsiste et voit la femme sous les traits de sa mort .

2. Femme à la toilette.

a. La femme à la toilette confie au seul miroir son intimité.

« Au seul miroir » : C'est que le miroir, à la différence de la peinture, on l'a vu et revu, ne garde pas la trace de ce qu'il reflète, n'arrête ni ne fige les gestes qu'une femme ne consentirait pas à faire ailleurs, même devant son amant. En quoi consiste ensuite cette intimité ? Pour elle, je n'en sais rien. Mais pour l'homme donc pour le peintre qui la surprend, cette intimité est ce qui fait en même temps sa féminité : cette partie de son corps que le tableau dérobe quasi toujours à la vue mais s'arrange pour montrer indirectement soit dans le miroir soit dans le regard de quelque témoin mieux placé. Dans le tableau de Velasquez (*La Toilette de Vénus* 1648-1651 Remarque, on a ici artificiellement supprimé l'image dans le miroir puisqu'elle n'est pas ce qu'elle reflète *pour Vénus*) il ne fait aucun doute que le miroir

est dirigé vers le sexe. Celui-ci n'est donc accessible que *via* le regard de Vénus elle-même qui se reflète au miroir en dépit de toutes les lois de l'optique. Le miroir reflète un visage qui voit ce qui est encore dérobé au spectateur.



Dans celui de Boucher (*Diane sortant du Bain* 1742) la présence ostensible et surprenante de ce qu'il faut bien appeler "le trou du cul du chien" à gauche et les lignes de force du tableau montrent clairement ce que le spectateur qui occupe la position d'Actéon est sensé voir ! On se souvient qu' Actéon, chassant avec des amis, aperçoit sans l'avoir voulu Diane, nue, à la toilette. La pudique déesse, furieuse, le métamorphosera en cerf en sorte qu' Actéon finira dévoré par ses propres chiens. Le spectateur commanditaire du tableau de Boucher voit indirectement, par le moyen du regard de la servante, ce qu' Actéon avait eu le tort d'être surpris entrain de voir.



L'objet de la peinture, depuis l'inversion des signes, est la femme. C'est-à-dire pour le peintre qui est un homme, depuis l'inversion des signes, quelque chose de secret et sans doute en même temps de terrible (quelques uns ici se souviennent peut-être de quelques défigurations

de l'an passé spécialement des *Woomen* de De Kooning). Tel les Vieillards qui guettent Suzanne au bain, le peintre coûte que coûte a résolu de dévoiler ce secret : voir et montrer ce qui est pour lui l'intimité, la féminité, le sexe de la femme parce que c'est là que le mythe place l'origine de la peinture comme Courbet celle du monde. Courbet : *L'origine du Monde* ... et l'effroi que cela lui inspire. Caravage : *Tête de Méduse*.

b. A la Renaissance on peint à profusion des Annonciations. De plusieurs types. L'un d'entre eux pourrait être nommé : de *la Vierge surprise* (Dirk Hendricksz *Annonciation* (détail) Campobasso Montorio dei Frentani).



A quoi la Vierge pourrait-elle bien être surprise ? Elle lit. C'est qu'il y a aussi intime que la toilette : la prière, cette toilette de l'âme ; qui est lecture. Le miroir ici, c'est la *Bible* qu'elle lit toujours au moment de cette surprise et qui lui renvoie bien en effet son image puisque c'est du Nouveau Testament qu'il s'agit où tout ce qui va lui arriver se trouve déjà écrit. Et spécialement ce pour quoi l'Ange est venu. Il a beau être *conclusus* (fermé) l'*ortus* (le jardin) de la Vierge, il n'en est pas moins pénétré par le rayon divin qui la féconde au moment précis où elle dit « oui » comme la pluie d'or féconde Danaé consentante. La Vierge n'a d'autre intimité que le réceptacle divin de son ventre. Ce qu'une Annonciation vient nous montrer c'est encore un miroir : la Vierge, *Speculum sine macula* « Miroir sans tache » de Dieu. Mais la Vierge c'est quoi ? Un monstre en somme (qu'on me pardonne cette incongruité). Une femme, en tous cas, qui n'a pas besoin d'homme. Qui enfante par l'opération du Saint Esprit. Vierge avant, vierge pendant, vierge après.

c. Vénus ou la Vierge (les deux femmes les plus peintes, Eve ne vient qu'ensuite) c'est donc tout un au niveau de leur représentation. Pour la première (qu'elle emprunte les traits de Diane ne change rien à l'affaire), c'est un visage qui prend la place du sexe. Dans le miroir de Velasquez. Dans le regard de la servante de Diane. Pour la seconde, c'est une vierge irrévocable. Il n'y a pas besoin d'avoir longtemps étudié la psychanalyse pour voir de quoi il retourne dans cette affaire. C'est à une castration qu'encore on est conduit. On sait de quoi il retourne quant à la tête de Méduse. Freud lui a consacré un petit article auquel il n'y a guère à reprocher. Cette tête coupée, couverte de serpents qui est sensée paralyser de terreur celui qui la regarde, c'est le sexe de la mère c'est-à-dire dans l'imaginaire du petit enfant soumis au complexe de castration, le pénis coupé qui saigne encore (mensuellement) de sa coupure. Et la vierge irrévocable, une femme qui renvoie à la nullité du sexe masculin. N'a-t-elle pas éprouvé la puissance ... de Dieu ? Que pourrait bien lui faire un homme après cela ? La Vierge, comme Méduse, renvoie le peintre masculin à sa féminité. Et la femme au miroir dans

la peinture occupe la même place que l'autoportrait. Où se vérifie le rétablissement des signes : la peinture est femme et l'homme qui touche à la peinture devient femme. **Théorème**

3 : la peinture est un devenir-femme.

La photo de couverture de la revue *Télérama*, dans laquelle se trouvait un reportage sur la libération supposée de la femme en Afghanistan, montre une femme retirant son voile devant un miroir. Image de la libération. C'est ce qu'on voit à première vue. A première vue, car il y a quelque chose qu'on peut difficilement voir : le (la, en l'occurrence) photographe (il s'agit d'Isabelle Eshraghi) qui tient le rôle du peintre. Cette femme n'ôte pas son voile devant un miroir mais devant un photographe saisissant au miroir l'instant de ce dévoilement. L'intimité est derrière le voile. Mais c'est ici parce que le miroir est incapable de conserver la trace de ce dévoilement, qu'appel est fait au photographe. Et à un photographe féminin. Quand donc le peintre est femme, le piège ne fonctionne pas. C'est qu'il n'y a rien à châtrer, rien à féminiser. La peinture est féminine un point c'est tout.

4. Narcisse.

L'autoportrait commence à Narcisse – et la peinture aussi, selon Alberti (*Della Pittura II*) – comprenons : la peinture inversée. La peinture de l'homme. Echo qui soupire après lui est condamnée depuis longtemps à répéter les derniers mots qu'elle entend prononcer : « Y a-t-il quelqu'un près de moi ? », demande Narcisse ; « Moi », répond Echo. Narcisse rencontre là un premier miroir, le miroir sonore de l'écho. Et ce miroir est une femme (inversion). Puis le voici qui se passionne pour une image dans l'eau. Proprement médusé, « semblable à une statue taillée dans le marbre de Paros », dit le texte d'Ovide. Pétrifié. Qu'est-ce qui peut ainsi pétrifier Narcisse si ce n'est la tête de Méduse que lui renvoie le miroir de l'eau. Voici Narcisse femme (retour avant l'inversion). La Version de Pausanias, différente de celle d'Ovide, raconte d'ailleurs que Narcisse reconnaît dans l'eau sa sœur jumelle : le même (jumelle) mais inversé (la sœur). Il peut scruter l'image tant qu'il voudra : « ce que tu recherches n'existe pas », dit le texte d'Ovide. Pas de sexe masculin. Son inversion, seulement, son absence : la femme. Où l'on vérifie une fois encore le théorème : la peinture est un devenir femme.

5. Autoportrait de la peinture au miroir convexe.

Dans les Flandres, au XV^e siècle, à la différence de l'usage qui est fait en Italie du miroir plan propre à servir l'instauration de la perspective linéaire, on aime à se servir de miroirs convexes. Dans quel but ? Examinons l'un des plus fameux tableaux de cette époque, celui de Jan van Eyck : *Les Epoux Arnolfini*. Une des utilités du miroir est ici de faire apparaître les témoins d'un mariage afin que le tableau vaille acte notarié. On sait par ailleurs que ce qui caractérise la peinture flamande de cette époque, c'est qu'elle est entièrement symbolique et que le symbolisme y a la propriété d'être caché. Tout dans cette œuvre dit le mariage : la main levée dit le serment, le chien et les chaussures la fidélité, les fruits rappellent l'état d'innocence des fiancés, le lustre porte le cierge que l'usage veut qu'on allume dans la maison des époux, la statuette de Saint Marguerite, patronne de l'enfantement dit la raison du mariage. Dans cette profusion de symboles, le miroir fait exception. Certes, il dit, lui aussi quelque chose. Mais ce qu'il dit n'est pas une vertu, c'est un fait historique : la présence du peintre (et d'un autre témoin) à cette cérémonie. Parce qu'il n'a pas de fonction symbolique, le miroir occupe une place à part. D'abord, il a la propriété de faire entrer dans le tableau le point à partir duquel le tableau est peint. Il est donc dans le tableau mais le tableau est encore

plus en lui. Ensuite, sa semi-sphéricité lui permet d’englober quasiment tout ce qu’il y a à voir. Il est le monde tout entier et en petit. Surtout, il témoigne de l’extraordinaire dextérité du peintre. De sa capacité à rendre le moindre détail de la réalité quelque soit la miniaturisation qu’on voudra imaginer. Au total, il faut admettre que Van Eyck et ses compatriotes jouent du miroir. Parce que toute la peinture s’y résume. Placés devant le tableau de Van Eyck (c’est vrai de Metsys, de Memling, de Cristus et des autres), irrésistiblement c’est le miroir qui finit par capter notre attention, par capturer notre regard, l’immobiliser, le fixer, le pétrifier.

Van Eyck, les flamands parviennent à faire du miroir qui est l’opposé de la peinture, l’autoportrait même de la peinture. Le miroir des Arnolfini n’est pas celui des Menines. C’est un tableau dans le tableau. C’est même plus que cela : c’est dans le tableau un tableau qui contient le peintre et le tableau. C’est Méduse avant que Persée ne lui tende son piège. Aussi bien, bannissant toute fugacité, le miroir est ici fait pour garder trace. Il doit valoir acte de mariage et signature des témoins. C’est donc ici le pouvoir pétrifiant de la peinture qui se trouve célébré, exactement comme, deux siècles plus tard, dans Les Menines de Velasquez. Si Van Eyck ni Velasquez ne subissent pas la décapitation-castration qu’on a notée ailleurs, c’est qu’ils ne font nullement d’eux leur autoportrait dans ces deux œuvres : c’est la peinture qu’ils peignent et elle seule. D’où le **théorème 4 : la peinture c’est l’immortalité**. Directe réciproque du théorème 1 : le miroir c’est la mort.

III. Le tableau-miroir (I quadri specchianti)

Chez Van Eyck, donc, le miroir est devenu un tableau. Parmi les artistes contemporains, il en est un qui a voué la presque totalité de son œuvre à la question du miroir. Je veux parler de ce représentant de l’Arte Povera qu’est Michelangelo Pistoletto. L’autoportrait est le sujet premier de sa peinture. Celui de 1971 est ambigu. Il s’agit du portrait de l’artiste tenant un portrait de femme. Ou bien, plutôt (car on ne voit guère l’intérêt de cette première proposition) de l’artiste se considérant dans un miroir lui renvoyant en image une tête de femme. Ou bien l’artiste tenant entre ses mains son autoportrait « en femme ». Caravage n’est pas loin. La thématique est inchangée. Puis cet autre tableau de 1978 : un miroir brisé reflétant la pièce dans laquelle il se trouve, comme le miroir de van Eyck. Mais surtout ce troisième, de 1987, qui renoue avec une longue série débutée en 1962 : celle des quadri specchianti (les tableaux-miroirs). Sur une surface réfléchissante, un personnage grandeur nature peint ou collé, dans une attitude ici dynamique, mais le plus souvent statique, prend place. Son environnement devient alors celui que reflète la surface qui l’entourne, y compris le spectateur qui passe ou s’arrête devant l’œuvre. Si chez van Eyck le miroir est devenu un tableau, symétriquement, chez Pistoletto, c’est le tableau qui devient un miroir, renouant avec la métaphore platonicienne.

Comment fonctionne ce dispositif ? Est-il aussi platonicien qu’il en a l’air ? Le miroir de Platon donne une instantané de ce qui se reflète en lui. Encore une fois, l’image s’efface aussitôt. Le miroir ne garde rien. Amnésique. Le tableau-miroir de Pistoletto est exactement le contraire. Chaque personnage collé ou peint sur la surface réfléchissante (autant d’autoportraits de l’artiste), est figé dans l’instant de sa pose. Mais cet instant sort précisément de son instantanéité d’être constamment environné par les changements qui se reflètent (changements de lumière, passage renouvelé de nouveaux spectateurs). Le tableau-miroir

prend en compte la dimension du temps. Le tableau-miroir assure la continuité du passé au présent. Il est une mémoire, au contraire du miroir platonicien ; mieux, une conscience. En un mot, il est devenu le peintre. Le miroir de van Eick était un autoportrait de la peinture, le quadro specchiato de Pistoletto est un autoportrait du peintre. Evidemment pas au sens habituel et précédemment évoqué. Il faut écrire « peintre » avec un grand « P ». Mieux, il faudrait dire non « du peintre » mais « du peindre ».

Un second type d'œuvres de Pistoletto est propre à éclairer cette trouvaille : les oggeti in meno. Les « objets en moins ». « Mes œuvres ne sont pas des constructions ou des fabrications de nouvelles idées, déclare l'artiste, tout comme elles ne veulent pas être des objets qui me représentent » (ce ne sont pas des autoportraits du peintre). « Ce sont des objets au travers desquels je me libère de quelque chose. Ce ne sont pas des constructions mais des libérations. Je ne les considère pas comme des objets en plus mais comme des objets en moins ».

Conférence du 9 décembre 2003

On se reportera avec intérêt au blog Wodka <http://wodka.over-blog.com/categorie-878593.html> très riche en illustrations sur le thème du miroir dans la peinture dans un article intitulé Jeux de Miroir. A l'article aussi de Jacques Darriulat Le Tableau et le Miroir mis en ligne en 2008 <http://www.jdarriulat.net/Essais/Tableau%20et%20Miroir/TableauMiroir.html>

FIGURATION (ABSTRACTION) DEFIGURATION

L'Histoire de l'Art oppose l'art figuratif et l'art abstrait. Il ne me semble pas que cette opposition soit pertinente. Une autre traverse le champ de la peinture, à mon sens plus éclairante : l'opposition d'un art figuratif et d'un art défiguratif (ou de la défiguration). Mon propos est de tenter de la faire apparaître.

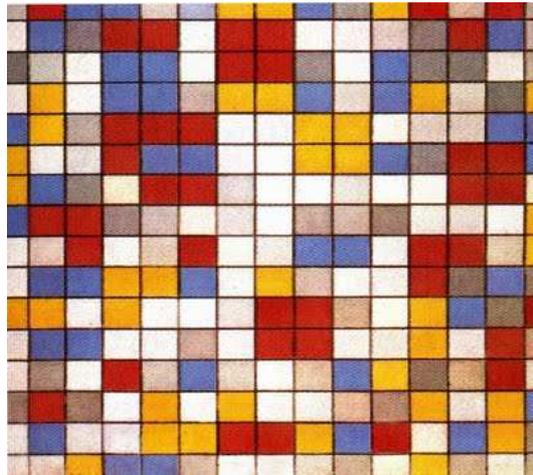
Première partie : Brève histoire de l'abstraction.

L'Histoire de l'Art distingue volontiers deux types de peinture et de sculpture : le type figuratif et le type abstrait.

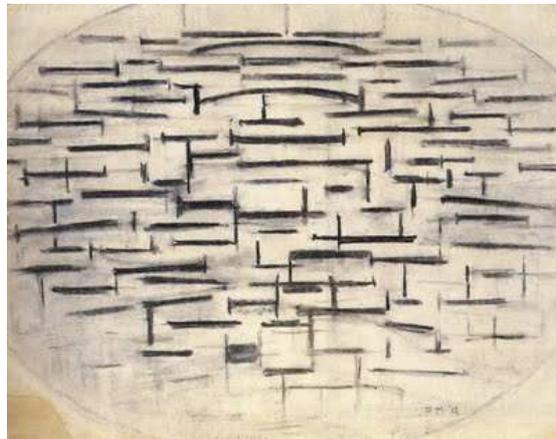
Elle considère en outre que l'art abstrait est né vers 1911 – 1912 avec une aquarelle de Kandinsky (actuellement à Paris, MNAM).



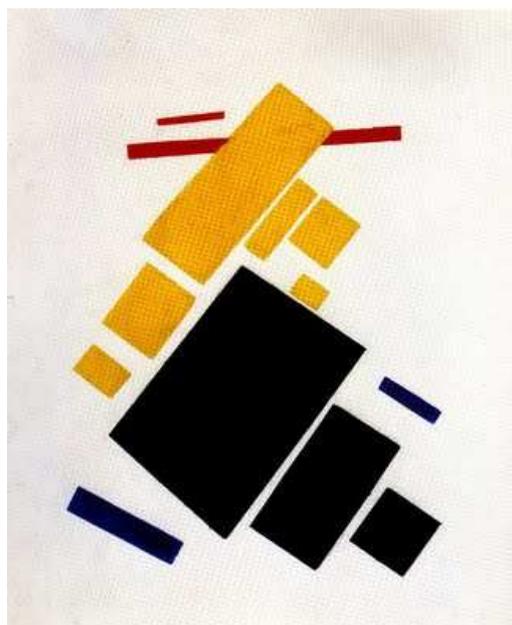
Kandinsky invente donc l'abstraction en peinture (*Improvisation Déluges* 1913) en libérant les couleurs de la représentation. Voici des assemblages de couleurs qui ne renvoient à aucun objet de la réalité extérieure (*Composition D* 1916) excepté, plus tard, à ceux que le design réalisera, à titre d'applications. D'autres peintres empruntent la même voie, comme Mondrian (*Composition dans le Damier aux Couleurs claires* 1919)



mais en rendant aussi bien à la forme qu'à la couleur son autonomie (La Mer 1914).

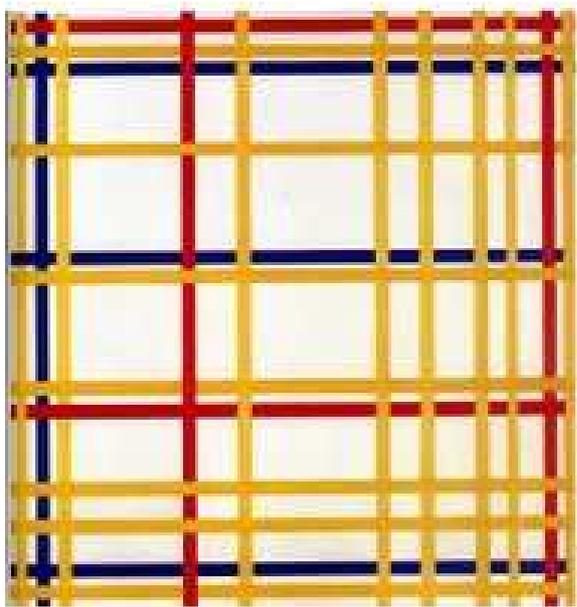


ou Malevitch dont l'*Aéroplane en Vol* de 1915 ne représente en rien un aéroplane.



Comme la peinture abstraite ne représente rien, elle a besoin, à son origine, d'une justification pour se faire admettre. Toute une littérature émanant des peintres eux-mêmes accompagne la production artistique. Et il est remarquable que cette littérature, contrairement à ce qu'on pourrait attendre dans la mesure où il s'agit d'abstraction, s'oppose à tout rationalisme. C'est une littérature intuitionniste, mieux, spiritualiste que développe Kandinsky. Chez Mondrian, théosophe, elle est quasi mystique. Et lorsqu'elle n'est pas spiritualiste, comme chez le suprématisiste Malevitch, elle est nihiliste et comme telle appuyée sur l'intuition du rien.

L'Histoire de l'Art, toujours, distingue dans l'abstraction différents courants. Les principaux sont : le courant géométrique qu'illustre à la perfection de néoplasticisme de Mondrian (*New York City* 1942) et le courant lyrique qui se développera principalement aux Etats Unis avec l'expressionnisme abstrait dont Pollock fut l'un des premiers et plus importants initiateurs (*Full Fathom* 1941).



Mondrian *New York City I* 1942 Paris, MNAM



Pollock *Full Fathom* 1947

L'abstraction géométrique est le courant européen. Il est à l'origine de l'art abstrait. C'est Kandinsky (*Improvisation VII* 1910), Mondrian (*Composition en Noir* 1920), Malevitch (*Peinture Suprématisiste* 1915) mais aussi Bazaine (*La Messe de l'Homme armé*, ci-dessous 1944),



Estève (*Le Tisserand* 1948) et de nombreux autres artistes.



L'abstraction lyrique trouve à se développer surtout outre Atlantique, spécialement à New York sur le territoire de l'Expressionnisme abstrait dans lequel il est essentiel de distinguer encore deux courants :

Le courant gestuel (*l'action painting*) avec Pollock, DeKooning, Hofman. La peinture, alors, ne donne plus lieu à des tableaux mais à des événements. La toile n'est plus un cadre spatial où s'arrangent entre eux des objets abstraits, mais un champ d'action constamment débordé. C'est le champ all over sur lequel l'artiste exprime directement ses émotions. Non pas, toutefois, à la manière des surréalistes qui, au moyen de l'écriture automatique ou de ses équivalents plastiques, laissent libre cours à des formations venues en ligne droite de l'inconscient. L'expressionnisme abstrait est plus proche de l'existentialisme que de la psychanalyse. L'artiste laisse venir ses émotions mais choisit celles qui iront à la toile : il les

assume. (Pollock, *Full Fathom Five* 1947). La toile est un champ d'énergie et la ligne du *dripping* crée un réseau de forces (Pollock, *One, Number 31*, ci-dessous 1950).



Il arrive même que cela représente (DeKooning, *Woman* 1952).



Mais, rien qui appartienne à la réalité extérieure. Les *Women* de DeKooning sont des visions qui représentent un état pulsionnel non un être réel, et c'est heureux. (Aussi : Hofman, ci-dessous 1945).



Le second courant expressionniste abstrait est le courant *color field* (champ coloré). Ce ne sont plus, là, les possibilités expressives du *geste* qui sont explorées, mais celles de la *couleur*. Là encore le tableau est un *événement*. La toile (généralement de grandes dimensions) est un champ coloré destiné à produire sur celui qui la regarde un *impact visuel* capable de déclencher une intense émotion (Barnett Newman *The Way I* 1951).



Le seul problème, quand les couleurs sont multiples (Rothko *N°3 (N°13)* 1949) étant celui de l'*unification* des champs colorés. Le problème étant résolu en donnant à chaque zone *la même* intensité chromatique.



Il arrive évidemment que les deux courants se rejoignent. C'est le cas quelquefois, par exemple, chez Motherwell (1953-1954).

Mais cette brève histoire de l'art abstrait ne nous apprend pas grand chose sur la question qui nous occupe. Il faut reprendre les choses autrement.

Deuxième partie : Représenter et Figurer.

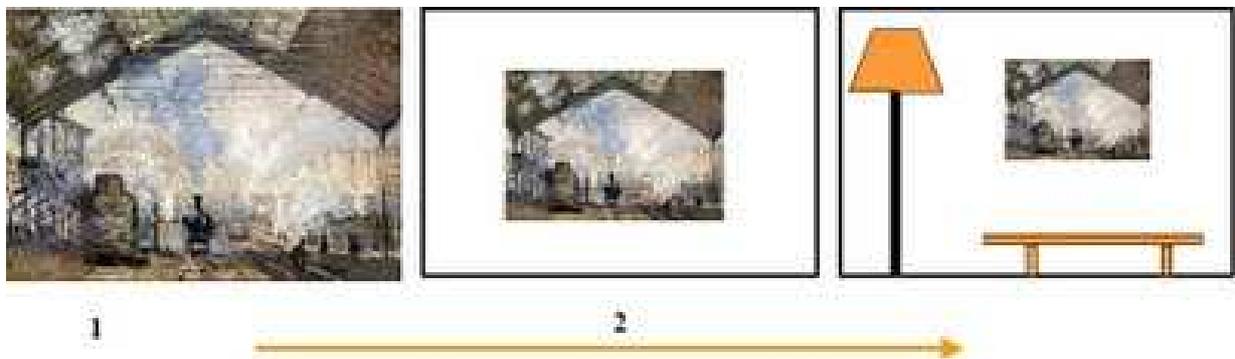
Depuis le Renaissance, un *tableau* est une *représentation* (Philippe de Champaigne *Portrait d'Omer Talon* XVII^es). Il ne vaut pas *pour lui-même*, mais pour le fragment de réalité auquel il renvoie : portrait, paysage, scène de genre, qu'il *représente*, dont il est le *représentant*. Depuis Manet (*Olympia* 1863), le tableau ne représente plus qu'*accessoirement* une réalité. Il est d'abord, selon les termes de Maurice Denis, une surface sur laquelle des couleurs sont assemblées.

Comme le tableau est devenu un *objet* et non plus le simple faire valoir d'une réalité extérieure, le peintre peut montrer comment il s'élabore : le *processus de création*. D'où les *séries* (Monet, *Série des Meules* 1891, ou Mondrian, *Série des Arbres* 1905-1913).





A la fin du XIX^e siècle, le tableau, au musée, est devenu un objet à *voir*. A voir *en tant que tableau* et non en tant que représentant de la réalité. On va voir *un Manet* et nom une scène de déjeuner sur l'herbe. De *s'arracher* ainsi à ce qu'il représente, le tableau est mûr pour l'*abstraction*.



Elle était *déjà là*, en fait, cachée dans la représentation et depuis l'origine. Que *représente* un portrait quand son modèle n'est plus de ce monde ? Toute peinture, en un sens, est condamnée à devenir abstraite (*non représentative*), à l'exception sans doute du mythique *Portrait de Dorian Gray* dont c'est, à l'inverse, le modèle qui, de *s'arracher* à la durée, devient une abstraction.

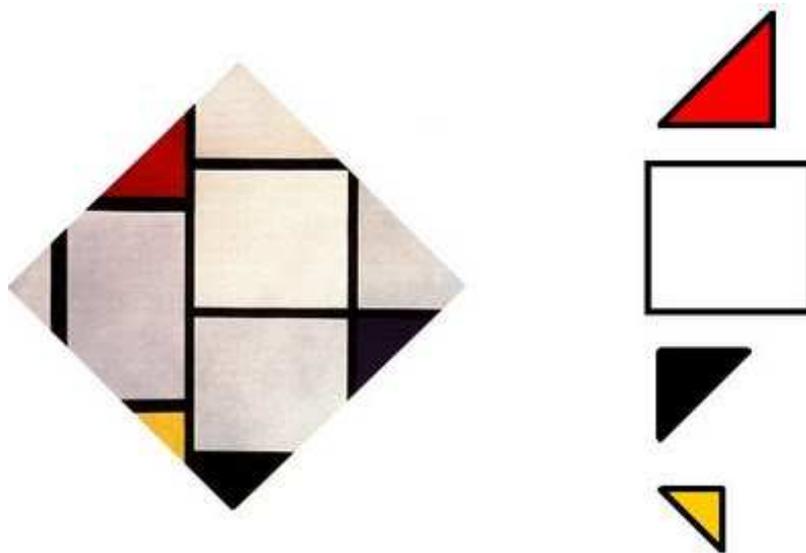
Cette *disposition* de la peinture à devenir abstraite, le *cubisme*, l'avait complétée en introduisant, avec le collage, des éléments de la réalité dans le tableau (Picasso, *Chaise cannée* 1912).



C'est qu'*abstraire* c'est arracher, en effet, tirer hors de. L'abstraction a commencé à partir de la représentation (Mondrian, *Série des Arbres* 1905-1913).

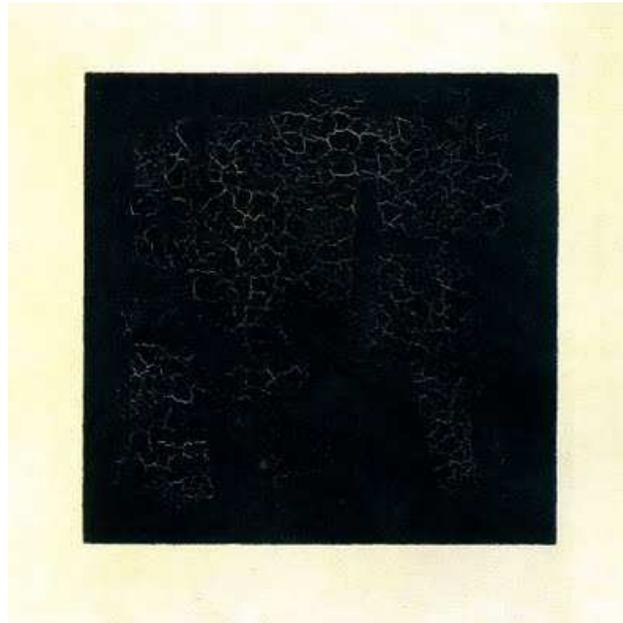
Toutefois, de même que le chêne n'est pas le gland d'où il provient, de même, l'*abstraction* ne réside pas dans l'acte d'abstraire dont elle est issue. La peinture *n'est abstraite que* lorsqu'elle a renoncé à toute représentation.

Ni l'œuvre de Kandinsky (*Aquarelle* 1911), ni celle de Mondrian (*New York City* 1942) ne représente rien (Mondrian, *Composition dans le Carreau avec Rouge, Jaune et Bleu* 1921-1922).



Mais, qu'on y prenne garde, et nous entrons là dans le vif du sujet, qu'un tableau abstrait ne soit pas *représentatif* est une chose, il n'en reste pas moins qu'il est *toujours figuratif*. Une œuvre géométrique de Mondrian (*Idem*) est *une figure*, composée de *figures*.

L'opposition *figuratif / non-figuratif* n'a strictement aucun sens en peinture. Même le *Carré Blanc sur Fond Blanc* de Malevitch (1818) est une figure.



Le tableau abstrait, on l'a vu, ne *représente rien*. Il n'est pas là pour autre chose que lui-même. Est *abstrait*, par conséquent, tout tableau qui ne représente rien, à *quelque niveau que ce soit*.

-L'*Olympia* de Manet n'est pas complètement abstraite. A la fois le tableau est là pour lui-même (c'est une peinture) et à la fois il représente encore une chambre de passe.

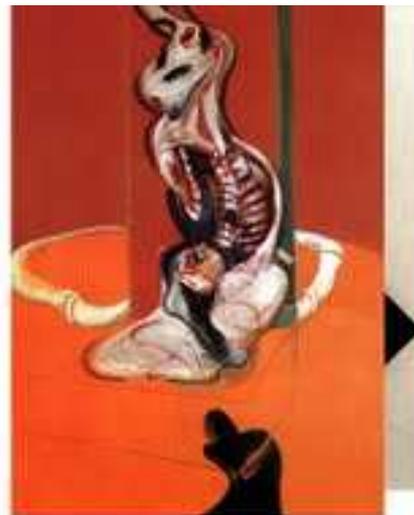
-La *Mer après le Coucher du Soleil* de Mondrian (1909) n'est pas davantage complètement abstrait. A la fois le tableau est là pour lui-même, comme *peinture* et à la fois il représente encore quelque chose.

Ainsi, toute peinture *représentative* (Chassériau, *Esther se parant pour être présentée à Assuerus XIX^os*) ou *abstraite* (Franck Stella, *Gran Cairo*) est *figurative*. Ou... *dé-figurative* (DeKooning, *Woman* 1950-1952).

L'opposition n'est pas *figuratif* (Boucher, *Diane sortant du Bain* 1742) ou *abstrait* (Théo van Doesburg, *Composition arithmétique*), mais bien *figuratif* (Boucher, *Idem*) ou *dé-figuratif* (Bacon, *Etude pour une Crucifixion* 1962).



Boucher *Diane sortant du Bain*
1742 Paris, Musée du Louvre



Bacon *Etude pour une Crucifixion*
1962 New York Musée Guggenheim

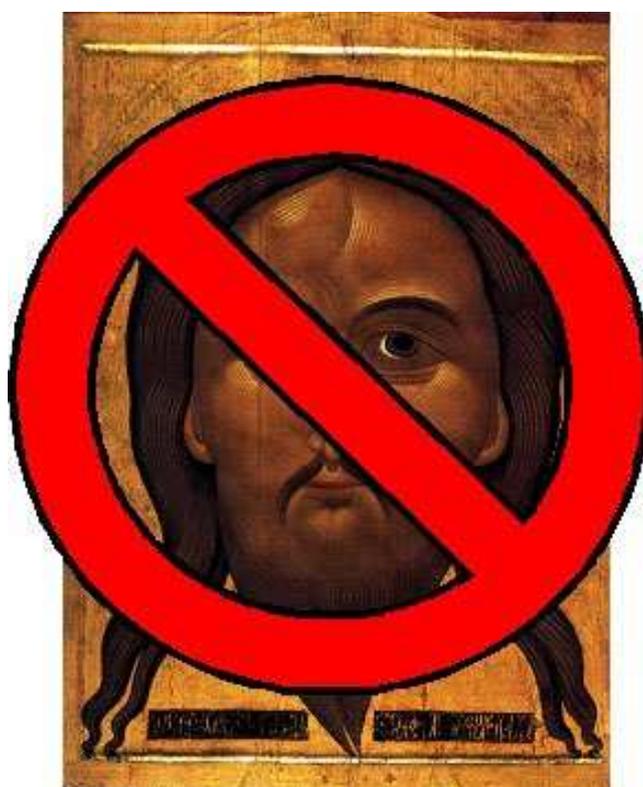
Troisième partie : Figuration et Défiguration.

Encore faut-il être précis et ne pas confondre la *défiguration* avec d'autres procédés mis en œuvre depuis qu'il y a de l'art dans le monde.

Il est donc opportun, en premier lieu, de tenter de discerner, dans l'histoire, toute *atteinte* à la figuration pour tenter, par la suite, de repérer ce qui, dans ces atteintes, constitue proprement une perversion de la figuration : son renversement pur et simple en *défiguration*.

1. En 726, l'empereur Léon III fait détruire l'*image* du Christ sur la porte de bronze du palais impérial et le remplace par le *signe* de la croix. Plus de *figure*. Des *signes* seulement. C'est le Premier Iconoclasme. L'image matérielle, en effet, selon la conception musulmane adoptée par les iconoclastes, est consubstantielle à son modèle. *Figurer* le divin revient à l'affirmer lui-même matériel, mort et muet comme son *image*.

Première *atteinte* à la *figure*. Son interdiction pure et simple. Mais il n'y a pas là de *défiguration*.



2. La sculpture romane, au XII^e siècle, est bien peu *réaliste*. La soumission de la sculpture et de la peinture à l'architecture entraîne d'importantes *déformations* des figures qui doivent prendre place dans un espace délimité, se soumettre au *cadre* architectural (chapiteau, par exemple) et épouser, le cas échéant la *trame* même de ce cadre (celle du chapiteau corinthien, en général : par exemple : Chauvigny, *L'Annonce aux Bergers*, XII^es.). L'objectif, d'ailleurs, n'est pas de *représenter* une scène de genre (Mozac, *Les Saintes Femmes au Tombeau*, XII^es.). Il est *symbolique*. On ne représente pas des femmes se rendant au tombeau de Jésus, mais on dit un épisode des *Evangelies*. (*Eve d'Autun* XII^es.).



Seconde *atteinte* à la *figure*. Sa déformation. Mais il n'y pas ici davantage *défiguration*.

3. Au début de son histoire, la *perspective* n'est nullement un moyen de *représentation* objective du monde qui nous entoure. C'est un procédé largement utilisé principalement dans les *Annonciations* pour *figurer l'infigurable*, c'est-à-dire l'*Incarnation* de Jésus. Ainsi, dans l'*Annonciation* d'Ambrogio Lorenzetti (1344),

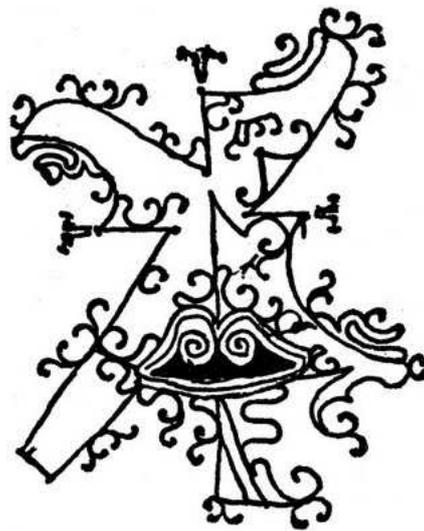


la perspective utilisée pour la figuration du carrelage dans la moitié inférieure (terrestre) du tableau disparaît totalement au profit d'une figuration byzantine des bustes dans la moitié supérieure (céleste) et la colonne (symbole traditionnel de la figure du Christ), vers laquelle fuient les carreaux, visible en bas, invisible en haut, assure le passage du Ciel vers la Terre, de l'Invisible vers le visible ; *figure* l'Infigurable de l'*Incarnation*. En haut, (ci-dessous) nulle profondeur, au Ciel les choses existent sur le même plan et non les unes par rapport aux autres. Là où passe l'aile de l'ange, le texte s'interrompt et reprend ensuite. En allant vers la bas (en descendant du Ciel sur la Terre, de l'espace divin vers l'espace terrestre, en suivant

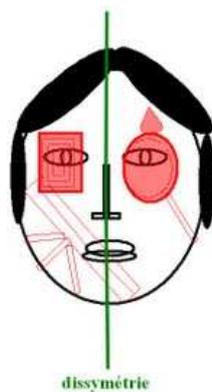
donc le trajet de la colonne, l'espace s'approfondit, au contraire : Dieu devenu Homme : *incarnation*.



4. Pour le missionnaire, une peinture de visage d'indien Caduvéo (Brésil) correspond complètement à une *défiguration* de l'œuvre du Créateur (*Peintures de Visages Caduvéo* extraites de Levy-Strauss, *Tristes Tropiques & Anthropologie structurale*). Mais, pour l'indien lui-même, elle correspond *au contraire* à une *refiguration*.



Les Caduvéo ont horreur de la Nature. La symétrie du corps et du visage humain est *naturelle*, par conséquent *animale*. Les Caduvéo se considèrent comme humains et substituent donc la *culture* à la Nature : un dessin dissymétrique qui corrige la ligne naturelle du visage.



Quatrième *atteinte* à la *figure*. Sa correction. Tout le contraire, par conséquent, d'une *défiguration*.

Orlan (*Les Femmes... Après 7^e opération & La Deuxième bouche* 1993) n'entreprend pas davantage de se défigurer. Elle refuse seulement *les corps* qu'elle n'a pas choisis : le corps *naturel* reçu à la naissance et le corps *culturel* reçu de la mode, destiné, chez le commun des mortels, à remplacer le premier. Elle choisit *de choisir* son corps. Le crée elle-même. En fait *son œuvre*. Là encore, nulle *défiguration* n'est à envisager.



Peinture de visage Cahuíno (Brésil) 1935



Orlan *Les Femmes... Après 7^e opération*

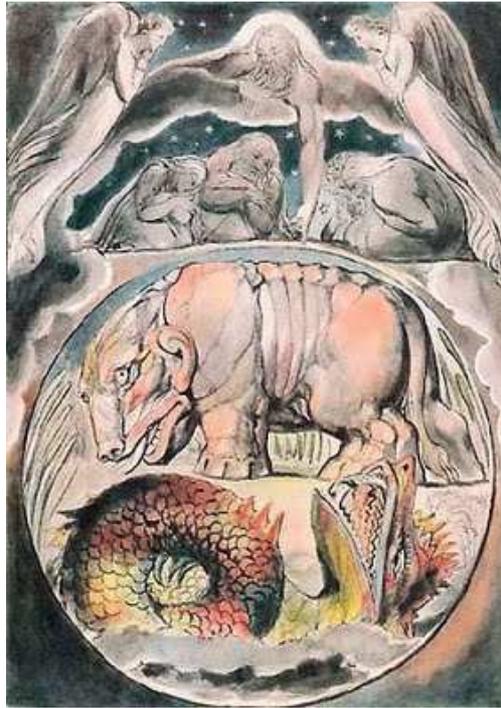
Dans l'oeuvre de Cindy Sherman (ci-dessous : Cindy Sherman *Sans titre N° 316* 1995), en revanche, il y a *défiguration*.



Quatrième partie : Défiguration

1. La *caricature* est une première forme authentique de *défiguration*. Son objectif : révéler l'*in-montrable*. Son moyen : la *défiguration*.

L'*in-montrable*, c'est le *diable*, le mal, le malin. Le mal ne se montre jamais. Il n'existe pas de *figure* du Diable. Seulement des *défigurations*. Ci-dessous : William Blake *Béhémoth et Léviathan*, *Le Livre de Job* 1803-1806 Edimbourg, National Gallery of Scotland



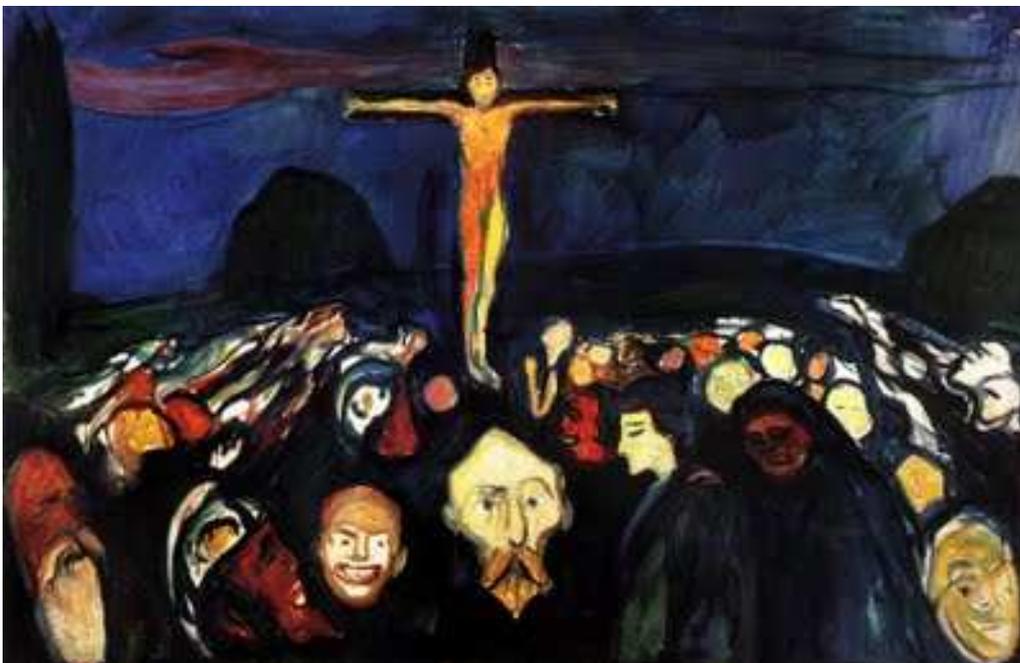
Même chose dans ce détail du *Désespoir de Satan* (*Série des Disparates*) 1919-1923 Madrid, Musée du Prado, de Goya.



Ainsi, dans *le Portement de Croix*, de Jérôme Bosch (1515-1516) la haine, le ressentiment, la bassesse des hommes n'est pas *représentée*, elle est *défigurée*.

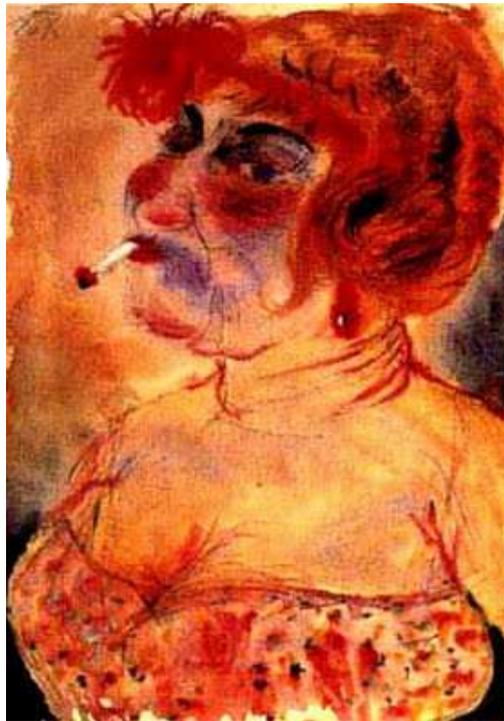


De même, dans l'œuvre expressionniste: *Golgotha* (1900) de Munch, visiblement inspiré de Bosch. Ce sont là des *caricatures*, d'authentiques *défigurations*.



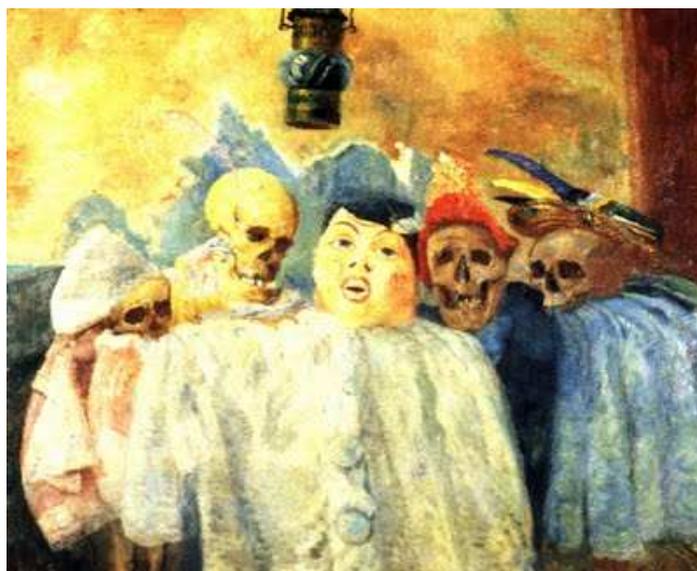
L'*Expressionnisme* allemand est fait de telles *défigurations* qui ne sont pas toujours de caricatures. Dans *Le Cri* (1893) du même peintre, la souffrance qui fait éruption dans le personnage *défigure* son visage, son corps et tout le paysage alentour.

Il n'en reste pas moins que la *caricature* est un procédé de défiguration largement utilisé par l'Expressionnisme allemand. Témoins cette *Mère maquerelle* d'Otto Dix (1923).



Seule la *défiguration* caricaturale peut espérer exprimer ce qu'il y a de corrompu tant au niveau physique qu'au niveau spirituel dans cette femme qui a littéralement perdu « figure humaine ».

2. Le *masque* constitue une seconde forme de *défiguration*. Le Carnaval nous l'apprend, il *révèle* davantage qu'il ne cache. Il montre ce qui d'ordinaire reste caché. On croirait à tort qu'il est une *figure* comme une autre, voire une *figure sur une autre*. Il est proprement une *défiguration*. A preuve le fait qu'il prenne souvent la forme d'une tête de mort (Enzor, *Pierrot et Squelettes* 1907).



C'est que *la mort est ce qui défigure* (Munch, *Soir, rue Karl Johan* 1892 ; *Angoisse*, 1894). La tête de mort n'est pas une *figure*, c'est une *défiguration*. Le résultat d'un *travail* effectué sur la *figure* par la mort.

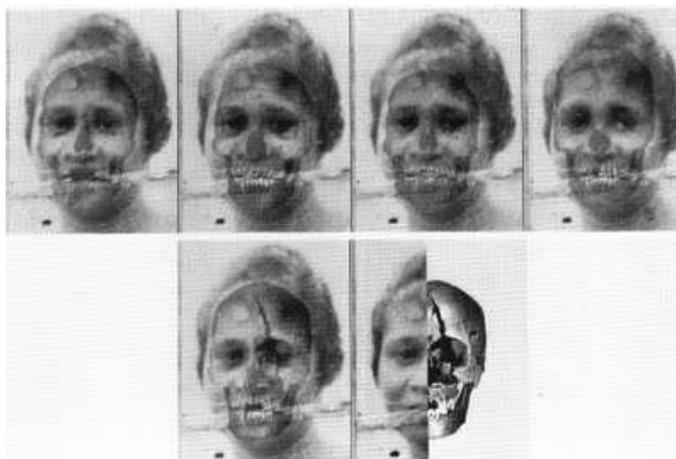


3. Nous savons donc à présent deux choses : a) que la défiguration est destinée à montrer l'inmontrable ; b) que le processus de la défiguration consiste dans *le travail de la mort*. Les natures mortes hollandaises du XVII^e siècle mettaient sans doute en garde contre la vanité des choses matérielles, elles n'en célébraient pas moins plastiquement la jouissance. D'une façon générale, la peinture a toujours plus ou moins célébré les objets et les êtres, les beautés de ce monde. Elle a toujours été massivement *figurative*. La *défiguration*, à l'opposé, met en évidence l'œuvre de destruction que la mort ne cesse de réaliser dans ce même monde. Le peintre se saisit d'un objet, d'un visage, d'un corps, d'un paysage et le... Il n'y a pas de mot, semble-t-il pour le dire. Il le... meure. Il montre *la mort à l'œuvre*.

La *défiguration* est exactement ce qui arrive à Dorian Gray au moment où il poignarde son portrait (Albert Lewin *Le Portrait de Dorian Gray*, 1945) , assumant tout à coup et ses crimes et son âge, toute la corruption du monde, ce que son visage n'avait jamais montré (*l'inmontrable*). Résurrection à l'envers.

La *défiguration* n'est donc pas une tendance nouvelle dans l'histoire de l'art. Toutefois, elle n'a sans doute jamais, autant qu'à notre époque, trouvé à se manifester.

Gene O'Donnell *Sans Titre* 1994



Contraste avec la peinture de la beauté des siècles pré-modernes. Santerre *Suzanne au Bain* 1704 Paris, Musée du Louvre.



Cinquième partie : Le Temps de la Défiguration.

On ne saurait donner dans le cadre de cet exposé que quelques exemples significatifs dans l'art contemporain de cette *défiguration*

1. Ana Mendieta était une artiste d'origine cubaine exilée aux Etats Unis vers l'âge de douze ans. Son œuvre se situe à la lisière du *body art* et du *land art*.

Les premières performances qu'elle réalise entre 1972 et 1974 à l'Université de Iowa, ont à voir avec la *défiguration*. Dans *Glass on Body* (1972), elle presse son visage sur une vitre jusqu'à lui faire subir les pires *défigurations*.

Tout ce travail a en outre à voir directement avec la mort comme le montrent les *Siluetas Works* de 1976-1978, par exemple, et plus encore la mort qu'elle s'est choisie en 1985 en se défenestrant (il y a peu de manière plus *défigurante* de se donner la mort !).



2. Tony Oursler, artiste américain, ne vise pas directement la mort dans ses installations de poupées. Mais la *faille*..

Des mannequins de chiffon immobiles dont les têtes sont des ballons de baudruche qui reçoivent une projection vidéo (animée par conséquent) de visages filmés en gros plan et qui débitent des paroles : dialogues ou monologues à plusieurs, plus exactement ; lecture de questionnaires psychiatriques, etc. Restituées de façon sourde, presque inaudible.

Le sujet est saisi dans un moment *catastrophique*, c'est-à-dire lorsqu'il est en proie à une émotion qui le déstabilise ou mieux : qui crée dans son système une *défaillance* majeure.

C'est le moment où l'humanité en nous vacille. Une représentation *sinistrée* de l'être humain et qui trouve à s'exprimer dans cette *défiguration* que présente l'installation.



3. Dinos & Jake Chapman, deux artistes anglais. *Apocalypse* (Installation 2000) n'est évidemment pas sans rappeler les charniers de l'holocauste. Mais *Fuckface* (1996) fait partie d'une série (*Zigotic* 1995, *Six Feet Under* 1997) présentant des installations de mannequins dont la bouche est un anus et le nez un phallus. Ce qui dérange et qui ôte à ces trouvailles le caractère de plaisanterie qu'elles pourraient avoir, c'est que ces attributs ornent le visage d'*enfants*, d'êtres réputés jusqu'à Freud mais encore dans notre manière commune de voir le monde, parfaitement asexués. Les *Fuckfaces*, les *Faces d'Enculé*, littéralement, sont des *défigurations*.



La figure humaine que le judéo-christianisme veut semblable à celle du divin et que l'enfant non encore corrompu par la vie incarne le mieux, révèle dans cette *défiguration* sa nature aussi peu judéo que chrétienne, pour le dire en raccourci.

Dans la *figure* de l'innocence enfantine s'ouvre une *faille* d'où se déclare comme un *séisme* l'origine de toutes les perversions. Voici l'enfance *défigurée*.

Puis, avec *Cyber Iconic Man* (1996), installation *prométhéenne*, ces plaies au saignement incessant (puisque le seau qui recueille le sang est doté d'une pompe qui le réinjecte dans la « figure », le tout accompagné du bruit de cette circulation). Voici l'homme à *corps ouvert*.

La démonstration ne serait pas complète si on n'envisageait pas aussi le côté de l'abstraction. Autant l'*abstraction géométrique* (Mondrian *Composition en Couleurs* 1917) est *figurative*, autant l'*expressionnisme abstrait* (DeKooning *Woman as Landscape*) peut se montrer *défiguratif*.

1. Willem DeKooning réalise la série des *Women*. Il y a en chaque homme, paraît-il, une représentation fantasmatique de la femme qui résonne comme une fêlure, une coupure, une déchirure : une *faille*. Par conséquent, aussi, une panique bien plus que déstabilisante et qui fait vaciller bien plus que sa virilité. Les *Women* de DeKooning rendent ces *défigurations*.



2. Jackson Pollock invente le *dripping*. Qu'est-ce que le *dripping* ? Une expérience de la *limite* (*Echo* 1951). L'artiste fait appel en lui à des gestes qui lui échappent, au contraire du peintre qui en appelle à la maîtrise du geste, à la technique. Ces gestes *seismiques* il s'efforce (à l'inverse des surréalistes qui pratiquent l'écriture automatique), il s'efforce de les amener à la *figure*. De la *faille* ici sollicitée (*Full Fathom* 1947) prend son départ un *seisme défiguratif* dont tout le travail de l'artiste est de tenter, non de le contenir, mais de le *ramener à la figure*.



Finissons ce tour d'horizon avec Francis Bacon.

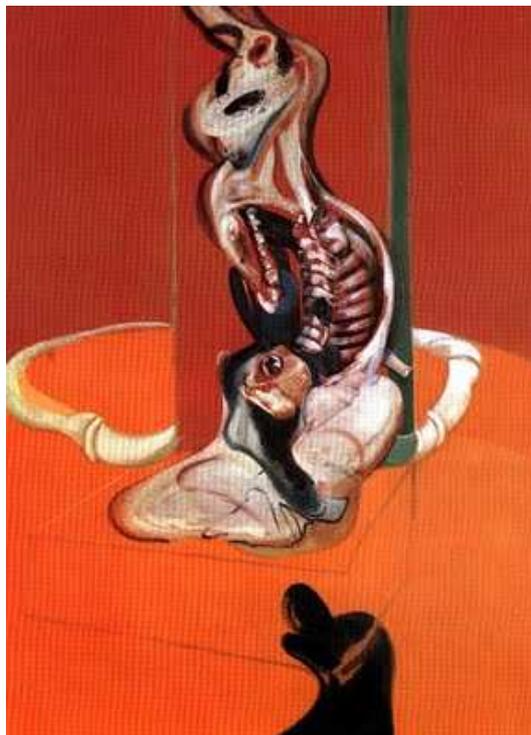
Laocoon ne crie pas. Non parce qu'il se maîtrise, comme le croit Winckelmann, le théoricien, au XVIII^e siècle du néoclassicisme, mais, comme le pense Lessing, parce que ce serait *inesthétique* un tel trou noir sur le visage d'une statue. Cela *ruinerait la figure*.

La bouche largement ouverte (7^e *Etude pour un Portrait* 1953), Innocent X crie. Pourtant, le silence noir qui l'entoure, la perspective rigoureuse des lignes droites qui l'encadrent excluent que ce cri, comme celui de Munch, se fasse entendre. La bouche crie donc, mais à *l'intérieur*. Peut-on se « figurer » une expression plus poignante de la douleur ?

A l'évidence un tel cri *défigure*.



Dans l'*Etude* de 1965, le cri a disparu. Pas la *défiguration*. On la retrouve d'abord dans le brouillage du visage, ensuite dans une curieuse transformation d'une pièce de vêtement : la mosette du Saint Père prend des allures de *viande* et la *figure* d'un quartier de bœuf. Mais voici le corps du Christ (3° des *Trois Etudes pour une Crucifixion* 1962). Tout entier devenu *viande*. La douleur, donc, quand elle est extrême, impuissante à s'*ex-primer*, ouvre la faille qui est au cœur de l'humain. En résulte la *défiguration*. On dit à juste titre : « *souffrir comme une bête* ».

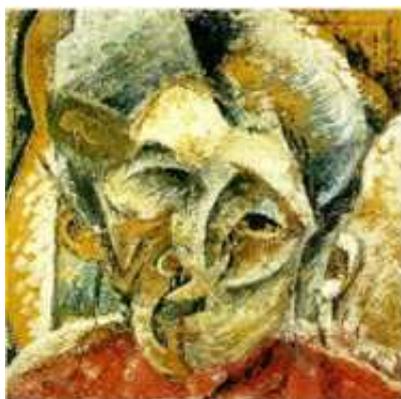


La douleur de Laocoon est maîtrisable, elle n'est pas extrême. Elle ne *défigure* pas. Celle de l'homme qu'aspire le parapluie-carcasse (*Painting* 1946) est extrême. Donc : *défigurante*. Ainsi travaillent la douleur et la mort. Elles changent le corps en viande (*Figura endormie* 1959).

Ailleurs (*Trois Etudes pour le Portrait de George Dyer* 1963), c'est le visage qui se brouille. Un portrait futuriste de Boccioni (*Dynamism of a Woman's Head* 1914) présente une structure analogue à celle des portraits de Bacon (*Trois Etudes pour le Portrait de Lucian Freud* 1965). Mais alors que le premier d'une technique différente de l'effaçage au chiffon peint le mouvement d'une femme qui bouge, la vie, le second donne un visage qui se désagrège. C'est encore plus « net » dans *Etude pour un Autoportrait, Premier violet du triptyque* 1985-1986.



Bacon est sans doute, en tous cas à ma connaissance, un des artistes contemporains qui a le plus peint cette *défaillance* de la nature humaine ; qui a le plus *défiguré*.



Boccioni *Dynamism of a Woman's Head* 1914
Milan, Civico Museo d'Arte Contemporanea



Bacon *Trois Études pour le Portrait de Lucian Freud* 1965 Marlborough International Fine Art

Sixième partie : Le serial killer, *défigure* de la modernité.

Adolph Hitler est le modèle. On n'a guère connu de *killer* plus *serial*. Le succès du *Silence des Agneaux*, des romans policiers de Patricia Cornwell, le développement du thème dans la série B au cinéma et dans les séries télévisées ont mis la *défiguration* au rang de phénomène de culture.

Qu'est-ce qu'un *serial killer* ? Un auteur de *performances*. La performance n'est pas l'acte ou l'action mais sa *mise en scène* et sa *publication*. Le *crime* parfait a changé de signe. C'était, dans les films de Chabrol et de bien d'autres, le crime discret, si possible sans cadavre, en tous cas sans auteur. C'est devenu le crime spectaculaire, à l'inverse. Le *serial killer* met en scène avec soin son fantasme et fait de la *scène du crime* une *installation* qui se veut oeuvre d'art. Le *modus operandi*, toujours identique, fait de lui l'auteur de *séries* (son appellation ne le cache pas). Il faut qu'on le reconnaisse d'un meurtre à l'autre. Qu'il ait un nom : le Sniper de Washington, l'Etrangleur de François Mauriac. Et, comme on le sait, ce besoin de *reconnaissance* le pousse à révéler tôt ou tard son identité. Ses « œuvres » sont *signées*, son identité dévoilée.

Les *romantiques* ne voyaient pas de différence entre le *fou* et le *génie*. Faut-il redevenir romantique ? Le *serial killer* est-il un artiste ? L'artiste de la *faille* ? L'artiste de la *défiguration* ? L'artiste de la modernité ?

Qu'est-ce qui, chez le *serial killer* fascine nos contemporains ? C'est ceci : il est comme un *miroir* dans lequel la nature humaine contemple son inverse. Cet inverse qu'elle s'efforce de cacher en son sein.

Qu'est-ce donc qui *fascine* chez le *serial killer* qu'un romantisme qui invitait à confondre le *génie* avec la *folie* nous pousserait presque à considérer comme un artiste ? Ceci, pensons-nous : qu'en lui se dévoile la *faille* dont nous avons parlé, qui est au cœur de la nature humaine *comme l'inversion de sa figure* : sa *défiguration*.

Ci-dessous, Cindy Sherman *Untitled #250* Toronto, Coll Sandra Simpson



Cindy Sherman *Untitled #259* Paris, coll Charles Henri Philippi



Conférence du 17 décembre 2002

LA PERSPECTIVE EN PEINTURE, CINQ SIECLES DE MALENTENDUS

1. Une certaine idée, une certaine habitude de la peinture nous empêchent de considérer comme il convient, de comprendre ce qu'ont été la peinture et l'art en général avant la Renaissance et, de la même manière de comprendre ce qu'ils sont aujourd'hui.

Cette idée, c'est celle de la *perspective*.

Il se trouve en outre qu'il s'agit là d'une idée fausse qui fausse encore notre vision de l'art même de la Renaissance.

Ce sont quelques uns de ces malentendus que l'on va tenter de dénoncer aujourd'hui.

I. LE MOYEN ÂGE.

2. Voici une œuvre impressionniste de Monet (*Margueritte Lecadre au Jardin* 1866-1867). Il n'est rien d'autre à faire que de la *voir*



Voici une œuvre baroque de Rubens (*L'Enlèvement des filles de Leucippe*.1618).



On peut la *voir*, certes, en apprécier la composition. Mais cela ne suffit pas. Il faut encore *savoir*. Savoir qu'il s'agit d'une allégorie du salut de l'âme, que ce sont les jumeaux Castor et Pollux qui procèdent à ce rapt des filles du roi de Messène.

Voici enfin une œuvre flamande du XV^e siècle (*Annonciation* 1428 d'après le panneau central du *Retable de Mérode*) exécutée par le Maître de Flémalle (Robert Campin ?).



On peut encore la *voir*. Il faut en outre aussi *savoir* (qu'il s'agit là d'une *Annonciation*). Mais ce n'est pas suffisant. Il faut encore *comprendre*. Dans cette image se cachent des *symboles* qui demandent à être interprétés (les deux livres, le foulard dans l'un des deux, les lys, le tableau sur la cheminée, les personnages sculptés sur la cheminée, ceux qui ornent les accoudoirs du banc, etc.).

Se borner à *voir* c'est se condamner à ne rien *comprendre* et à méconnaître le sens de ces œuvres médiévales.

3. Se borner à *voir* engendre un *premier malentendu* : « c'est beau ! ». (L'Eve d'Autun, par exemple).



Une œuvre médiévale n'est pas *belle*. Elle n'est pas faite pour être belle.

L' idée de la *beauté*, certes, nous vient de Grèce. Mais le Moyen Âge la met entre parenthèses. Elle n'est redécouverte qu'à la Renaissance lorsque l'aristocratie, dans un souci de rivalité, de prestige, distingue les meilleurs artisans pour en faire des *artistes*, distingue les meilleures œuvres en les décrétant *belles* et se distinguent eux-mêmes en se qualifiant d'homme de *goût*, inventant d'un même coup : la beauté, l'art, le goût et la critique.

Ce n'est donc qu'*après coup* que l'*Eve* d'Autun se voit *embellie*.

4. Se borner à *voir* engendre simultanément un *deuxième malentendu* : « c'est maladroit ! », ou encore « ce n'est pas réaliste ». Témoins ces chapiteaux représentant *Le peuple aux grandes oreilles* sau linteau de Vezelay (encore qu'il s'agisse là d'une vision fantastique) ou cet *Orant* de Saint-Benoît-sur-Loire, visiblement « déformé ».



Ce n'est pas évidemment qu'on ne sache pas sculpter la forme humaine, c'est qu'à l'âge *roman*, au XII^e siècle, la sculpture est subordonnée à l'architecture. En bref, le *mur* commande. On sculpte en haut ou bas relief, pas en ronde bosse. On ne *sort* pas du mur. La sculpture a donc en premier lieu à se *plier* au *cadre* (*L'Homme arcade de Saint-Genis*, 1010-1020).



Elle a en second lieu à se soumettre à la *trame* du lieu dans lequel elle s'inscrit (par exemple à la trame du chapiteau corinthien : *Daniel dans la Fosse aux Lions* vers 1130-1140, Moissac Cloître).



On l'a dit, c'est le *mur* qui domine et qui dicte à la figure sa forme (donc ses « déformations »).

C'est si vrai qu'en peinture (la fresque) toute *profondeur* est bannie en ce qu'elle percerait le mur. La fresque doit au contraire *souligner* sa planéité. De là le refus de toute perspective et les « déformations » rendues nécessaires pour faire tout figurer dans le plan.

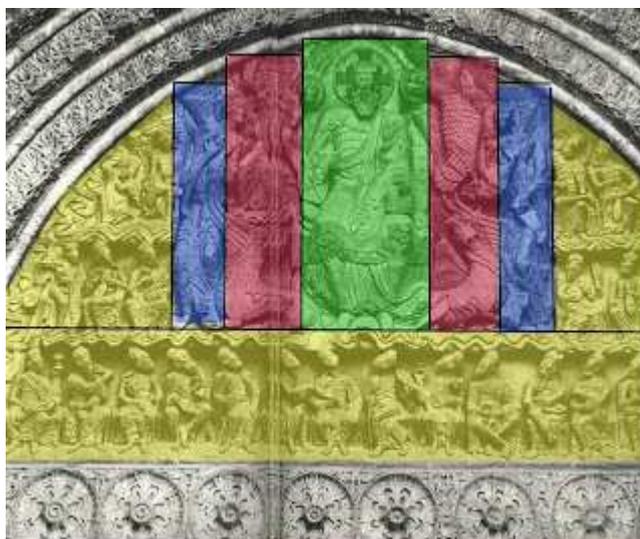
5. Il en résulte un *espace* qui n'a rigoureusement rien à voir avec celui qui sera mis en place à partir de la Renaissance.

Cet *espace* n'est en rien l'espace *homogène* de la géométrie. Il est formé de *lieux*. Voici : pour chaque objet, *un lieu* (et un seul) et pas de *lieu* sans objet (pas de vide). Soit un chapiteau (*La Lapidation de Saint Pierre* 1125-1135, à Autun).



Chaque figure *occupe* un lieu. Chaque lieu se presse contre son voisin et est pressé contre lui. Pas de vide. Un chapiteau sculpté est *une somme de lieux*. C'est la même chose pour un tympan (par exemple celui de l'*Apocalypse* à Moissac).

S'il y a une *perspective*, elle est *hiérarchique*. Le lieu *le plus grand* et *le plus central* est occupé par le personnage principal (dans cet exemple : Dieu). Viennent ensuite des lieux *plus petits* et *plus marginaux* occupés par des personnages secondaires (ici, par ordre décroissant et « latéralisant » : le *Tétramorphe* (rouge), deux Séraphins (bleus) et, pour finir, les vingt quatre vieillards de l'*Apocalypse* (jaune)).



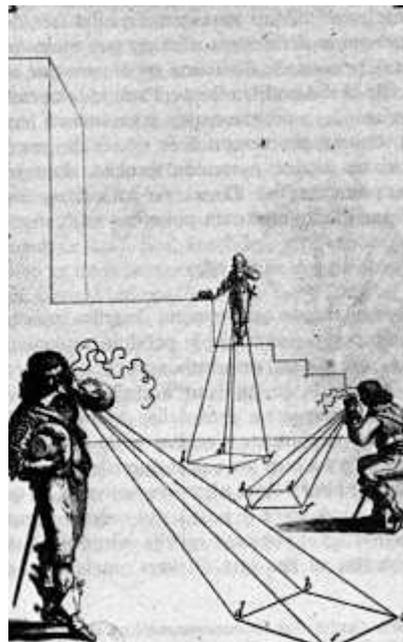
6. Voilà donc le minimum de ce qu'il faudrait savoir pour éviter les *malentendus* qui nous empêchent ne serait-ce que d'accéder à la production « artistique » du Moyen Âge. Ajoutons-y l' *Ancien* et le *Nouveau Testaments*, *La Légende dorée* de Jacques de Voragine (qui rapporte l'ensemble des *légendes* sur les saints, *La Physique* d'Aristote et toute la théologie médiévale de saint Augustin à saint Thomas.

II. LA RENAISSANCE.

7. La Renaissance a aboli cet art là en transformant l'*espace* de ses représentations. Mais ce n'est pas comme nous le croyons généralement.

8. Nous nous figurons, en effet, que l'*espace inventé* par la Renaissance est plus propre que celui du Moyen Âge à nous restituer *notre vision naturelle* du monde et des choses. Nous voyons une rue *en perspective*, c'est-à-dire : nous la voyons telle que ses deux trottoirs se rejoignent en un point à une certaine distance.

Ceci est un nouveau, un *troisième malentendu*. Le schéma d'Abraham Bosse (*Les Perspecteurs*), illustrant un ouvrage du mathématicien Desargues sur la Perspective, manifeste à l'évidence que c'est là une vision de cyclope, une vision *monoculaire* et, somme toute, une *vision de l'esprit*. Naturellement, nous ne voyons pas de la sorte.



9. Au moins nous restitue-t-elle une vision *objective* des choses, respectant leurs formes, leurs proportions, leurs rapports objectifs (toutes choses indépendantes de notre *façon* de les voir). C'est là un *quatrième malentendu*.

S'il est une vision *objective*, on ne saurait l'attribuer qu'à Dieu. C'est celle que met en scène *La Vierge au Chancelier Rolin* de Jan Van Eyck ou *Les Jeux d'Enfants* (1560) de Pierre Brueghel, le premier précis jusqu'au détail de l'avant à l'arrière plan, le second présentant de façon exhaustive (encyclopédique, comme la connaissance divine) une activité sur laquelle il prend une vue plongeante étrangère à l'œil humain.

La vision perspective est on ne peut plus *subjective*, au contraire. Témoin l'invention par laquelle Brunelleschi, son premier promoteur, entend la faire entrer dans la pratique :

la *tavoletta* qui exige du spectateur qu'il adopte un point de vue et un seul en se plaçant à un certain endroit bien précis et en collant son œil dans le trou prévu par le dispositif.



10. Sur cette naissance de la *perspective* les malentendus ne manquent d'ailleurs pas. En voici, par exemple un *cinquième malentendu*. Il s'agirait là d'un événement *historique*. Tout montre le contraire. Cela se passe en *un lieu précis* (Florence), à *un moment précis* (1420) Défini en outre comme une *re-naissance*) et se trouve attribué à *un homme précis* (Brunelleschi). Tout cela aurait pu commencer par « il était une fois... » ou « au commencement... » : nous sommes dans le *mythe*, dans une *tradition*, pas dans l'histoire. On verra comment la *perspective* s'est inventée *progressivement*.

11. On a encore voulu, c'est un *sixième malentendu*, que cette naissance et ce développement de la perspective, ait été en rapport avec un développement parallèle de l'architecture. Une architecture volontiers géométrique aurait conduit les peintres souhaitant représenter dans leurs tableaux des décors architecturaux à utiliser un excellent moyen de les rendre : la perspective (témoins les panneaux dits d'*Urbino*, vers 1460 et de *Baltimore*). Et il est vrai que Brunelleschi est l'auteur du magnifique dôme « *de Florence* ». Il n'en reste pas moins que dans la réalité, l'architecture nouvelle date de la fin du XV^e siècle et que loin d'être à l'origine des *vedute*, elles en constituent de *simitations*.

12. Ainsi, la perspective n'est pas née en un jour, comme le voudrait le mythe (ce qui est resté dans notre esprit). Mais elle ne constitue pas davantage comme un *septième malentendu* le laisse entendre, la découverte *fondamentale* du Quattrocento (du XV^e siècle). D'autres méthodes de restitution de l'impression de *profondeur* sont recherchées parallèlement à l'utilisation de la perspective. Celle-ci n'est qu'une méthode *parmi* d'autres.

Et la plus importante est empruntée à la *scène de théâtre* ; c'est celle de la *ségrégation des plans* (Ghirlandaïo, *Visitation* 1486). Pas de point de fuite unique, dans cette œuvre, mais une succession de plans, étagés, qui *figurent* la profondeur.

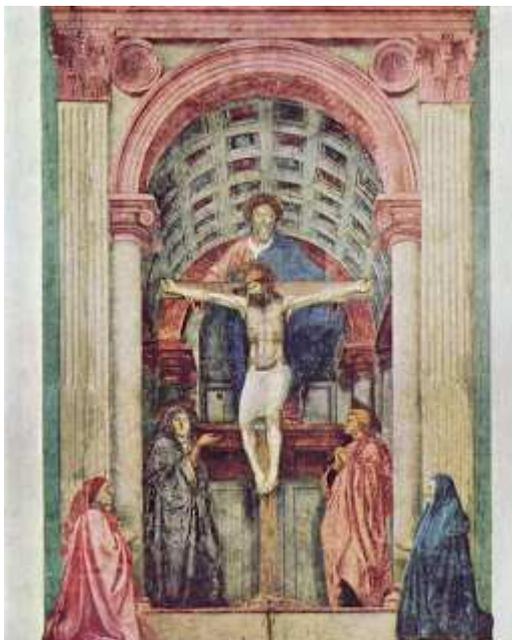


Une autre méthode (empruntée celle-là à l'art hellénistique) est celle de la *veduta* (*Homme en Armure*, par exemple de Piero di Cosimo, avec sa « vue » sur la Piazza della Signoria et le Palazzo Vecchio de Florence). La profondeur est ici *suggérée* par l'existence d'un *plan situé derrière* le mur auquel se trouve collé le personnage.



13. Même lorsqu'elle est utilisée, la perspective est *d'abord* détournée de l'usage que nous croyons devoir lui prêter en fonction d'un *huitième malentendu*. Elle est utilisée, dirons-nous, « *médiévalement* », c'est-à-dire *symboliquement*. Non pas, donc, pour représenter l'espace ordinaire de notre vision, mais pour mettre en évidence les *distorsions* qu'implique la représentation du divin dans l'ordre terrestre ou humain.

a. *La Trinité* de Masaccio (1425) en est un bel exemple. Toute l'architecture est construite en perspective et en contre-plongée. Les personnages humains subissent les conséquences de cette construction. Mais la croix, le Christ et le Père y *échappent*, perçus à *hauteur de regard*. Cela ne signifie rien d'autre que ceci : il s'agit là d'une *vision*. Le céleste quand il apparaît dans le terrestre échappe à ses lois. Un *lieu* ne vient jamais *dans* l'espace.



b. Un certain nombre d'*Annonciations* utilisent de façon paradoxale la perspective. C'est même un des thèmes dans lesquels elle est le plus tôt et le plus fréquemment utilisée. Pourquoi ?

Le but de l'*Annonciation* en peinture n'est rien moins, à l'époque, que de réaliser un impossible tour de force : *figurer l'Infigurable*. L'*incarnation*. On va voir comment l'usage « *non renaissant* » de la perspective va y contribuer.

Voici d'abord cette *Annonciation* de Domenico Veneziano (1445).



Les lignes de fuite convergent bien toutes vers *un point* et un seul. Ce point est situé sur une porte fermée (symboliquement, l'immaculée conception, est l'introduction dans le ventre de Marie du Verbe divin qui la féconde, sans qu'aucune « porte » ne soit forcée. Cette porte est celle de l'*hortus conclusus*, le Jardin Fermé, qui se trouve derrière la muraille est qui est le ventre de la Vierge. La perspective linéaire *désigne* ce point de passage. Or, à la considérer

de près, cette porte, elle est dotée d'un loquet *disproportionné*, justement. Signe de la venue de l'*incommensurable* dans le *commensurable* qu'introduit par la *costruzione legittima*.

Voici ensuite une autre observation. Dans nombre d'*Annonciation* (par exemple celle de 1430-1433 de Fra Angelico ou celle de 1440-1445 de Giovanni di Paolo et encore de bien d'autres) les lignes de fuite convergent toutes vers une colonne qui se trouve *en premier plan* ou en *plan rapproché*, de sorte que paradoxalement le point dit « de fuite » se trouve ramené vers l'avant.

On comprendra mieux le sens de cette « aberration » en observant l'*Annonciation* de 1344 d'Ambrogio Lorenzetti.



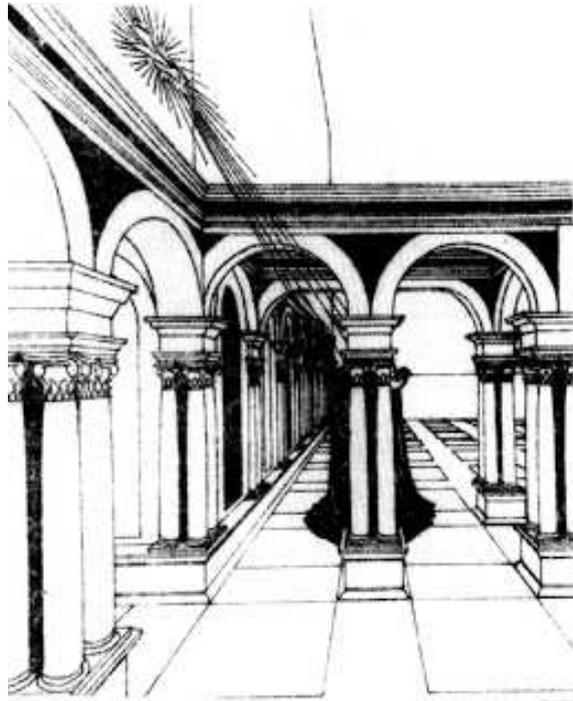
D'abord, au sol, un dallage avec point de fuite sur la colonne centrale. On est ici *sur Terre*. Là les objets obéissent à des lois bien précises (proportionnalité en fonction de la distance, passage des objets les uns devant ou derrière les autres (la colonne devant la robe)). Ensuite, en haut (au-dessus de la ligne d'« horizon » du dallage) le retour *au plan* byzantin. Un « fond » doré (lumière céleste) sur lequel ne se « détachent » pas mais sont peints les deux protagonistes, de profil, comme dans la tradition byzantine. Nous sommes au Moyen Âge. Au centre, recevant le point de « fuite » du carrelage, là encore, la colonne. Qui *apparaît* sur le sol mais *disparaît* sur le fond doré, se *fondant* en lui. Lisons de haut en bas, comme il se doit dans une *Annonciation* : *le divin vient à se matérialiser dans le monde (Incarnation)*. On dira peut-être que la colonne est « effacée ». Il n'en est rien : elle *est* du « ciel » (de l'or). En témoigne le texte qui ne passe *ni devant, ni derrière*.

« Non es (palme) t impo (colonne) ssibile... »

Ainsi la colonne (mais ce n'est pas nouveau dans l'iconographie médiévale) est-elle *la figure du christ incarné*.

C'est ce dont témoigne cette autre *Annonciation* de 1455 de Piero della Francesca ou la colonne représente la partie inférieure de la *croix* qui structure le panneau.

C'est encore plus évident dans l'*Annonciation* de 1470 du même Piero della Francesca.



Là, la colonne, qui recueille le point de « fuite » au premier plan est située *entre* l'ange et la Vierge. Comme il serait absurde de penser que l'Ange ne voit pas la Vierge qu'il vient rencontrer, il faut admettre que cette colonne constitue *le message même* celui de l'Incarnation. Entre l'Ange et Marie, le texte de l'Ange et la réponse de la Vierge *figurés* sous la forme de la colonne.

Particularité que l'on retrouve dans l'Annonciation de 1470 de Francesco del Cossa.

Cet usage « anormal » de la perspective dans les Annonciation se manifeste encore de nombreuses manières.

Dans l'Annonciation de 1343-1344 de Fra Angelico, la chambre de la Vierge (on y découvre

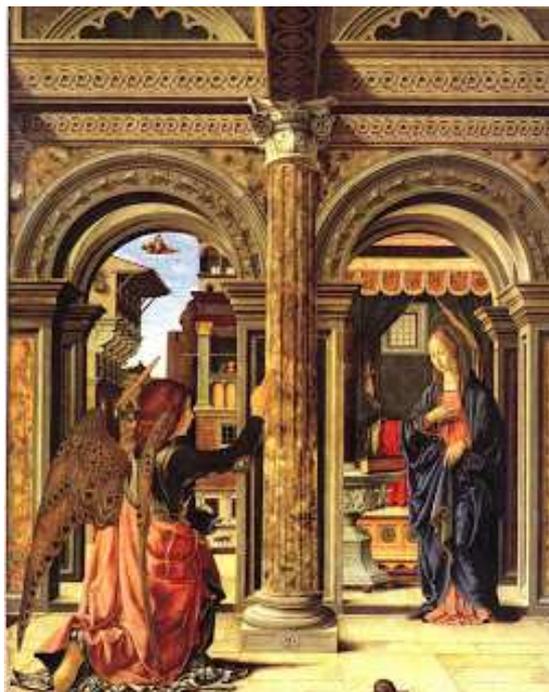
les objets habituels que sont le coffre et le rideau de lit) est, selon les lois de la perspective, située... *derrière, hors* du bâtiment.



C'est que le mystère de l'*Incarnation* n'entre pas dans la *commune mesure* des choses terrestres. On notera que la colonne, là encore, tient *lieu* d'une partie du message :(Colonne)

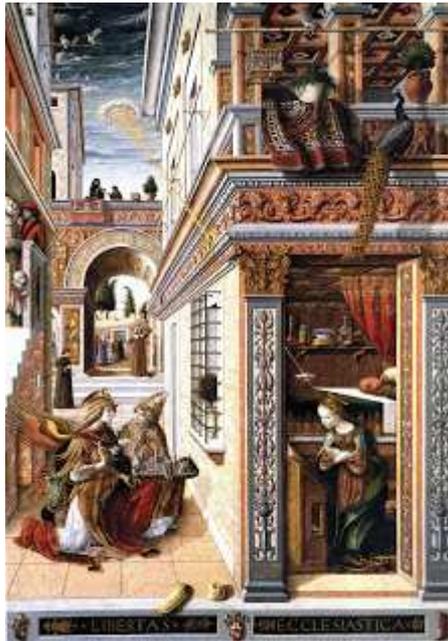
« *ECCE ANCILLA DOMINI (FIAT MIHI SECUNDUM) VERBUM TUUM* »

Revenons un instant à l'*Annonciation* de Francesco del Cossa.



L'observation des lois de la perspective conduisent à mettre en évidence un nouveau paradoxe : Dieu (protagoniste essentiel de la scène) est réduit à une figurine en haut à gauche dans le ciel, alors qu'un escargot (réputé pour sa fécondité, il est vrai) trône, ostentatoire, au tout premier plan. Voici de cela la leçon : *ce que tu vois là, l'ange et la Vierge, n'est pas ce qui s'y passe, sinon un escargot aurait plus de poids, plus d'importance que Dieu le Père.*

L'*Annonciation* de 1486 de Carlo Crivelli est une *démonstration* d'habileté perspective.



C'est lui-même qui l'affirme avec cette multiplication des lignes et des architectures. C'est qu'il va s'agir de montrer *l'incapacité de la perspective à figurer l'Infigurable* qui est l'objet de cette scène. Au premier plan, deux objets incongrus : une pomme et une courge. Ce ne sont pas des *objets* mais des *signes* au spectateur adressés. *Ce que tu vois là n'est pas ce qui s'y passe*, encore une fois. Un peu plus haut, en trompe-l'œil, un paon. Encore un *signe*. Tous les signes disent ici la même chose : *nous sommes des signes*. De quoi ? De ce que la perspective qui *rend possible* le trompe-l'œil, ne rend pas possible de *figurer* l'incarnation qui est ici en jeu. D'où ceci que le rayon fécondant 1) part d'un nuage-Dieu situé à l'aplomb du point de fuite du tableau (le même point, mais *côté ciel*), 2) traverse le tableau *en diagonale* et *dans le plan*, non dans la profondeur.

III. LE MONDE MODERNE ET CONTEMPORAIN

14. L'espace moderne et contemporain ne s'est pas plus construit en un jour que celui qu'on attribue à la Renaissance. Un certain nombre de *malentendus* nous empêchent encore d'y accéder.

Cet espace s'est constitué sur les ruines du précédent. On pouvait s'y attendre. Il faut donc d'abord assister à la *destruction* de celui-là pour tenter de comprendre la *construction* de celui-ci.

15. D'abord, on a cherché à montrer *autrement* la profondeur. Sans *veduta*, sans *ségrégation des plans*, sans *perspective*. C'est ce que fait Manet avec son *Fifre* (1866). Et chose remarquable, il le fait en se servant du *châssis* et de ses *bords*. La profondeur n'est pas donnée par la couleur ou le dessin, mais par le *rapport* du personnage à la surface de la toile tendue sur le châssis.



16. C'est incomparablement plus rempli de promesses que la solution de Van Gogh (*Blés jaunes*, 1889) qui utilise le contraste des valeurs, constatant que le rouge ou le jaune rapprochent, le vert ou le bleu éloignent. Kandinsky et une partie de la *peinture abstraite (lyrique)* vient de là.

17. Mais, c'est Manet et son *Fifre* (et avec lui sans doute Degas et sa *Marie Cassat*) qui ouvre la voie vers le nouvel espace. Picasso et le cubisme n'en sortent pas mais sont sur la même longueur d'onde.

Voici *La Pomme* (1909-1910), sculpture en plâtre.



Elle ne va pas jusqu'au *lisse* des sculptures renaissantes ou classiques. On s'arrête quand

la *figure* de la pomme apparaît. Du coup, elle n'est nullement intégrable dans un espace *perspectif* où l'air et la lumière glisseraient sur elle sans l'affecter (*Nature morte aux raisins* de Juan de Espinosa, 1645-1655). Elle *provoque* un espace. Un espace auquel elle *arrache* des éclats et qui la *mord* à son tour. En un mot, *elle n'est pas sculptée dans l'espace, elle est le résultat d'une sculpture de l'espace.*

Dans le *Portrait d'Ambroise Vollard* de 1910, de Picasso, encore, il devient clair que la toile est comme un *bloc d'espace* à sculpter.



Que chaque portion de cet espace rivalise avec les autres pour venir en avant dans le seul plan qui compte : le premier. Que chaque portion y parvienne en effet, mais seulement partiellement. Non, on ne voit pas ici l'*essence* des objets dont la Renaissance nous aurait présenté seulement les *apparences* (comme le croit Fermigier). Non, on n'a pas ici davantage un espace *tactile* pour aveugles (comme l'imagine Paulhan). Mais un tableau qui est un bloc d'espace (comme un mur du XII^e siècle) dans lequel il faut sculpter en ronde bosse (comme à la Renaissance) mais *dans le plan*. On a ce que Cézanne avait déjà préparé : un espace compact où tout est figure et fond à la fois, où ce qui « entoure » l'objet est soi-même entouré par l'objet. Le tableau se « *compacifie* ».

18. La phase suivante sera abstraite (mais ni *lyrique* comme avec Kandinsky ni *géométrique* comme avec Mondrian) et américaine (new yorkaise). Morris Louis (*Beta Zeta* 1960-61)



laisse la toile apparaître et entre et sous les couleurs (coulures). Le tableau devient *un objet*. Jules Olitsky (*High A Yellow*, 1967) se borne à colorer la toile pour qu'on la remarque

mieux. Franck Stella va plus loin : c'est au cadre, au châssis de concevoir la toile (*Grand Cairo* 1962).



Celle-ci ne *représente* plus rien : ni un *objet* comme une toile renaissante, ni le *sujet* qui la réalise, comme les *dripping* de Jackson Pollock, pas même un jeu des couleurs (*Impress of India* 1965) puisque comme Andy Warhol, Stella eût aimé que des machines (Tinguely en réalisera, humoristiquement) soient à même de s'arranger toutes seules pour réaliser des tableaux. De la même façon, Jasper Johns peint (réplique) des objets qui *sont déjà* des « tableaux » : cibles ou drapeaux (*Flag* 1954-1955). Jean Pierre Raynaud reprend l'idée avec ses drapeaux (*Drapeau cubain* 2000) ou d'autres « signaux » (*Mur Sens interdit* 1970).

19. Le tableau est devenu un objet, pas tout à fait comme un autre, certes, mais un objet tout de même. « Pas tout à fait comme un autre ». Il demeure un « tableau ». Il est revenu à Rauschenberg (bien plus qu'à Picasso ou Schwitters) de faire un pas de plus en faisant communiquer le « tableau » avec la réalité dans laquelle il prend place. Ce sont les *combine paintings* (*Bed*, 1955, ci-dessous ; *First Landing Jump* 1951) qui mêlent à la peinture des objets qui ne doivent rien à la peinture : un lit, une chaise, une chambre à air, un oiseau empaillé, etc.



20. Il n'y a plus qu'à décrocher le tableau, ôter la toile et la peinture qui va avec et *installer* des objets dans l'espace de l'exposition (galerie, musée, rue, appartement, etc.). Par exemple : Kawamata Tadashi *Installation à la Synagogue de Delme* 1988, ci-dessous ou Dona Noël *Etendoir 2*, 1996).



21. Que conclure de cette *évolution* ? D'abord, qu'elle est tout entière tournée *contre* la *perspective* et qu'accéder à l'art contemporain exige qu'on cesse d'apprécier ses productions à travers un regard qui n'est plus de notre temps. Ensuite, que l'histoire ne se répète pas. L'espace « volumique » de la Renaissance succède à l'espace plan des lieux du Moyen Âge. Lentement mais sûrement. L'espace contemporain ne constitue pas un retour à celui du Moyen Âge, même si on a vu le tableau refluer vers le plan de sa surface ce qui s'est trouvé explicité dans le mouvement qui s'est nommé *Supports-Surfaces* (Viallat, Dezeuze, Devade, Hantaï). Tout simplement, *il n'y a pas d'espace contemporain*.

Au Moyen Âge comme à la Renaissance, on *représente* quelque chose, symboliquement, dans le premier cas, *visuellement* dans le second. A partir de Manet, mais lentement et avec de multiples hésitations, la *représentation* commence à s'évacuer (*Olympia*, 1863 n'est pas une *scène*, c'est un *tableau*). Elle va bientôt laisser la place à la *présentation*. Et c'est tout le contraire. Si une chose m'est *présente*, je ne me la *représente* plus. On ne se *représente* que ce qui est *absent* : d'où que la peinture et la sculpture ait toujours (?) été, à l'origine, religieuses (d'ailleurs, la peinture n'est-elle pas inventée par cette jeune fiancée qui dessine sur le mur, amoureuxment, l'ombre de son amant qui s'apprête à partir pour la guerre ?). L'œuvre ne *renvoie* plus *au monde*, elle est *du monde* (Duchamp, *Fontaine*), *ready made*, recueillie, piégée, même, (Spoerri, *Tableau-piège* 1963).

Ou alors, parce que rien n'est plus *présent* à moi-même que mon propre corps, c'est *le corps* qui va devenir le support, le matériaux, l'œuvre elle-même : *body art* (Orlan *La Seconde Bouche* 1993).

Ce qui est *présent*, donc, n'est pas représenté. Mais *agissant*. Au corps, on demandera alors des *performances* : records, quand il s'agit du sport, attitudes extrêmes ou incongrues quand il s'agit de l'art (Oleg Kulik, *Dog House* 1996, ci-dessous ; Sorbelli, *Au Louvre* 1994).



22. Le monde contemporain a donc renoncé à la *représentation* pour la *présentation*. Mais alors, quel espace correspond à cette nouvelle exigence ? Celui de l'*ex-position*.

Considérons seulement comment a évoluée l'exposition depuis le XVIII^e par exemple. Les œuvres, aux XVIII^e et XIX^e, s'entassent sur les murs des salons, au XX^e, le souci est de mettre l'œuvre en valeur en lui créant *un lieu*. Les *installations* visent autant à mettre en valeur le *lieu* où elles s'élaborent que le lieu les installations (par exemple : la grande nef du C.A.P.C. de Bordeaux avec l'*Exposition Jannis Kounellis* en 1985 ou les *120 Peintures* de Daniel Buren voire, du même, *Les Deux Plateaux* au Palais Royal Paris 1982-85).



Du coup, le tableau, la statue, les « objets » sont devenus *décoratifs*, éléments d'un espace qu'ils *présentent* autant qu'il les *présente*.

Les *expositions* elles-mêmes s'affichent, se présentent (publicités soignées, critiques et reportages dans les *revues* spécialisées qui les *présentent* à leur tour).

Dans cet univers qui est le nôtre, à présent, nous avons au moins un *modèle* de cette transformation : le *Pop Art*.

Le Pop Art n'est ni un prolongement de la publicité ni une « ironisation » sur ce média, comme on l'a mille fois répété, il fait la théorie de l'espace contemporain, dès les années 60 ; il fait de la *présentation* de *représentations* (Andy Warhol *Autoportrait*).



Marilyne n'est pas une femme, c'est une *image*, une *représentation*. Warhol ne fait rien d'autre que la *présenter*.

Tout notre univers passe par la lucarne de la télévision, de l'ordinateur. Le monde s'est changé en *représentations*. A la Renaissance l'art *représentait* le monde. Les médias contemporains se sont emparé de cette activité. Il ne reste plus à l'art, qui s'en acquitte fort bien, qu'à *présenter* ces *représentations*.

Carignan, le 24 10 2001

LES SIX REGARDS SUR L'ŒUVRE D'ART

1. Il faut d'abord se souvenir de ce qu'une peinture, une sculpture étant d'abord des *images*, cela n'a pas sans poser des problèmes importants quant à la question du *regard* du spectateur sur une œuvre d'art.

- En premier lieu, la culture islamique et la culture judaïque excluent que l'on puisse représenter des *figures*. On craint le retour de l'*idolatrie* païenne.

- Il faut, en second lieu, se souvenir la crise de l'*iconoclasme*, au VIII^e siècle dans l'empire byzantin, qui aboutit à l'interdiction de produire des images et à la destruction des *icônes* existantes. Pour les mêmes raisons.

- Il faut savoir encore que, dans ce même empire qui en rétablit le culte en 787, l'image (l'icône) du Christ, de la Vierge, des saints n'est pas un *portrait* mais *la présence-même* de la divinité en sorte que l'icône se présente au spectateur comme une image à *vénérer*.

- C'est ce que ne connaît pas l'Occident chrétien pour lequel l'image (peinte ou sculptée) n'est pas *sacrée* encore qu'elle soit *religieuse*, mais se donne comme un *symbole* invitant le spectateur à adopter une conduite nouvelle : celle qui consiste à faire l'effort de dépasser le plan *naturel* de la contemplation d'une œuvre vers le plan *spirituel* de la révélation des intentions divines.

Au total donc : trois regards :

- **Le regard païen** : adoration de l'image prise pour la divinité elle-même.
- **Le regard byzantin** : vénération de l'image comme *lieu* de la *présence* du divin.
- **Le regard occidental chrétien** : interprétation de l'image prise comme symbole du divin.



Idole de Klisevac (Préhistoire) – Christ Pantocrator (Fin XV^eS) – Visitation (Vezelai XII^eS)

- Au XVII^e siècle, la Réforme, à son tour, refusera la représentation du divin.

2. Il faut ensuite se demander ce que signifie l'expression : « spectateur » d'une œuvre d'art. Et à partir de quand elle commence à apparaître et à avoir un sens.

- Les regards *païen, byzantin et chrétien* du Moyen-Âge ne sont pas des regards *spectateurs* parce que ce qu'il y a à regarder n'est pas de l'ordre du *spectacle*. Le spectacle, au Moyen-Âge, c'est la représentation du *Mystère* sur le parvis des cathédrales et, à la rigueur, les *processions* où l'effigie des saints ou de la Vierge est mise en scène sur un trajet donné.

-Le *spectacle*, au sens que nous lui donnons, apparaît plutôt à la Renaissance et s'exaspère dans le *maniérisme* (en particulier dans les *fêtes* dont le baroque retrouvera le goût au XVII^e siècle).

- A la Renaissance, parce que l'invention de la perspective *axe tout sur l'œil* de celui qui regard le tableau.

- Au XVI^e siècle *maniériste* parce que tout est ordonné *théâtralement* (tableau, sculptures, fêtes) de manière à produire des *effets* (qu'on dirait aujourd'hui « spéciaux » ou « spectaculaires »)

Il y a donc **un quatrième regard** :

-Le regard *moderne* ou **regard spectateur** : perception de l'image comme *spectacle*.

3. Le regard spectateur.

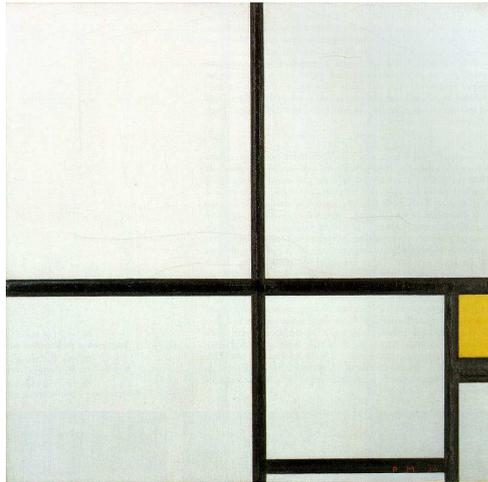
Il n'est, par définition, jamais *passif*. Soit une *nature morte* hollandaise du XVII^e siècle, c'est-à-dire une *vanité*. Elle invite le spectateur à la *méditation* sur la fragilité, sur la vanité précisément des biens de ce monde, des choses humaines et cela, à partir d'un *déchiffrement* minutieux du tableau. Celui-ci n'a pas (ne devrait pas avoir) de valeur décorative mais une valeur *emblématique* (il a une signification d'ordre moral). De même pour la *scène de genre* inventée par ces mêmes hollandais privés du droit de représenter la *Bible* (scènes de cabaret et autres) qui suscitent à la fois du plaisir par la contemplation voyeuriste d'attitudes peu conformes aux bonnes mœurs (fête des sens) à laquelle elles invitent et une *méditation* encore, d'ordre moral, qui justifie leur existence en terre protestante. La *peinture d'histoire*, enfin, en appelle à la *culture* du spectateur nécessaire à la compréhension des scènes bibliques, mythologiques ou historiques qu'elle donne à voir.

Toutefois le spectateur est *plus ou moins* amené à être *actif* jusqu'à, dans le happening, devenir *acteur*.

On remarque alors une corrélation entre l'activité de l'*artiste* et celle du *spectateur*.

Corrélation qui peut surprendre car on pourrait s'attendre à ce que plus l'artiste est actif plus le spectateur est passif. Or il n'en est rien.

- Soit l'*abstraction géométrique* telle qu'elle culmine, par exemple, dans le néoplasticisme de Mondrian. De quoi s'agit-il ? Ni plus ni moins que d'exprimer au moyen de la symétrie et de l'asymétrie formulées par la rencontre à la surface de la toile des perpendiculaires, la loi-même de la Nature, la loi *objective* du Monde. Une loi devant laquelle l'artiste comme le spectateur (devenu contemplateur) n'a plus qu'à s'effacer.



Mondrian, 1930 *Composition with Yellow Patch*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf

- Soit encore, dans les années 1950-1960, les œuvres de l'américain Franck Stella. En réaction à la peinture gestuelle dans laquelle s'exprime la *subjectivité* de l'artiste (Pollock, De Kooning, etc.) il propose à la toile elle-même de dicter le dessin de la composition. Cette *nouvelle abstraction*, sans rapport avec l'*abstraction géométrique* exclut toute action de la part de l'artiste comme du spectateur.



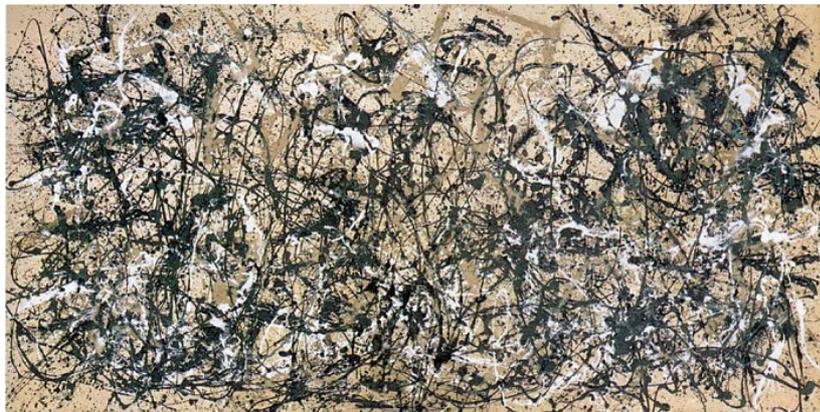
Stella, 1962 *Gran Cairo*, New York, Whitney Museum of American Art

- A l'opposé, le *cubeisme* réclame au spectateur déjà un travail de *reconstruction* inverse du travail de *déconstruction* réalisé par l'artiste. Un regard éminemment *actif*.



Picasso, 1912-1913 *Guitare à 4 faces*

- A l'opposé encore le regard du spectateur d'un *dripping* de Pollock n'est pas moins *actif* que le bras et le corps du peintre qui l'ont réalisé.



Pollock, 1950 *Autumn Rhythm*

4. Ainsi de la Renaissance à la Nouvelle Abstraction en passant par le cubisme et l'*action painting*, c'est toujours le quatrième regard qui se trouve mis à contribution mais dont on découvre qu'il peut varier :

- Du regard spectateur *passif* (à la limite)

Au regard spectateur *plus ou moins actif* (selon que le geste créateur a été lui-même plus ou moins actif.

5. Dans les années 60 une nouvelle variété de *regard spectateur* apparaît ou, pour mieux dire : c'est dans l'*abolition du regard spectateur* un *nouveau regard* qui se fait jour. Un cinquième regard :

-**Le regard acteur.**

On le voit apparaître dans les années 50 :

-Dans l'*environnement* (qui succède à l'*assemblage*). En pénétrant dans l'œuvre, le spectateur en devient un élément et contribue à sa constitution. On dira que, déjà au Moyen-Âge, entrer dans une église c'était entrer dans un *environnement*. Pourtant, celui qui pénètre dans cet espace ne contribue en rien à sa constitution. L'*environnement* n'est pas une œuvre au sens où une église en est une. Il se donne comme un *révélateur*. Il emprunte à la ville ses éléments et sa structure. Le spectateur qui est en lui *comme* dans la ville découvre, à partir de lui, sa ville *comme un environnement*. C'est pourquoi, pas plus qu'il n'y aurait de ville sans citadin il n'y aurait d'*environnement* sans l'acteur citadin.



Alan Kaprow 1967 *Yard* (1967), at the Martha Jackson Gallery in New York.

-Avec le *happening* un pas de plus est franchi. On ne pénètre plus dans une œuvre embryonnaire qu'on achève de sa présence, on *réalise avec des actions* cette œuvre. C'est dans le *happening* que le spectateur se découvre le plus manifestement *acteur* (et découvre sa ville comme le produit de son action). Le *happening* n'est rien de fondamentalement différent de l'*environnement*, il en est seulement la forme la plus exacerbée.

Cette œuvre se situe dans trois pièces, de dimensions et d'atmosphères différentes. Ces salles sont presque transparentes. Où que se trouve une personne, elle est consciente de ce qui se passe dans une des autres. Une des pièces est éclairée d'en haut par des rangées de lumières rouges et blanches, comme un dépôt de voitures d'occasion. Une autre a des lumières bleues et blanches. La troisième est éclairée par un globe bleu suspendu au centre. Il y a deux grands collages muraux, quelques bougies électriques vues à travers une cloison et deux rangées de spots. De temps à autre, des rouleaux pourpres s'abaissent. Cinq miroirs de forme allongée sont placés en divers endroits ; on peut y regarder à certains moments. Des chaises – sans doute entre soixante-quinze et cent – sont disposées partout où les visiteurs doivent s'asseoir. Les invités changent de siège en consultant des cartes numérotées. Chaque invité prendra place dans les différentes pièces. Certains invités joueront également un rôle plus actif. Des diapositives seront projetées. Des haut-parleurs diffusent avec force des sons électroniques enregistrés, ainsi que des montages de voix. Il y aura aussi des sons en direct. Des mots seront prononcés. Il y aura des actions humaines, variées mais toujours simples. Il y aura en outre des acteurs non humains : un jouet dansant et deux constructions montées sur roues. La même action ne se reproduira jamais deux fois. Les actions ne signifieront rien d'explicite, du moins pour l'artiste. Son intention est toutefois que l'ensemble de l'œuvre soit intime, austère, et d'une durée assez brève¹⁵.

Alan Kaprow, *18 happenings in 6 parts* 1959

-L'*Art cinétique* moins sans doute que les deux formes ci-dessus évoquées, place le spectateur en position d'acteur en ce que son déplacement par rapport à l'œuvre modifie l'apparence de cette dernière. En fait-elle pour autant un acteur ? C'est douteux.

Car

a. Il s'agit encore ici d'un *spectacle*.

b. D'un spectacle (comme toujours) basé sur l'œil du spectateur, ce que la peinture de la Renaissance a inventé depuis longtemps.

c. La pratique ancienne de l'*anamorphose* (qui joue des inventions de la perspective) plaçait le spectateur dans une situation un peu analogue.



Holbein, 1533 *Les Ambassadeurs* National Gallery, Londres

Les Ambassadeurs de Holbein, par exemple, ne révèlent leur secret que pour qui s'agenouille devant le tableau, à gauche, à la verticale du crucifix.

La seule différence est que dans l'art cinétique *tous* les points de vue *réagissent*. Dans l'anamorphose, deux seulement sont pris en compte : celui où le tableau révèle son secret et ceux où il ne le révèle pas.

C'est donc encore du *regard spectateur* que relève l'art cinétique.

-Quant à l'*Art conceptuel*, il présente le paradoxe d'avoir supprimé le spectacle. Il n'y a à la lettre *rien à voir*. Seulement à *penser*, à concevoir. Pas de spectacle. Pourtant l'œuvre exige, comme telle, la réalisation de l'idée (sa *matérialisation*). Mais par qui ? Par celui qui porte sur un mur un *Wall Drawing* de Sol LeWitt ? Celui-là n'est pas le concepteur de l'œuvre. C'est celui qui a acquis l'œuvre (le droit de la matérialiser) : le collectionneur, le musée et le spectateur (qui s'est acquitté d'un droit d'entrée, d'une manière ou d'une autre).

Mais l'œuvre proprement dite ne réside justement pas dans sa matérialisation qui la rend « spectaculaire », ce qu'elle refuse précisément d'être. Avec l'art conceptuel c'est peut-être un sixième regard qui advient sur la scène artistique :

-Le regard aveugle.

6. L'art a donc à ce jour, semble-t-il mis en œuvre non pas seulement un regard spectateur, mais une multiplicité de regards dont le regard spectateur n'est qu'un *moment* : celui qui correspond à l'art moderne né à la Renaissance et que seuls les derniers développements de l'expressionnisme abstrait (environnement et *happenings*) sont parvenus à abolir.

En résumé :

-Le regard *païen* ou *idolâtre*.

-Le regard *byzantin* ou *iconique*.

-Le regard *occidental chrétien* ou *symboliste*.

-Le regard *spectateur* ou *moderne* (de *presque passif* à *plus ou moins actif*)

-Le regard *acteur*.

-Le regard *aveugle*

Appendice : Regard sur l'œuvre d'Anish Kapoor.

L'œuvre d'Anish Kapoor apparaît comme un travail sur la perception, donc sur le *regard*. Plus précisément *le regard spectateur*. Regard qu'il *surprend* d'abord puisque nombre des sculptures qu'il donne à voir sont *en creux*.



Anish Kapoor, *Yellow*

Qu'il *surprend* encore en lui offrant des présences fantomatiques insaisissables, évanescences comme *Ghost* (1997) ci-dessous :



Au cœur de la pierre, un vide parfaitement poli qui fait que le spectateur se reflète encore que de façon peu distincte.

Qu'il *surprend* encore pas tant, cette fois, au sens de la surprise mais au sens d'*être pris en défaut* en présentant à qui s'approche l'invisible de l'infini dans ces « oreilles » incrustées dans les murs et dont le conduit mène vers une zone d'invisible (alors qu'on *sait* qu'il n'est creusé que de quelques dizaines de centimètres). Qu'il prend tellement en défaut qu'il le met en contact avec l'invisible absolu tel ce tapis de pigment noir sans épaisseur à la surface du

sol et qui paraît un trou abyssal. Ou encore ce mur qui vu de face paraît d'une parfaite planéité mais qui, dès qu'on le perçoit de profil, présente une cavité :



Anish Kapoor 2005 *Sister*

L'originalité de l'œuvre de Kapoor (mais le trompe l'œil maniériste et surtout rococo ne l'avaient-ils pas déjà tenté ?) c'est donc d'amener le *regard spectateur* à *s'interroger sur lui-même*. Sur son fonctionnement. Sur ses disfonctionnements. Sur ses limites. Dans ces *anti-sculptures* que sont les sculptures en creux et qui sont autant d'yeux qui regardent le spectateur les regarder, sans doute est-ce *le regard spectateur qui se donne à voir à lui-même* et qui *forcé d'être actif* finit par se découvrir aveugle.

Carignan 2010

HORS D'ŒUVRE : ORDRE ET DESORDRES DE LA NOURRITURE .

Exposition capcMusée d'art contemporain de Bordeaux
Du 9 octobre 2004 au 13 février 2005

I. Regarder ou agir.

La fréquentation ordinaire des musées d'art a pour règle qu'on ne jamais toucher aux œuvres exposées. Elles sont là dans le seul but d'être regardées.

Dès son origine, qu'on peut faire remonter à Marcel Duchamp et l'invention du *ready-made*, l'art contemporain modifie les règles du jeu. Le *ready-made* est un objet usuel promu au rang d'œuvre d'art. Dans le lieu de son exposition, il peut être remplacé à volonté. Il n'a plus rien d'*original* puisqu'il est produit *en série* pour l'usage quotidien (urinoir, pelle à neige, sèche-bouteilles). C'est dans l'*acte* de le sélectionner, dans l'*acte* de le déclarer œuvre d'art que réside désormais l'*originalité*. On ne peut plus *après* Duchamp décréter tel ou tel urinoir une œuvre d'art. Alors que l'urinoir de la première exposition et celui par lequel on peut le remplacer si le premier donne des signes de vieillissement, ont une valeur équivalente.

Ce *transfert* de l'originalité de l'œuvre à l'acte de sa production est une des dimensions fondamentales de l'art contemporain.

Il a pour conséquence l'exigence d'une modification du comportement de celui qui visite un musée ou une exposition. Les bonbons de *Placebo II-Landscape- For Roni* (1993) de Felix Gonzalez Torres sont aussi là pour être mangés. Sous la tente de *Mussels-Pavillion in Antwerpen* (1997) de Rirkrit Tiravanija, on mange des moules préparées dans la cuisine attenante. On se fait prendre son sang au *Bloodsushibank* (2000) d'Alicia Framis avant de déguster des sushis.

Certes, il y a encore deux sortes d'œuvres. Celles *qui se regardent* et celles *qui se consomment*. Mais, on remarquera que les premières sont souvent des mises en scène de la consommation, comme, par exemple, *VB52* (2003) de Vanessa Beecroft. Ou *Darboral* (2000) de Massimo Guerrera ou *In Love* (2001) de Patty Chang, ou encore *Cloaca Turbo* (2003) de Wim Devoye. Si les secondes se consomment, c'est parce qu'elles exposent exclusivement de la nourriture.

Dans une exposition dont le thème est *la nourriture*, rien n'est à simplement regarder. Tout est ou consommation ou à consommer.



Felix Gonzalez-Torres
*Placebo II-Landscape-
For Roni* (1993)

II. Manger.

La nourriture n'est pas un thème comme un autre dans l'univers de l'art. Ce n'est pas non plus un thème comme un autre dans notre vie de tous les jours. C'est sans doute un thème primordial. Davantage encore que le sexe tant il est vrai qu'on mange plus souvent qu'on ne baise.

C'est pourquoi la nourriture est au centre de la définition même de ce qu'on appelle l'être humain. C'est à la façon de se nourrir qu'on distingue l'homme de l'animal. Entre la nourriture et la gueule de ce dernier, nul

intermédiaire. Entre la bouche et l'aliment, pour l'homme, mille intermédiaires qu'on nomme (Levy Strauss) *Les Manières de Table* : la cuisine qui métamorphose l'aliment de base, la vaisselle qui sert à sa présentation, les manières de l'absorber (de la fourchette à la baguette en passant même par la main, les musulmans savent que l'une des deux, qui sert à la toilette intime, est interdite à table). Les *manières de Table* définissent donc la *culture* par opposition à la *nature*, l'*homme* par opposition à l'*animal*.

Dans l'art (comme dans la religion où elle revêt l'aspect d'objet sacrificiel) la nourriture a toujours occupé une place importante. Au XVII^e, en Hollande, elle est au premier plan dans les *Vanités*. Au XVIII^e, encore et au XVIII^e dans les natures mortes représentant aussi bien des trophées de chasse que les étals des marchés aux fruits, aux légumes, à la viande. Au XX^e siècle, dans le Pop Art américain, les boîtes de soupe Campbell, les bouteilles de Coca d'Andy Warhol, les spaghetti de Rosenquist, etc.

L'originalité de l'art contemporain, c'est d'introduire (Picasso avec ses verres d'absinthe fut un des premiers à le faire) la nourriture *comme un matériau* de l'expression artistique au même titre que la peinture pour le peintre, le marbre ou le fer pour le sculpteur. *Vanitas. Flesh dress for an Albino Anorectic* (1987) de Jana Sterbak est une robe *de chair*, comme *Bread Bed* (1996) est un matelas de pain.

III. Qu'est-ce que manger peut faire ?

L'objet d'une exposition comme *Hors d'œuvre*, c'est de faire le tour de tous les aspects de *la nourriture*.

Si l'œuvre d'art a une fonction spécifique, c'est bien celle de nous *montrer*, mieux de nous *révéler* des choses (des sentiments, des émotions, des points de vue) qui sont déjà les nôtres mais que nos habitudes (ici alimentaires) empêchent la plupart du temps de devenir pleinement conscientes.

1. *Manger tue.*

Soient les caddies de Lain Baxter (*Carts of GMOs* 2002). Rien ne nous est plus familier que ce mode de transport et que les boîtes de conserve qu'ils contiennent. Pourtant 1) d'avoir ainsi ôté les étiquettes et 2) d'avoir accumulé les chariots, l'impression change du tout au tout. Ce qui était pour nous, aux abords de la caisse du super-marché, un plein de nourriture choisie par goût pour des repas à venir, la promesse *rassurante* de ne pas mourir de faim, devient quelque chose de particulièrement *inquiétant*. De quoi toutes ces boîtes sont-elles pleines ? Est-ce vraiment à leur contenu que je compte confier mon alimentation ? Ma vie ? Oui, ma vie, car la *procession* de ces caddies a quelque chose d'un convoi mortuaire. Et le tout m'interroge sur ce que sont devenues mes habitudes alimentaires : le contact perdu avec la source même de mon alimentation : la nature. Imagine-t-on que nos ancêtres aient pu voir dans cet amoncellement de métal *de la nourriture* ? Voilà ce à quoi tu es réduit pour te nourrir, dit cette œuvre. Et elle dit *vrai*.



Lain Baxter
Carts of GMOs
(détail)(2002)

Y a ici, un premier aspect de la nourriture : son aspect mortifère. C'est par les aliments que le *poison* d'ordinaire s'administre. L'aliment lui-même peut devenir un poison. « Fumer tue », est-il écrit sur les paquets de cigarettes. Mais la *date de péremption*, d'une conserve dit la nocivité potentielle de n'importe quel aliment. *Manger tue aussi*.

2. *Manger lie.*

Voici maintenant, d'Alicia Framis, *Bloodsushibank* (2000). Le visiteur est invité à se présenter du côté *laboratoire*, pour y donner son sang. En retour, il reçoit, côté restaurant, de la nourriture. Des sushis. On pourrait inverser. Le sang qu'il donne a été alimenté par les sushis qu'il a reçus. Il y a là plusieurs choses : 1) une *circulation* comme celle du sang dans l'organisme : il reçoit lui-même sa nourriture et il nourrit à son tour les organes. Le « stand » d'Alicia Framis devient alors une métaphore du corps dans son fonctionnement nutritif. 2) un *échange* : il faut donner pour recevoir et recevoir vous met en demeure de donner à votre tour (la *dette*). Or,

qu'est-ce qui mieux que la nourriture met en scène cette triple obligation qui selon Marcel Mauss fonde la relation sociale (donner, recevoir, rendre) que les habitudes alimentaires. Tout ce qui est important dans une société se règle autour d'une table et au cours d'un repas.



Alicia Framis
Bloodsushibank
(2000)

Et ici, un second aspect de la nourriture : son aspect *socialisant*. On *donne* un repas, on *rend* un dîner, on *reçoit* à sa table... Et cela circule entre les hommes *comme* dans l'organisme, on l'a vu. D'où ceci que la société est un organisme dont le sang est la nourriture (l'échange des aliments).

3. *Manger ressuscite.*

a- **Voici cette fois une table... qui se prolonge dans une autre, filmée. C'est VB52 (2003) de Vanessa Beecroft. La table est *devant*. C'est toujours le cas dans les représentations de la *Cène*, le dernier repas du Christ auquel, du coup, l'œuvre renvoie. Le repas dure cinq heures et est organisé à partir des couleurs des mets servis : blanc puis vert puis rouge puis orange, etc. A ce festin, seulement des femmes, classées par âge.**

Le déroulement du repas prend la forme d'un *rituel*. Comme le repas emblématique : la *Cène* où Jésus désigne son corps comme objet de consommation *sous la forme* du pain et du vin. Or, le propre d'un *rituel* c'est précisément ce *changement de forme* qu'il fait subir à la réalité. La *communion* des fidèles n'est pas un acte de cannibalisme. Qu'est-ce donc qui est ici *transformé* ?



Vanessa
Beecroft

Observez le rangement des femmes : des plus âgées aux plus jeunes. Comme si, à mesure que la nourriture est consommée, on rajeunissait. On recommençait une nouvelle vie. N'est-ce pas là précisément le sens de la *Cène* ? Le corps du Christ *transubstancié* est nourriture de vie et de résurrection.

Et c'est là un troisième aspect de la nourriture : son aspect *revitalisant*. Il est vital de se nourrir, on le sait, mais ici c'est au sens où *manger ensemble*, c'est *communier* (on mange le même pain, on boit le même vin). Vivre donc, non comme le chien qui se sustente à sa gamelle ou la vache à sa mangeoire. Mais vivre d'un *plus de vie* que la vie biologique. Ce que seule la communion avec les autres peut apporter. Communion plus générale et plus fréquente assurément que la communion sexuelle qui n'est qu'une *modification* de la communion *nutritionnelle*.

Michel Journiac dans une performance intitulée *Messe pour un Corps* (1969 et 1975) donnait à manger au public présent, sous la forme du rite de la *communion*, des fragments de boudin faits de son propre sang.

b- Le *cannibalisme* n'est donc pas loin. Mais qu'appelons-nous cannibalisme ? Le fait de manger son prochain ou celui de le manger *sans façon* ? La question est de savoir, justement, si le cannibalisme (au sens numéro deux) est seulement possible.

Soit *Placebo II-Landscape – For Roni* (1993) de Felix Gonzalez Torres a les apparences d'un tapis de bonbons. Pourtant, c'est un *portrait*. Celui de Roni. Un portrait, certes, dont la ressemblance n'est pas aux traits de la personne, mais à son poids. Dont la ressemblance se passe de l'image.

Or, ces bonbons sont faits et sont là... pour être mangés. Voici un corps bien savoureux à déguster. Cannibalisme symbolique ? Sans doute. Mais le cannibalisme n'est-il pas *toujours* symbolique ? Si je dévore le muscle de mon ennemi n'est-ce pas pour m'en approprier la force ? Sa cervelle, l'intelligence ? Son sexe, sa puissance ? A moins, comme chez les Tupinamba ou les Guarani qu'on offre son estomac en sépulture au défunt.

Même chose pour les petits bustes de femme de Sonja Alhäuser (*Chocolate Machine n°2* 2000) faits pour être dévorés.

De même encore pour Lygia Clark avec *Cannibalismo* et *Baba antropofagica* (1973). Le groupe qui ingère le contenu de la poche « stomacale » (des fruits) ou qui enserre le corps dans un tissage fait de fil préalablement mâché et enduit de salive, *communie* dans cette ingestion/digestion symbolique du corps d'un de ses membres.

4. *Manger et Chier.*

Voici maintenant *Cloaca Turbo* (2003) de Wim Devoye, machine à digérer de troisième génération. Huit ans de mise au point pour cette machine qui peut manger de tout à l'exception de plats très épicés et d'alcool.

Il faut la considérer naïvement. Cet assemblage compliqué qui a demandé tant de temps, tant de soin, tant d'argent, tant de matière grise pour sa mise au point (elle digère exactement comme un organisme), qui demande qu'on la nourrisse régulièrement y compris les jours de fermeture du musée ; cet assemblage si complexe est fait pour produire... de la merde.



Cloaca nous renvoie donc d'abord comme la *Nature Morte* de Sam Taylor-Wood (2001) aux *Vanités* du XVII^e siècle hollandais. Nous voici placés en face de nous-mêmes. *Cloaca* est notre image. Que faisons-nous sur terre ? Ce corps auquel nous accordons tant d'attention (médecine, régimes, maquillages, habillages, chirurgie esthétique, salles de gymnastique, gastronomie, etc.) n'est en somme qu'une machine à produire... de la merde. *La Grande Bouffe* de Marco Ferreri ne disait pas autre chose.

C'est aussi une vision de tout notre système *économique*. Les étrons de *Cloaca* sont échangeables contre des Obligations de la *Cloaca SA* que l'on peut acquérir contre 3000 euros. Le corps, machine à chier est aussi une machine à faire de l'argent (la psychanalyse n'a d'ailleurs pas manqué de faire le rapprochement *argent/excréments*). Il est vrai que *la première chose* que nous *produisons*, enfants, la première chose que nous faisons avec notre corps et qui se sépare de notre corps pour devenir un objet extérieur, c'est la crotte (que l'enfant tout fier vient offrir à sa mère). Et bien, quel est le résultat pour la planète de nos sociétés de production industrielle et de consommation à grande échelle ? Une production de déchets sans précédent (Bunuel dans *Le Charme discret de la Bourgeoisie* calculait la quantité de merde produite chaque jour par le monde civilisé !) : des ordures ménagères aux ordures radioactives.

Ici se trouve mis en évidence un quatrième aspect de la nourriture: son aspect dévastateur.