

Café de la paix⁷⁴, jeudi 25 : café table ronde 18h-20h

Art et vérité

Avec ses moyens propres l'art introduit la distanciation d'une prise de position sur le monde. Ses images¹ font surgir des vérités sur le réel.

I) l'apport de l'art

1) l'art et le réel voilé

a) la porosité du voile : l'artiste dépasse la simplification pragmatique des vérités utiles à l'action

Quel est l'objet de l'art ? Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature. Nos yeux, aidés de notre mémoire, découperaient dans l'espace et fixeraient dans le temps des tableaux inimitables. Notre regard saisirait au passage, sculpté dans le marbre vivant du corps humain, des fragments de statue aussi beaux que ceux de la statuaire antique. Nous entendrions chanter au fond de nos âmes, comme une musique quelquefois gaie, plus souvent plaintive, toujours originale, la mélodie ininterrompue de notre vie intérieure. Tout cela est autour de nous, tout cela est en nous, et pourtant rien de tout cela n'est perçu par nous distinctement. Entre la nature et nous, que dis-je ? Entre nous et notre propre conscience, un voile s'interpose, voile épais pour le commun des hommes, voile léger, presque transparent, pour l'artiste et le poète. Quelle fée a tissé ce voile ? Fût-ce par malice ou par amitié ? Il fallait vivre, et la vie exige que nous appréhendions les choses dans le rapport qu'elles ont à nos besoins. Vivre consiste à agir. Vivre, c'est n'accepter des objets que l'impression *utile* pour y répondre par des réactions appropriées : les autres impressions doivent s'obscurcir ou ne nous arriver que confusément. Je regarde et je crois voir, j'écoute et je crois entendre, je m'étudie et je crois lire dans le fond de mon cœur. Mais ce que je vois et ce que j'entends du monde extérieur, c'est simplement ce que mes sens en extraient pour éclairer ma conduite ; ce que je connais de moi-même, c'est ce qui affleure à la surface, ce qui prend part à l'action. Mes sens et ma conscience ne me livrent donc de la réalité qu'une simplification pratique (...)

Enfin, pour tout dire, nous ne voyons pas les choses mêmes ; nous nous bornons, le plus souvent, à lire des étiquettes collées sur elles. Cette tendance, issue du besoin, s'est encore accentuée sous l'influence du langage. Car les mots (à l'exception des noms propres) désignent des genres. Le mot, qui ne note de la chose que sa fonction la plus commune et son aspect banal, s'insinue entre elle et nous, et en masquerait la forme à nos yeux si cette forme ne se dissimulait déjà derrière les besoins qui ont créé le mot lui-même. Et ce ne sont pas seulement les objets extérieurs, ce sont aussi nos propres états d'âme qui se dérobent à nous dans ce qu'ils ont d'intime, de personnel, d'originellement vécu. Quand nous éprouvons de l'amour ou de la haine, quand nous nous sentons joyeux ou tristes, est-ce bien notre sentiment lui-même qui arrive à notre conscience avec les mille nuances fugitives et les mille résonances profondes qui en font quelque chose d'absolument nôtre ? Nous serions alors tous romanciers, tous poètes, tous musiciens. Mais le plus souvent, nous n'apercevons de notre état d'âme que son déploiement extérieur. Nous ne saisissons de nos sentiments que leur aspect impersonnel, celui que le langage a pu noter une fois pour toutes parce qu'il est à peu

¹ On peut considérer la musique comme une image acoustique

près le même, dans les mêmes conditions, pour tous les hommes. Ainsi, jusque dans notre propre individu, l'individualité nous échappe Bergson, le rire quadrigé p115²

b) Selon Heidegger « l'art est la mise en œuvre de la vérité » comme dévoilement du sens de ce qui est produit par l'activité humaine

En 1886, Van Gogh peint de vieux souliers, ceux-là mêmes qu'il aurait achetés bien cirés au marché aux puces. Il reviendra à ce motif l'année suivante. Posés au milieu d'un espace vague aux ocres boueux mais éclatants par places, à demi délacés, ils tournent vers nous leurs bosses et leurs flancs avachis. Les lignes brisées, la pâte épaisse, les vigoureux coups de brosse leur donnent quelque chose d'encore plus revêche.

Martin Heidegger perçoit, dans le cuir cabossé, la fatigue du travail, la pesanteur de la terre, la promesse du pain, la peur sourde de la mort. Il perçoit tout un monde – cette totalité où les choses renvoient les unes aux autres, où elles prennent sens les unes par rapport aux autres (la chaussure est faite pour le chemin, le chemin pour le champ, le champ pour le blé, etc.). Cette démarche permet d'approcher au plus près l'être essentiel du produit. Cet être essentiel que le paysan connaît sans avoir besoin de l'observer, en marchant ou en maniant un outil, l'œuvre d'art le révèle, permettant de dépasser la conception du produit comme forme-matière. Le produit, dans sa solidité, nous offre un monde et une terre...

« Dans l'obscur intimité du creux de la chaussure est inscrite la fatigue des pas du labeur. Dans la rude et solide pesanteur du soulier est affermie la lente et opiniâtre foulée à travers champs, le long des sillons toujours semblables, s'étendant au loin sous la bise. Le cuir est marqué par la terre grasse et humide. Par-dessous les semelles s'étend la solitude du chemin de campagne qui se perd dans le soir. À travers ces chaussures passe l'appel silencieux de la terre, son don tacite du grain mûrissant, son secret refus d'elle-même dans l'aride jachère du champ hivernal. À travers ce produit repasse la muette inquiétude pour la sûreté du pain, la joie silencieuse de survivre à nouveau au besoin, l'angoisse de la naissance imminente, le frémissement sous la mort qui menace. »

« La toile de Van Gogh est l'ouverture de ce que le produit, la paire de souliers de paysan, est en vérité. [...] Dans l'œuvre d'art, la vérité de l'étant s'est mise en œuvre. »

Philo magazine 02 /2007 Vincent Van Gogh / Martin Heidegger : un monde dans les souliers

2) le cerveau semble programmé pour que l'œuvre d'art invite à la joie et au rêve partagé d'une vie bonne³

Dans le cas, par exemple, de la contemplation un tableau, on peut concevoir, de manière encore hypothétique mais plausible, que les architectures du plaisir esthétique engageant, en premier lieu, les aires visuelles de l'écorce cérébrale qui analysent la forme, la couleur, la distribution l'espace, éventuellement la simulation de mouvement.

Remontant dans la hiérarchie corticale, une synthèse succède à l'analyse, le cerveau reconstruit les formes, les couleurs et les figures en un tout cohérent qui occupe la mémoire de travail. La capture du rythme, des formes et des de leur harmonie, active sélectivement les mémoires stockées dans le compartiment à long terme, donne du sens au tableau ou plutôt fait surgir une multiplicité de sens parfois contradictoires. L'œuvre d'art mettrait à contribution le

³ La source et les effets du geste artistique trouveront alors leur esquisse phylogénétique dans le comportement de « parade », de séduction ou les jeux des animaux : du mouvement, de la danse, à leur figuration : la figuration d'une relation ni fusionnelle, ni indifférente. Le rapport social comme expérimentation, jeu. Mais aussi la dépense, la profusion, les couleurs, le vêtement le factice et le frivole, la coiffure, le bijou sont autant de productions, d'expressions et de significations d'une relation érotique, de l'intériorisation de l'altérité, de la différence sexuelle, de la division du sujet, au principe de la singularisation d'une relation sociale Nebenzahl *l'absolution de l'art*

niveau le plus élevé de la hiérarchie des fonctions cérébrales : celui des intentions et de la raison. Elle créerait l'harmonie entre la sensualité et la raison sans recours obligé au raisonnement explicite. C'est la libre joie sans délibération formulée ! Mais l'art possède une dimension supplémentaire, la faculté d'éveil, le pouvoir évocateur qui fait surgir dans le cerveau du spectateur images, mémoires, souvenirs, gestes, et suscite le rêve. Il donne à penser. Il invite au rêve partagé d'une authentique « vie bonne », avec cette liberté de dire et de faire comprendre dont seule la poésie est capable, mais ici sans le recours au langage. Il parvient, en fait, à ce que ni le droit ou la morale sous leur forme normative, ni la science avec son langage d'objectivité rigoureuse ne peuvent : développer l'imaginaire, susciter de nouveaux plans de vie commune, en quelque sorte rêver un futur partagé et harmonieux. Par son pouvoir évocateur, l'image convoque à la responsabilité pour autrui. *Ogni dipintore dipinge se*, « tout peintre se peint », « fait tomber le masque », éternise la personne en éternisant sa personne et, d'une manière plus générale encore, « soi-même comme un autre ». Tous les arts tendent à un universel intersubjectif, libèrent des contraintes identitaires et communautaristes des religions et des idéologies politiques. Changeux

II La composition autoporteuse propre à l'art authentique

“

L'art ne veut pas la représentation d'une chose belle mais la belle représentation d'une chose. Kant

”

1) l'artiste par sa création auto figurative réalise la vérité de la chair du monde

il ne s'agit plus d'ajouter une dimension aux deux dimensions de la toile d'organiser une illusion ou une perception sans objet dont la perfection serait de ressembler autant que possible à la vision empirique. La profondeur picturale (et aussi bien la hauteur et la largeur peintes) viennent on ne sait d'où se poser, germer sur le support -La vision du peintre n'est plus regard sur un *dehors*, relation « physique-optique⁴ seulement avec le monde. Le monde n'est plus devant lui par représentation : c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme concentration et venue à soi du visible, et le tableau finalement ne se rapporte à quoi que ce soit parmi les choses empiriques qu'à condition d'être d'abord « autofiguratif »; il n'est spectacle de quelque chose qu'en étant spectacle de rien⁵ », en crevant la « peau choses⁶ » pour montrer comment les choses se font choses et le monde monde. Apollinaire disait qu'il y a dans un poème des phrases ne semblent pas avoir été *créées*, qui semblent s'être *formées*. Et Henri Michaux que quelquefois les couleurs de Klee semblent nées entièrement sur la toile, émanées d'un fond primordial, « exhalées au bon endroit " » comme une patine ou une moisissure. L'art n'est pas construction, artifice, rapport industriel à un espace et à un monde du dehors. C'est vraiment le « cri inarticulé » dont parle Hermès Trismégiste, « qui semblait la voix de la lumière ». Et, une fois-là, il réveille dans la vision ordinaire des puissances dormantes un secret de préexistence. Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux. S'il n'y avait pas ces distorsions, ces zébrures de soleil, si je voyais sans cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserais de le voir comme il est, où il est, à savoir : plus loin que tout lieu identique. L'eau elle-même, la puissance aqueuse, l'élément sirupeux et miroitant,

⁴ P Klee,

⁵ C P Bru esthétique de l'abstraction

⁶ H Michaux

je ne peux pas dire qu'elle soit *dans* l'espace : elle n'est ailleurs, mais elle n'est pas dans la piscine. Elle l'habite, elle s'y matérialise, elle n'y est pas contenue, et si je lève les yeux vers l'écran des cyprès où joue le réseau des reflets, je ne puis contester que l'eau le visite aussi, ou du moins y envoie son essence active et vivante. C'est cette animation interne, ce rayonnement du visible que le peintre cherche sous les noms de profondeur, d'espace, de couleur⁷

Merleau-Ponty, *l'œil et l'esprit* p71

2) la condition de la réussite de l'œuvre : un composé cohérent de sensations qui perdurent

L'artiste crée des blocs de percepts et d'affects, mais la seule loi de la création, c'est que le composé doit tenir tout seul. Que l'artiste le fasse *tenir debout tout seul*, c'est le plus difficile. Il y faut parfois beaucoup d'in vraisemblance géométrique, d'imperfection physique, d'anomalie organique, du point de vue d'un modèle supposé, du point de vue des perceptions et affections vécues, mais ces sublimes erreurs accèdent à la nécessité de l'art si ce sont les moyens intérieurs de tenir debout (ou assis, ou couché). Il y a une possibilité picturale qui n'a rien à voir avec la possibilité physique, et qui donne aux postures les plus acrobatiques la force d'être d'aplomb. En revanche, tant d'œuvres qui prétendent à l'art ne tiennent pas debout un seul instant. Tenir debout tout seul, ce n'est pas avoir un haut et un bas, ce n'est pas être droit (car même les maisons sont saoules et de guingois), c'est seulement l'acte par lequel le composé de sensations créé se conserve en lui-même

Deleuze. *Qu'est-ce que la philosophie* p159.⁸

3) la richesse d'une œuvre vraie : l'instauration d'une expérience inédite du monde

a) Un composé qui fait sentir des forces insensibles

En art et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. C'est même par-là qu'aucun art n'est figuratif. La célèbre formule de Klee «non pas rendre le visible, mais rendre visible » ne signifie pas autre chose. La tâche de la peinture est définie comme tentative de rendre visibles des forces qui ne le sont pas. De même la musique s'efforce de rendre sonores des forces qui ne le sont pas. C'est une évidence. La force est en rapport étroit avec la sensation : il faut qu'une force s'exerce sur un corps, c'est-à-dire sur un endroit de l'onde, pour qu'il y ait sensation. Mais si la force est la condition de la sensation, ce n'est pour pas elle qui est sentie, puisque la sensation «donne» tout autre chose à partir des forces qui la conditionnent. Comment la sensation pourrait-elle suffisamment se retourner sur elle-même, se détendre ou se contracter, pour capter dans ce qu'elle nous donne les forces non données, pour faire sentir des forces insensibles et s'élever jusqu'à ses propres conditions ? C'est ainsi que à musique doit rendre sonores des forces

⁷ « De même que le rôle du poète depuis la célèbre lettre du voyant consiste à écrire sous la dictée de ce qui se pense, ce qui s'articule en lui, le rôle du peintre est de cerner et de projeter ce qui se voit en lui. » Le peintre vit dans la fascination. Ses actions les plus propres — ces gestes, ces tracés dont il est seul capable, et qui seront pour les autres révélations, parce qu'ils n'ont pas les mêmes manques que lui — il lui semble qu'ils émanent des choses mêmes, comme le dessin des constellations. Entre lui et le visible, les rôles inévitablement s'inversent. C'est pourquoi tant de peintres ont dit que les choses les regardent, et André Marchand après Klee : « Dans une forêt, j'ai senti à plusieurs reprises que ce n'était pas moi qui regardais la forêt. J'ai senti, certains jours, que c'étaient les arbres qui me regardaient, qui me parlaient... Moi j'étais là, écoutant... Je crois que le peintre doit être transpercé par l'univers et non vouloir le transpercer (Charbonnier) M Ponty ibidem p30

⁸ Dans l'enjeu de l'œuvre, les critères non esthétiques de la vérité ou de l'engagement éthicopolitique sont subordonnés à la considération centrale de la cohérence artistique, sans quoi le contenu de l'œuvre dégénère en message Rochlitz, *subversion et subvention*

insonores, et la peinture, visibles, des forces invisibles. Parfois ce sont les mêmes : le Temps, qui est insonore et invisible, comment peindre ou faire entendre le temps ? Et des forces élémentaire comme la pression, l'inertie, la pesanteur, l'attraction, la gravitation, la germination ? Parfois au contraire, la force insensible de tel art semble plutôt faire partie des «données» de tel autre art : par exemple le son, ou même le cri comment les peindre ? (Et inversement faire entendre des couleurs ?)

Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation* 1996

b) l'œuvre d'art enrichit notre monde de nouvelles formes d'expérience

Parce que la peinture des derniers siècles, au moins depuis l'invention de la perspective au Quattrocento, a presque toujours été figurative, il ne faudrait pas se tromper sur la *mimesis* ; et je soutiendrai ce paradoxe : c'est lorsque la peinture a cessé, au xx^e siècle, d'être figurative que l'on a pu prendre enfin la pleine mesure de cette *mimesis*, qui a justement pour fonction, non pas de nous aider à reconnaître des objets, mais à découvrir des dimensions de l'expérience qui n'existaient pas avant l'œuvre⁹. C'est parce que Soulages ou Mondrian n'imitent pas la réalité, au sens limitatif du terme, parce qu'ils n'en font pas une réplique, que leur œuvre a la puissance de nous faire découvrir, dans notre propre expérience, des aspects encore inconnus. Sur un plan philosophique, cela conduit à remettre en question la conception classique de la vérité comme adéquation au réel ; car, si l'on peut parler de vérité à propos de l'œuvre d'art, c'est dans la mesure où l'on désigne par là sa capacité à se frayer un chemin dans le réel en le renouvelant *selon elle*, si l'on peut dire.

Mais la musique permet d'aller plus loin dans cette direction que la peinture, même non figurative. Car il y a souvent en elle des restes figuratifs. Je pense par exemple aux quatre magnifiques tableaux de Manessier : *La Passion selon saint Matthieu*, *La Passion selon saint Luc*, *La Passion selon saint Jean* et *La Passion selon saint Marc*. Il y a dans ces œuvres comme une allusion à la réalité : des formes de croix sur fonds rouges, orange ou rosés ; le figuratif y est allusif, récessif même, mais pas complètement absent. Dans la musique, par contre, rien de semblable. Chaque pièce possède une certaine humeur, et c'est comme telle, comme ne représentant rien du réel, qu'elle instaure en nous l'humeur ou la tonalité correspondante

■ Il y a aussi, en musique, des exemples de *Passion selon, saint Matthieu ou de Passion selon saint Jean...*

On pourrait dire de la musique sacrée, dans la mesure où elle fait allusion à un contenu religieux, ce que je disais de la peinture figurative : c'est lorsque la musique n'est pas au service d'un texte pourvu de ses propres significations verbales, lorsqu'elle n'est plus que *cette* tonalité, *cette* humeur, *cette* couleur d'âme, lorsque toute intentionnalité extérieure a disparu et qu'elle n'a plus de signifié qu'elle dispose de son entière puissance de régénération ou de recomposition de notre expérience personnelle. La musique nous crée des sentiments qui n'ont pas de nom ; elle étend notre espace émotionnel, ouvre en nous une région où vont pouvoir figurer des sentiments absolument inédits. Lorsque nous écoutons *telle* musique, nous entrons dans une région de l'âme qui ne peut être explorée autrement que par l'audition de *cette* pièce. Chaque œuvre est authentiquement une modalité d'âme, une modulation d'âme

Ricoeur¹⁰, *La critique et la conviction* p260-

⁹ Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini, et bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait qu'il s'appelât Rembrandt ou Vermeer, nous envoient encore leur rayon spécial Proust

¹⁰ Selon «Thomas Hirschhorn, Crystal of Resistance, biennale de Venise 2011, pavillon suisse, « La mission de l'art : donner une forme qui puisse créer les conditions de penser quelque chose qui n'existe pas, quelque chose de nouveau, d'inattendu. Avec cette forme, je veux créer une vérité » On comprend que l'artiste, dans une appropriation *distancée* du réel (ici par ses accumulations et recouvrements divers), ses captations des moments

III) L'art et la vérité de notre époque¹¹ : l'omniprésence de la théorie¹²

a) Selon Danto c'est la théorie qui justifie la provocation, de la transfiguration du banal¹³ qui peut apparaître comme la fin de l'art¹⁴.

. Ce qui finalement fait la différence entre une boîte de Brillo et une oeuvre d'art qui consiste en une boîte de Brillo, c'est une certaine théorie de l'art. C'est la théorie qui la fait entrer dans le monde de l'art, et l'empêche de se réduire à n'être que l'objet réel qu'elle est (en un sens autre de est que celui de l'identification artistique). Bien sûr, sans la théorie, on ne la verrait probablement pas comme art, et afin de la voir comme faisant partie du monde de l'art, on doit avoir maîtrisé une bonne partie de la théorie artistique aussi bien qu'une part considérable de l'histoire de la peinture récente à New York. Ce n'aurait pas pu être de l'art il y a cinquante ans. De même, il n'aurait pas pu y avoir, toutes choses restant égales, d'assurance avion au Moyen Âge, ni d'effaceurs pour machines à écrire étrusques. Le monde doit être prêt pour certaines choses, pas moins le monde de l'art que le monde réel. C'est le rôle des théories artistiques, de nos jours comme toujours, de rendre le monde de l'art, et l'art, possibles. Je serais enclin à penser qu'il ne serait jamais venu à l'idée des peintres de Lascaux qu'ils étaient en train de produire de *l'art* sur ces murs. À moins qu'il n'y ait eu des esthéticiens¹⁵ néolithiques

Danto, *le monde de l'art in philosophie analytique et esthétiques* p195

b) la théorie n'exclut pas la recherche chamanique des forces primordiales

Je suis d'avis que le pop art lui aussi transforme en art des choses connues de tout le monde : les objets et icônes de l'expérience culturelle commune, le stock de ce qui meuble la conscience collective du présent historique. L'expressionnisme abstrait¹⁶ s'intéressait au contraire à des processus cachés et se fondait sur des prémisses surréalistes. Ceux qui pratiquaient ce type de peinture voulaient être des chamans¹⁷ en contact avec des forces

de *proximité* (photographies d'actualité de magazines divers, etc.) qu'il surajoute au recouvrement, dessine les contours d'un creuset de vérité. Dans son propos, il s'agit d'articuler le réel à la vérité en perforant la réalité : « Je veux tailler une fenêtre, une ouverture ou tout simplement un trou, dans la réalité d'aujourd'hui. » Et le but de cette vérité sera la vérité' Louis Ucciani, *le faux comme moment du vrai dans l'art d'aujourd'hui* « Sociétés & représentations »2012/1 n° 33 | pages 95 à 103

¹¹ À toute époque, dans tout art, il existe un certain horizon de problèmes, au niveau formel comme à celui des enjeux intellectuels et existentiels, qui peuvent être considérés comme les problèmes d'une oeuvre d'art actuelle. Rochlitz, *subversion et subvention*

¹² Cela a débouché sur l'art conceptuel ex Kossuth Buren : l'art prétexte à des oeuvres discursives permet de mettre au jour les mécanismes de la création et ceux de la perception

¹³ *Pour caractériser cette transfiguration, Danto ne cesse de revenir à un exemple type. Soient deux objets indiscernables, dont l'un est quelconque et l'autre une oeuvre d'art (par exemple un urinoir banal et un urinoir signé Mutt, c'est-à-dire Marcel Duchamp), comment se fait-il que nous réagissions différemment face à l'un et à l'autre ? Le statut de l'un ou l'autre objet ne dépend pas de nos perceptions, mais de ce qu'exprime l'oeuvre, par la métaphore, le style ou la rhétorique ; et cela dépend autant des conditions de sa création, de son signataire et de son statut que de son support matériel. L'oeuvre d'art est en excès sur l'objet matériel (le contenu). Elle met en avant une idée, nous incite à penser, nous perturbe, etc... Mais tout en étant l'effet d'une pensée, elle peut susciter une certaine forme de beauté, que Danto qualifie d'interne* <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1109181837.html>

¹⁴ *Ainsi que je l'ai soutenu, le pop art signait la fin de l'art, et là encore il est difficile de dire ce que les artistes étaient censés faire après la fin de l'art* Danto

¹⁵ Voici une dernière fois la loi du ready made, la loi du moderne : fais n'importe quoi de sorte que ce soit nommé art. Mais fais-le aussi de sorte qu'à travers ce que tu auras fait, objet ou déjet résultant de ta maxime, tu fasses sentir que cette chose quelconque t'est imposée par une idée qui est sa règle^{15e}. Cette idée régulatrice peut être une idée du beau ou du sublime, une idée de la révolution, une idée de la peinture ou de tout autre médium, une idée de la société réelle ou utopique, une idée de l'artiste ou une idée de l'art ou du non-artiste ou du non-art. Thierry de Duve

¹⁶ Ex Pollock, Rothko. Cf Wolfgang Laib exposé à Grenoble 2008

¹⁷ Influence considérable sur l'art contemporain de **Beuys** dont l'oeuvre s'est construite comme un labyrinthe

primordiales¹⁸. C'était un mouvement pétri de métaphysique, alors que le pop art célébrait les objets les plus ordinaires des vies les plus ordinaires — les cornflakes, la soupe en conserve, les tampons à récurer, les vedettes de cinéma, les bandes dessinées. Par le biais des processus de transfiguration, il leur donnait un aspect presque transcendantal. Quelque chose de particulier aux années soixante explique — doit expliquer — pourquoi les objets ordinaires du monde commun se sont soudain trouvés mis à la base même de l'art et de la philosophie. Les expressionnistes abstraits méprisaient le monde dont les artistes pop célébraient l'apothéose
Danto, *l'art contemporain et la clôture de l'histoire* p195

c) L'art contemporain utilise la distanciation du jeu¹⁹ et des jouets pour dire les horreurs du monde

, ... **Accusation** : *Provoquer, choquer, dégoûter... L'art d'aujourd'hui semble ne poursuivre qu'un seul objectif : une surenchère dans l'immonde – et le pari est gagné avec Fucking Hell, de Jake et Dinos Chapman* Jean Baptiste de Beauvais

Catherine Millet : « Je considère pour ma part que *Fucking Hell* est un chef-d'œuvre, en tout cas le chef-d'œuvre d'art contemporain actuellement visible à Venise. Je suis par conséquent très contente que vous me demandiez de commenter ce travail ! C'est une oeuvre saisissante, à la fois fascinante par le savoir-faire dont elle témoigne et extrêmement troublante par ce qu'elle nous dit. Elle est un peu l'équivalent contemporain des Enfers représentés dans les fresques romanes. Pour moi, elle est "sadienne", dans le sens où elle utilise une forme parfaite pour nous faire prendre conscience de ce qu'il y a de pire dans l'humanité.

De quoi s'agit-il ? De sorte de "maquettes" de camps d'extermination où des figurines, pas plus grandes que des soldats de plomb, se livrent à des atrocités sexuelles et meurtrières. Ces scènes s'inspirent-elles de ce qui a effectivement eu lieu ? Les Chapman ont-ils laissé aller leurs fantasmes ? Je dirais "peu importe", dans la mesure où quelques êtres humains sont toujours capables de réaliser ce que, heureusement, la plus grande partie de l'humanité a été pour sa part capable de maintenir dans le tréfonds de ses pulsions refoulées. Le procédé est très malin. Nous ne disposons pas de documents qui montrent vraiment les actes de barbarie nazie. Un film qui les reconstituerait de façon réaliste soulèverait d'innombrables polémiques (j'entends d'ici les protestations de Claude Lanzmann !) et serait de toute façon insoutenable pour la plupart d'entre nous. Tandis que cette œuvre, qui a la séduction d'un beau jouet prend au piège notre regard et notre conscience dans leur volonté de fouiller ce grouillement d'horreurs. *Est-ce encore de l'art* Philo magazine octobre 2009

chamanique initiatique. L'artiste est le démiurge qui intervient à l'intérieur des forces chaotiques et qui lui soustrait la matière dans son état magmatique pour la transformer en lui donnant une forme l'art en tant qu'éducation.

¹⁸ **C'est déjà la position de Picasso** *Quand j'ai découvert l'art nègre, il y a 40 ans, et que j'ai peint ce qu'on appelle mon époque nègre, c'était pour m'opposer à ce qu'on appelait la beauté dans les musées. À ce moment-là, pour la plupart des gens, un masque nègre n'était qu'un objet ethnographique. Quand je me suis rendu pour la première fois avec Derain' au musée du Trocadéro, une odeur de moisi et d'abandon m'a saisi à la gorge. j'étais si déprimé que j'aurais voulu partir tout de suite. mais je me suis forcé à rester, à examiner ces masques, tous ces objets que des hommes avaient exécutés dans un dessein sacré, magique, pour qu'ils servent d'intermédiaire entre eux et les forces inconnues, hostiles qui les entouraient, tachant ainsi de surmonter leur frayeur en leur donnant couleur et forme. et alors j'ai compris que c'était le sens même de la peinture. Ce n'est pas un processus esthétique; c'est une forme de magie qui s'interpose entre l'univers hostile et nous, une façon de saisir le pouvoir, en imposant une forme à nos terreurs comme à nos désirs. Le 15 jour où j'ai compris cela, je sus que j'avais trouvé mon chemin.»*

Françoise Gilot, Carlton Lake, Vivre avec Picasso, Calmann-Lévy, 1965, p. 248.

¹⁹ Ce peut être un jeu avec son corps : **ex Piotr Pavlenski** s'enroule de fils barbelés pour dénoncer la répression du régime de Poutine en 2013 En 2012, anticipant sa probable interpellation il décide de se coudre les lèvres : « *Pour la police, un citoyen idéal doit avoir la bouche fermée et se taire. Mais lorsqu'elle lui fait subir un interrogatoire, elle doit au contraire le faire parler. J'ai décidé de placer les forces de l'ordre devant leurs contradictions*