

Mardi 25 septembre Café 80

« La table ronde » 7 place Saint André

L'art face à la guerre

L'art n'empêche pas la guerre d'exister mais celle-ci fait accoucher de grandes œuvres que ce soit pour glorifier, commémorer ou dénoncer la guerre. Son rôle politique : façonner les mentalités

I) évolution des attentes des missions de l'art : de la glorification des héros militaires à la contestation des horreurs

L'œuvre d'art n'est pas l'expression objective, empirique, directe de l'histoire. Elle est le fruit d'un imaginaire. C'est cette part d'imaginaire, justement, qui est intéressante car elle distingue clairement le travail de l'artiste de celui de l'historien, qui s'attache à la plus grande objectivité possible. L'artiste, lui, n'a pas ces contraintes mais il s'impose d'autres missions, répond à d'autres attentes. Ces attentes, nous l'avons vu, ont évolué au fil des siècles. De la glorification de l'histoire militaire à la contestation des horreurs de la guerre, il existe tout de même un discours conventionnel, consensuel, attendu de l'artiste sur la guerre influencé par les cadres sociaux et culturels de l'époque. L'œuvre d'art répond à cette construction d'une mémoire collective, dont parlait le sociologue Maurice Halbwachs, ce dernier rappelant que « la mémoire collective ne se confond pas avec l'histoire » (Halbwachs 1997). Les modalités de la représentation ont changé avec l'époque. Les progrès techniques, par exemple, influent sur les modes de production des images. Mais, qu'on ne s'y trompe pas : la modernisation de la société ne fait pas disparaître les formes traditionnelles, elle les rend sans doute plus obsolètes. L'exemple du tournant industriel de la Grande Guerre et les enjeux du réalisme photographique le révèlent très concrètement. L'échelle et la manière de faire la guerre avaient changé les possibilités de représenter la guerre, elles aussi. En réalité, il existe peu de grands moments d'évolution, ils correspondent à des changements de système politique ou de paradigme épistémologique, à des profonds bouleversements technologiques. Il apparaît aussi que le XX^e siècle a fait l'expérience de seuils de violence inouïs, inédits, qui ont défini de nouvelles problématiques morales. Comment représenter l'inhumain ? Peut-on assurer de la représentabilité de la guerre ? Pendant des siècles, l'art a glorifié le pouvoir des chefs de guerre, des nations victorieuses. Mais aujourd'hui, dans l'Union européenne, qui pourrait imaginer une œuvre d'art publique faisant l'apologie de la folie meurtrière¹, glorifiant un génocide par exemple ? Claire Maingon l'art face à la guerre p 158

¹ *La revalorisation des victimes* : Au cours des dernières décennies s'est produite dans l'aire de la civilisation occidentale une remarquable revalorisation du statut de victime. L'émergence même de la victimologie comme discipline autonome en est sans doute un des principaux symptômes. L'étude à laquelle je me suis livré illustre ce processus mais ne l'explique nullement. Or, il me paraît clair que si elles n'avaient été en phase avec une tendance sociale lourde, les stratégies de revalorisation des victimes juives mises en œuvre par certains milieux de mémoire n'auraient pu aboutir aussi efficacement.

Considérons l'œuvre de philosophie politique majeure du xx^e siècle aux États-Unis, la *Théorie de la justice* de John Rawls (1971). L'intuition morale fondamentale sur laquelle elle repose n'est-elle pas qu'il est juste d'être compensé pour les inégalités ou les désavantages que l'on subit ? Autrement dit, le statut de victime représente la posture par excellence à partir de laquelle on peut exiger non seulement que justice soit faite mais que l'égalité entre les humains soit instaurée.

II) double effets des images : mobilisation démoralisation

Il faut attendre la guerre de Sécession aux États-Unis pour qu'ils(les blessés et les morts) s'imposent dans les recueils, tandis que les souffrances des civils, avec la figure récurrente des femmes et des enfants sous les bombes, s'impriment massivement ensuite pendant la guerre d'Espagne. L'ouverture des camps nazis en 1945 propage dans le monde photos ou films de charniers et ensemble de vues insoutenables dans l'horreur.

Désormais, notre culture visuelle traduit automatiquement de telles figures de la guerre. Les populations civiles veulent ignorer le fait que la guerre transgresse les règles sociales du temps de paix. Alors, les blessés, les morts, les ruines, les souffrances des civils semblent autant d'icônes insupportables. Insupportables d'autant que dans ce combat mondial de l'information n'opère plus la mobilisation automatique des esprits propres à une nation en guerre, solidaire de ses enfants risquant leur vie au front et acquiesçant à la légitimité des buts de guerre. Des peuples, hors théâtre d'opérations et hors engagement sur le terrain, sont à convaincre. Ils peuvent voir différemment les mêmes images. Dans ce cadre, la mort et les souffrances développent une rhétorique utile à effets réflexes.

Plus que les ruines (sauf de bâtiments symboliques), blessés et morts civils forment, par exemple, un langage en images immédiatement compréhensible, maniant les atteintes aux innocents (enfants, femmes, vieillards, suivant une grammaire accusatrice décroissante). Un signal d'alerte. Mais qui s'avère double. Voilà pourquoi les États-Unis ont choisi d'établir un cordon sanitaire autour du World Trade Center. De toute façon, les autorités de ce pays – le photographe David Douglas Duncan, vétéran de la Deuxième Guerre, en témoigne – ont pour tradition générale de ne pas montrer des morts identifiables par les familles. Voilà pourquoi les talibans ont commencé par nier les dommages des bombardements avant d'organiser des voyages de presse pour faire filmer les enfants blessés dans les hôpitaux.

Images réversibles. Montrant les souffrances de son camp, elles en indiquent la vulnérabilité et peuvent atteindre au moral de l'opinion. Mais, en maniant des figures insoutenables sur lesquelles nous ne réfléchissons plus, des codes de l'horreur – femmes, enfants mutilés, charniers –, elles démontrent une règle de base de la propagande : l'ennemi ne respecte pas les lois de la guerre, c'est un barbare, la lutte est effectivement celle du Bien contre le Mal².

Or cette intuition morale n'a pas l'évidence que l'on peut être tenté de lui attribuer puisque force est bien de constater qu'elle est récente. Jusqu'il y a peu — et le culte des héros illustre bien cette conception — l'on jugeait plutôt que la justice exigeait que l'on traite chacun à l'aune de ses accomplissements. La question cruciale d'un point de vue sociologique est alors : comment est-on passé en quelques décennies, *du point de vue des sensibilités morales collectives*, d'une conception méritocratique (il est juste d'être rétribué pour ce que l'on fait) à une conception « victimaire » (il est juste d'être compensé pour ce que l'on subit) de la justice? p180 *du culte des héros à la concurrence des victimes* Jean Michel Chaumont

² L'image de Nick Ut est la dernière icône de la Guerre du Vietnam ; en 1972, l'illusion d'un contrôle stratégique est tombée, les États-Unis sont déchirés et le pays se désengage d'une guerre qui semble ne plus signifier grand-chose. Les images des grands reporters passent à la télévision, qui joue désormais un rôle très important en renforçant le poids de photographies « choc » sur l'opinion. (...) Le sujet central de la photographie est non seulement un enfant, mais c'est une petite fille, et pour beaucoup de spectateurs le sentiment de vulnérabilité est accentué du fait que se conjugue à l'innocence traditionnellement associée à l'enfance, le facteur de la féminité. Elle est nue et les meurtrissures de son corps se lisent sur son visage en pleurs. Plus largement, c'est tout le corps social du peuple vietnamien qui est meurtri par cette guerre, selon un fonctionnement métonymique propre à l'icône et que l'on peut étendre au corps social de l'Amérique elle-même.

En outre, un système d'amplification est à l'œuvre avec des personnages plus en retrait qui seront ou non repris par la suite, en particulier le petit garçon qui figure à gauche et dont le cri fait penser au célèbre tableau expressionniste d'Edvard Munch, *Le Cri* (1893). Incarnation, avec les soldats qui sont derrière lui, d'une figure masculine, il est victime lui aussi, mais habillé et décentré par rapport au corps nu de la petite fille. Le contraste est d'ailleurs saisissant entre les cris des enfants, exacerbés par le « mutisme » de l'image, et la relative placidité des soldats qui les accompagnent. La seule figure protectrice identifiable serait une autre fillette présente sur l'image à droite : elle tient son petit frère par la main. Mais il est à noter que cet élément, à une exception près, ne sera jamais repris dans les emplois futurs. Enfin, si nous avons affaire à une icône séculière, comme beaucoup d'images du photojournalisme, la référence à un élément religieux fort — la position christique des bras

III Le trauma des guerres mondiales

La guerre faisant figure d'événement traumatisant par excellence, il n'est pas étonnant qu'elle soit à la source de maintes réflexions sur ce que je n'ai encore cerné que vaguement sous le vocable de *crise de l'expérience*. Outre Freud, que l'analyse des névroses de guerre mena à remanier substantiellement ses vues théoriques sur le psychisme, Walter Benjamin fait partie de ces penseurs dont la guerre aiguillonna les réflexions sur l'expérience, et dont Adorno s'est très manifestement inspiré. Dans son essai intitulé *Le narrateur*, Benjamin constate le déclin généralisé de l'art de raconter et, le mettant au compte d'une perte de la faculté même de faire l'expérience des choses et des événements, en situe l'origine lors la Première Guerre mondiale : « N'avions-nous pas constaté, après l'Armistice, que les combattants revenaient muets du front, non pas plus riches, mais plus pauvres d'expérience communicable? » C'est un constat que reprendra Adorno presque mot pour mot dans *Minima Moralia*, dans le long aphorisme intitulé « *Hors de portée* ». Adorno en radicalise cependant le propos : si la démesure des forces en présence lors de cette Première Guerre a rendu une véritable expérience de ce qui s'y passa très difficile, le progrès des vingt années qui la séparèrent de la Seconde a rendu cette dernière « absolument au-delà de toute expérience ». En se référant toujours à la Seconde Guerre mondiale, Adorno poursuit : *Partout, avec chaque explosion, elle a forcé l'écran protecteur des réactions sensorielles, derrière lequel peut se constituer l'expérience, c'est-à-dire la durée qui s'écoule entre l'oubli salutaire et le souvenir salutaire. La vie s'est transformée en une suite intemporelle de chocs entre lesquels il y a des trous béants, des intervalles vides et paralysés. Or il n'y a rien peut-être de plus funeste pour l'avenir que le fait, qu'à proprement parler bientôt plus personne ne sera en mesure de penser encore à cette guerre, car tout traumatisme et tout choc non surmonté chez ceux qui en reviennent est un germe de destruction à venir.* Cette guerre sera non seulement inénarrable, comme le disait déjà Benjamin à propos de la Première, mais échappera même, selon Adorno, aux efforts de ceux qui y participaient à se la remémorer comme expérience vécue³

et du corps de la petite fille—renforce l'amplification dramatique de cette scène.

Le cadrage place le spectateur au centre d'une interaction avec l'enfant qui lui fait face et qui court vers lui. Du fait de la frontalité et de la composition centrée, la photo induit des phénomènes d'identification, ou du moins d'empathie. La petite fille entre dans le monde du spectateur et l'invite à partager sa souffrance. Si la dimension émotionnelle très présente sert avant tout à produire un questionnement moral, ces bras ouverts sont aussi un appel. Enfin, l'arrière-plan occulté par les fumées des bombardements évoque une figure infernale, sorte de monstruosité d'où surgit une route qui débouche là encore sur le spectateur. Ces enfants qui ont vécu l'enfer viennent dans notre champ de vision comme pour signifier que leur devenir est désormais entre nos mains. L'efficacité de la photographie vient également du fait que les événements préalables à ce malheur — l'explosion, le décès de plusieurs civils, dont le cousin de cette petite fille—ont eu lieu hors cadre. Seule l'imagination du spectateur est appelée à envisager l'avant et l'après de cette scène. Anne Lesme *Avatars de Napalm Girl*, June 8, 1972 (Nick Ut) : variations autour d'une... <https://journals.openedition.org/ereaa/4650>

³ En mai 1940, dans son dernier écrit, « Sur le concept d'histoire », Walter Benjamin se sert de l'évocation d'un dessin de Paul Klee datant de 1920, *Angelus Novus*, pour donner à ses réflexions sur l'histoire une ultime visualisation : celle d'un ange aux ailes déployées, vu de face, et qui contemple, effrayé, les décombres du passé tandis qu'une tempête venue du ciel l'emporte vers le paradis. « Nous donnons, conclut Benjamin, le nom de Progrès à cette tempête¹². » Il est impossible de ne pas associer la vision de Benjamin à la célèbre réflexion qu'Adorno formule en 1949, tirant les conséquences, sur le plan du rapport de la culture à l'histoire, de l'Apocalypse cette fois survenue : « La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes¹³. » Cette mise en cause radicale (sur laquelle, d'ailleurs, Adorno s'expliquera à plusieurs reprises¹⁴) trouve son écho, au cours de ces mêmes années, dans la crise que traversent toutes les oeuvres qui se proposent d'exprimer ce moment zéro de notre histoire. La fin de toute image possible est révélée tout autant par la crise du réalisme engagé soumis aux

IV Le pouvoir cathartique de l'art

Je crois aux pouvoirs cathartiques de l'art au sens où Karen Blixen dit que tous les chagrins sont supportables si on en fait un conte ou si on les raconte⁴. En revanche, je comprends la déclaration d'Adorno en ce que le mal absolu venait d'un pays de haute culture. Or, tous les travaux ont démontré que les nazis n'étaient pas des analphabètes, même dans les troupes les plus dures, qui ont commis les pires exactions. Il est permis de désespérer dans la mesure où la culture n'a pas empêché le pire. On sait que le régime nazi comprenait plus d'un « esthète », mélomane. Il n'y aurait pas eu un pillage aussi systématique des collections d'art et des bibliothèques appartenant à des Juifs si la culture n'avait pas intéressé les dirigeants nazis. On sait trop bien que la culture est une des choses qui n'empêche pas la violence. En revanche, on sait aussi que c'est ce qui reste quand il n'y a plus rien. Jusqu'aux camps de la mort, l'art, la musique, le théâtre, la poésie, le souvenir de tout cela ont permis de « tenir », dans la mesure le contraire de la déshumanisation mise en œuvre. Je me refuse à négliger le rôle de l'art et à ne le considérer que comme un « onguent », il ne peut éviter le pire chez les individus qui renoncent à la création au profit de l'ordre tyrannique⁵, mais il peut aider à le combattre comme vecteur de désordre⁶ c'est-à-dire d'humanité.⁷ Laurence Bertrand Dorléac Sciences Po 56 rue Jacob 75006 Paris

oukases des partis communistes que par le développement d'une abstraction à vocation universaliste tentant d'échapper par une symbolique analogique au dilemme de l'irreprésentable. Caractérisant cette impasse, les monstres zoomorphes qui hantent, au milieu d'inextricables entrelacs, les « Visions de guerre » d'Asger Jorn, présentées en 1950, à la veille du déclenchement de la guerre de Corée, montrent à quel degré de tension interne doivent désormais parvenir les images qui se veulent véridiques.

⁴ En 1994, le célèbre photographe de guerre James Natchwey remporte le prix World Press Photo avec le portrait d'un Tutsi rescapé du génocide. Le visage est de profil, strié par quatre cicatrices imposantes laissées par des coups de machette, l'arme génocidaire qui tue et mutilé. La bouche est ouverte mais la main du sujet se porte à la gorge, comme s'il étouffait ou se trouvait dans l'impossibilité de crier, de parler. L'image est contemporaine du crime, elle témoigne des désastres de la guerre mais elle illustre aussi le thème de la cicatrice, et finalement la question de la parole, du témoignage et anticipe la complexité de la réconciliation qui se posera au pays

⁵ L'art n'empêche pas la guerre d'exister, et cela bien que la guerre recule dans les esprits et que le nombre de conflits interétatiques ait considérablement baissé à travers le monde depuis les années 1990 (plus médiatisés, ils sont paradoxalement plus visibles, notamment lors des missions interventionnistes des puissances de l'ONU). La barbarie n'est pas éradiquée et, dans le fond, la guerre ne fait que se modifier, s'adapter, sans jamais disparaître. Comme l'écrit Henri Bentegeat, « les facteurs traditionnels de la guerre sont toujours présents. À commencer par l'homme avec son cerveau reptilien, son ADN quasiment inchangé depuis l'ère préhistorique, sa peur de l'Autre et en particulier de celui qui n'appartient pas à son groupe, son clan, sa tribu » (*Esprit*, août-septembre 2014).

C Maingon Art face à la guerre p158

⁶ Quant aux guerres de notre temps, elles ont des spécificités, techniques, en particulier, avec l'extension de la technique aux camps de la mort, l'invention de la bombe atomique et son utilisation en 1945 puis, après la guerre du Vietnam qui a dégoûté les Américains du combat terrestre (perdu), l'arrivée des drones sur le terrain. On peut désormais tuer sans être vu, dans un *panopticon* où l'adversaire ciblé ne peut se défendre. La guerre asymétrique est une spécialité du xxie siècle. Même si certaines images communes fondent notre imaginaire collectif de la guerre comme certaines de Goya ou *Guernica* de Picasso, ou la photographie de la petite fille qui court nue sur une route bombardée au napalm par Nick Ut, bien d'autres représentations plus « personnelles » sont susceptibles de compléter ce terrible savoir collectif, cet atroce panthéon visuel.

Laurence Bertrand Dorléac Sciences Po

⁷ *La souffrance à distance selon l'esthétique* Dans cette topique, le spectateur sympathise, en effet, avec le malheureux en tant que ce dernier se donne à voir. Il « s'impose aux regards », se « sent pénétré, possédé par autrui » avec une « passivité d'objet sous les regards » et « se fait chose aux yeux des autres et aux siens propres », comme dit Sartre à propos de Baudelaire. Mais s'il se donne à voir, c'est dans sa souffrance et en s'inscrivant dans un dispositif qui, en l'absence d'un persécuteur et d'un bienfaiteur, en dévoile l'horreur et l'identifie au mal — à un mal irréductible à toute compréhension, qu'elle soit scientifique ou religieuse et que peut seule

V la recherche de représentations véridiques

a) La littérature lazaréenne

Dans un volume en 1950 : *Lazare parmi nous*, Cayrol essaie de définir une nouvelle littérature, déterminée par l'expérience concentrationnaire, basée sur une figure centrale, Lazare, le ressuscité (Jn 11,1-44). Le rescapé, le témoin d'Auschwitz serait ce Lazare ressuscité qui, hagard, témoigne lui aussi d'une expérience intransmissible. Dans son article *De l'art lazaréen* Jean François Louette souligne l'importance d'un déplacement de sens concernant le schéma lazaréen dans la définition de Cayrol : « Il ne s'agira plus de témoigner d'un heureux miracle attesté par un revenant (version de saint Jean), mais d'un malheur qui hante à jamais les survivants, et qui rend leur vie en quelque sorte invivable. » Et, tandis que le Lazare des Évangiles « atteste qu'il y a un au-delà de la tombe, un outre-tombe ; le Lazare déporté et survivant est revenu de la mort mais aussi avec la mort ; dès lors il suggère que la tombe a outrepassé ses limites, que la mort s'est étendue sur la vie [...]. »

Catherine Coquio parle d'une autre déplacement : « cette littérature a le plus souvent procédé à un déplacement thématique de l'écriture, du génocide vers l'exil post génocidaire, c'est à dire un présent hanté par la Catastrophe ». La littérature lazaréenne serait donc une littérature qui témoigne de l'expérience concentrationnaire mais toujours au présent, car le monde actuel est imprégné de la hantise des camps. Au centre, ce Lazare perdu, désintégré, infiniment solitaire, dont le témoignage serait éminemment problématique. ANNA MARCZISOVSZKY *De l'art lazaréen. Une (re)définition possible de la littérature de l'après-guerre* p100

b) Un art à la limite de la folie : expier en reproduisant sur son corps les blessures de la guerre

Au cœur des années 1960, alors que la parole n'est pas encore libérée, les actionnistes viennois mènent des performances radicales dans le but d'expié le mal causé à l'humanité par le nazisme. Günter Brus, Herman Nitsch, Otto Muehl, tous ont grandi dans le drame nazi, du côté allemand. Jeune homme enrôlé à l'âge de 18 ans dans la Wehrmacht, Muehl est envoyé sur le front russe mais combat aussi dans les Ardennes à la fin de la guerre. Ce qu'il voit reste gravé à jamais dans sa mémoire et, comme l'écrit Laurence Bertrand Dorléac dans *L'Ordre sauvage*, « allait donner le matériau de ses actions : les soldats morts comme "des bûches empilées bien en rangs" ». Devenu enseignant en arts plastiques à Vienne après la guerre, Muehl entreprend vingt ans plus tard des expériences extrêmes liées au corps, à la sexualité et l'humiliation, qui s'apparentent à des exorcisations, des actes de barbarie si spontanés et radicaux qu'ils semblent primitifs. Muehl rejoue la violence de la guerre, empreint d'un véritable sadomasochisme. Il expose son corps et celui des autres à des supplices, des sacrifices. Ses happenings sont sanglants. Il se mutilé en public, s'humilie, défie la souffrance et la mort dans un but purificateur. Lui et ses camarades seront à plusieurs reprises arrêtés par les autorités pour troubles à l'ordre public, mais aussi des motifs plus graves. L'actionnisme,

appréhender une saisie esthétique du monde. (...)

Mais cette sympathie n'est pas rédemptrice et si *elle* fait parfois miroiter la compassion, c'est afin de casser une attente qui ne pourrait être déçue si elle n'avait été préalablement activée. Car la topique esthétique opère rarement seule. Elle doit, pour susciter l'effet qui lui est propre, effleurer rapidement d'autres topiques au travers desquelles elle ne fait que passer. On pourrait d'ailleurs en dire autant des deux topiques précédentes. Ainsi, par exemple, l'indignation doit, pour être authentique, passer par une pitié qu'il lui faut réprimer afin de concentrer l'attention tout entière sur l'identification et la dénonciation d'un persécuteur ; de même le sentiment effleure l'indignation et la retient à l'instant où elle va basculer dans l'accusation, pour se retourner en direction du bienfaiteur.

Luc Boltanski *la souffrance à distance* p 236

dans sa brutalité, détruit l'image du corps dans le but de le régénérer et de le guérir. Ces actions très violentes sont à la marge de la folie
c Maingon l'art face à la guerre p 137

c) la production d'une figuration inhumaine

C'est d'une manière plus discrète peut-être qu'elle le fait dans la troisième manière⁸, qui ne joue plus sur la construction des symboles ou le commentaire des images/signes mais sur les possibles de la figure. Cette manière s'inspire de la poétique que j'ai dite (sur)réaliste. Celle-ci use de toutes les transformations de la figure et des rapports entre les figures qui caractérisent une figuration déliée des règles de la représentation. On se souvient du dilemme de la figuration naguère posé par Sartre. D'un côté, le peintre authentique des horreurs du siècle ferait fuir la Beauté et le spectateur. De l'autre, le «traître» qui peindrait un camp comme on peint un compotier serait également infidèle à l'exigence de l'art et à celle de l'histoire. À ce dilemme la tradition sur(réaliste) a tôt trouvé l'issue. Elle ne peint pas les horreurs de la guerre ou des dictatures, elle ne les oublie pas au profit des compotiers ou des seules formes colorées. Elle peint *ce* qui ne provoque ni horreur ni indifférence : le devenir-inhumain du sujet humain. «Absence humaine dans l'homme.» La formule est de De Chirico, évoquant l'image, vue dans un vieux livre, de ce que nul homme n'a vu : un paysage de l'époque tertiaire.⁹ (...°).

L'absence de l'humain dans l'homme se marque de mille manières : par les déformations de la caricature et du montage qui font apparaître la férocité de l'animal ou la stupidité du végétal dans la figure du dirigeant (photomontages de Berman ou de Heartfield); par les métamorphoses et les simulacres de la figure humaine : masques à gaz de Dix qui se transforment en masques de comédie ou de mort; par la reprise de l'iconographie des vanités, des grotesques ou des danses de mort, de Mafai à Nussbaum; par les équivalences plastiques entre les grimaces du pouvoir et les jeux picturaux. André Bazin expliqua naguère comment Le Dictateur réglait, entre Chaplin et Hitler, une affaire de vol de moustache. De même une affaire de traits picturaux volés et à reprendre anime le contour caricatural de Kokoschka (Das rote Ei, «L'Œuf rouge»), le trait schématique des dessins de Klee (Heil ! ou Nàrrische Jugend : Krieg), le masque de Pierrot d'Hitler chez Dix (Les Sept Péchés capitaux) ou sa figure anonymisée et fondue dans la foule chez Nussbaum (L'Orage).

J Rancière Face à l'histoire p 26 flammation centre Pampidou

d) L'icône Guernica : le cri antithèse explosive du rationalisme

C'est la guerre qui fait de *Guernica* l'emblème que l'on sait. Elle change l'œuvre en icône. La toile cristallise dans l'Europe en ruines une aura religieuse — un souffle prophétique — nullement affaibli par sa diffusion massive. Au contraire. Cette *aura* se renforce en proportion de sa reproductibilité. Et ce phénomène exponentiel de piété rétrospective, propre à démentir Benjamin⁵, a le tort immanquable de rendre aveugle. Il empêche de *voir* le tableau derrière la vitre blindée où se réifie comme au sanctuaire son statut culturel de relique profane. *Guernica* fut pourtant mal reçu. Les politiques vitupèrent sa liberté formelle (trop bourgeoise), le public déplore sa facture absconse (trop savante), les critiques censurent son emphase expressive (trop mélo"). Tous ces griefs ont en commun le même constat, fût-il

⁸ Première manière symbolique un analogon pictural de l'histoire qui se déploie en symbolisme abstrait ou expressif

Seconde manière mythologique élevant une image à la puissance de l'exemple

⁹ *Ce paysage d'avant l'homme(..). Illustrateurs de Spengler comme Carel Willink, lecteurs des classiques du rêve, de Dali à Masson ou Bellmer, témoins à charge de l'effondrement de la démocratie en Allemagne, de Dix ou Grosz à Nussbaum ou Hofer, ils peignent ce qu'on pourrait appeler, en détournant encore un mot de De Chirico, le spectre de l'histoire ibidem*

implicite *Guernica* n'est pas un ouvrage populaire. Mais un rébus géant. Le peintre a fait choix d'un langage codé qui remonte au fond des âges : le symbole. Or cette exigence cryptique, dont le travers usuel est l'obscurité, passe par la figure, sauf à s'égarer dans les arcanes du hiéroglyphe. Quand le symbole, concept qui se fait signe, s'incarne dans la figure, cela se nomme *l'allégorie*. (...) Face à l'histoire, que fait Picasso? Il l'idéalise, au sens le plus littéral du vocable, qui consiste à transformer le monde en idées. À changer la tragédie en symbole. Plus de réalité ni de substance. Plus de chair ni même d'être. Cette histoire-là devient immatérielle, impersonnelle, irréelle, et pour tout dire *indifférente*. Son imagerie conceptuelle pourrait convenir à n'importe quel événement du même genre (funeste). À n'importe quel drame. On n'en voudra pour preuve les jeux stériles de la glose érudite qui s'attachent à déchiffrer laborieusement les symboles du tableau, sa faune belliqueuse, cheval et taureau de corrida, voire son luminaire électrique, lampe et flambeau prolétaires, sans jamais parvenir à la moindre espèce de sémantique pertinente. (...)

En optant pour un langage anachronique, le tableau se condamne lui-même au système référentiel qui en est le corollaire. *Guernica* n'est pas qu'une énigme visuelle. Mais un collage de citations. Raphaël (*l'Incendie du Borgo*), Poussin (le *Massacre des Innocents*), Prud'hon (*La justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime*), David (les *Sabines*) fournissent entre autres le stock des motifs. Et même si l'artiste est un virtuose notoire de la subversion parodique — un maître du pastiche --, ce florilège policé n'incite guère à l'audace formelle. Or l'usage de l'allégorie n'emporte pas seulement la pratique passéiste d'un glossaire conventionnel. Il astreint la structure narrative à des normes académiques : la *frise* comme vecteur de narration linéaire, et *l'à-plat* comme facteur de clarté descriptive, tous deux également renforcés par le système bichromatique (blanc/noir) qui vise à traduire un dualisme éthique (bien/mal), voire un *ethos* psychologique (jour/nuit), dans la plus pure tradition de la métaphysique binaire propre au vieil idéalisme. Tout concourt à produire un récit pictural d'une orthodoxie néo-classique (*ad libitum*), où l'action se *lit* de droite à gauche comme un tableau de... Poussin dans les conférences académiques du grand siècle. Où la violence de l'histoire finit par se figer dans l'indifférence de la fable.

De là cet antidote : le motif du *cri*. Pour briser le carcan syntaxique de la composition, Picasso recourt au module acméique de l'expression. Le cri sert d'exutoire aux affects résiduels du drame (après anesthésie formelle). Aussi l'auteur en joue-t-il à fond : c'est le dernier atout du jeu créateur dans sa main rouée. Le cri sature l'espace à l'égal d'un *leitmotiv* qui ponctue la toile d'éclats brefs comme des lueurs d'orages. Il tord les faces et disloque les corps dans un maelstrom de gestes convulsifs où s'abîme l'imposture humaniste d'une conscience souveraine. Il brise les figures comme des marionnettes sans le moindre égard pour leur prétention mimétique à la dignité *cogitale* que raillait Nietzsche sans pitié chez l'homme cartésien. Le sujet pensant (et fier de l'être) qui fit les beaux jours d'une philosophie exsangue abdique sous nos yeux sa maîtrise illusoire sur cet univers d'apocalypse(...) Il y a, dans *Guernica*, une antithèse explosive de la structure et de la forme, de la syntaxe de l'expression, du narratif et du motif. L'un joue l'idéalisme transcendantal du *Logos* classique (le récit du maître) où l'autre implique la *néantisation* du sujet (sa résorption dans le signifiant, sa disparition dans cri). Entre l'animalité du phonème et la rationalité du langage, entre la pulsion vocale et l'idéal allégorique, entre le cri et le récit, quel compromis possible? (...) Car lumignon qu'elle exhibe fait système avec l'ampoule plafonnante pour placer la scène sous l'égide symbolique de la philosophie des Lumières(..) Son bricolage électrique distille un halo glauque. Nul n'ignore que la violence technologique des systèmes totalitaires, on la doit... au rationalisme des Philosophes. Regis Michel *Face à l'histoire* Flammarion centre Pompidou p37