

La Beauté dans l'art contemporain

Christine Sourgins

Pour un historien d'art, spécialiste de l'Art contemporain, il est de bon ton aujourd'hui d'affirmer qu'on ne sait pas ce que c'est que la Beauté. J'appartiens à ces historiens dissidents qui pensent que la Beauté est constatable mais pas prédictible. Oui, nous savons des choses sur la Beauté, donc nous pouvons la constater, non je ne sais pas le tout de la beauté donc je ne peux pas la définir, je ne peux pas en donner la recette. C'était l'erreur de l'académisme : avoir voulu faire de la forme une formule.

Depuis des siècles, la Beauté se constate dans l'art et l'on parlait spontanément de beaux-arts jusqu'à Marcel Duchamp (1887-1968). En 1917, celui-ci promeut un urinoir à la dignité d'œuvre d'art. « Fontaine » est un *ready-made* : un objet appartenant à la vie quotidienne, détourné de sa fonction utilitaire, devenant œuvre d'art par la volonté de l'artiste. Cette définition exclut la Beauté, Duchamp n'a pas besoin de cette hypothèse. Duchamp, dont les idées s'imposent à la fin de sa vie, s'agaçait en 1962 qu'on réintroduise à toute force la notion de Beauté : « je leur ai jeté le porte-bouteilles et l'urinoir à la tête comme une provocation, et voilà qu'ils en admirent la beauté esthétique¹. »

Duchamp est le père, le « pape » de l'Art dit contemporain. Or que voit-on dans les grands centres d'art très contemporain ? Des murs recouverts de purée carotte, œuvre de Michel Blazy, ou bien Gijs Müller, un artiste qui serre la main des passants autrement dit, de l'esthétique dite « relationnelle », ou bien encore rien du tout, comme à Beaubourg en 2009 lors de la rétrospective sur le vide : 9 salles entièrement vides. L'essentiel de la démarche artistique ne consiste plus, dans ce cas, à solliciter l'appréciation favorable

1. Lettre à Hans Richter, le 10 novembre 1962.

«c'est beau!», au point qu'un philosophe, Anne Cauquelin, a forgé le concept de «décept»: il suffit que l'œuvre déçoive pour être jugée efficace auprès du public et soit valorisée par le milieu de l'Art dit contemporain, qui n'est l'art que d'une toute petite partie de nos contemporains, les disciples de Duchamp.

En fait Duchamp a changé la définition de l'art. Jusqu'à lui, l'idée (mais aussi l'émotion, le rêve, la vision) était incarnée dans une forme, dans une matière sensible souvent grâce à un travail, un savoir-faire. Jusque-là, pour l'artiste, la forme était un don du sens; pour le spectateur le sens est un don de la forme: il y a un lien organique entre les deux.

Après Duchamp, il y a rupture entre le fond et la forme, l'intention va devenir hégémonique. Dès lors, avoir des idées et les indexer à des objets par un discours peut suffire (ainsi l'exposition sur le vide comportait un catalogue de 500 pages). L'art a une base conceptuelle. Il y aura donc, désormais, deux sphères artistiques différentes, celle de l'art dans sa définition première et celle de l'art duchampien. Duchamp n'a pas élargi l'art, comme ses partisans le laissent entendre, il l'a cassé en deux: c'est un schisme, un tsunami, qui est encore aujourd'hui ignoré de la plupart.

La beauté est-elle hors-jeu? Non, pour saluer l'an 2000 eut lieu en Avignon une exposition consacrée à la beauté, avec, dans une chapelle de la cité des Papes, un bac grouillant d'asticots. Anish Kapoor qui a triomphé au Grand Palais, déclara «je ne suis pas sûr d'attendre de la Beauté d'une exposition consacrée à la beauté». Pourquoi? La beauté est devenue un concept. Le concept de beauté n'en crée pas; pas plus que le mot ou l'idée de lumière ne produisent le moindre photon. Le concept duchampien de beauté ne crée pas forcément de Beauté (au sens traditionnel, non-duchampien du terme). Il faut donc distinguer la Beauté dans son acception courante de la beauté selon Duchamp. De même, pour sortir de la confusion sur le vocable piégé d'Art contemporain, il est préférable de le réduire à ses initiales, AC, quand il s'agit du courant dominant aujourd'hui, celui de l'art conceptualisant.

Ce concept se décline: il y a une beauté kitsch, tendance glamour, comme les portraits retouchés à la peinture de Pierre et Gilles, où la femme est plus bimbo que belle. Une beauté kitsch, version infantile, avec Koons et ses jouets pour milliardaires. Un

concept de beauté porno, gore, convulsive ou réulsive, comme celle du bac d'asticots, guerrière avec Jan Fabre.

Comment en sommes-nous arrivés là? Nous avons perdu le sens métaphysique de la Beauté reliée aux transcendants que sont le Vrai et le Bien. Ceci remontait aux conceptions gréco-romaines, où cosmos et cosmétique ont même origine et se réfèrent à un monde en ordre, en harmonie: le Beau est tellement unifiant qu'une œuvre mutilée, comme la Vénus de Milo, peut continuer d'être belle. La Beauté n'est pas que plaisante: elle touche à l'être. D'où la phrase de Platon: «le Beau est la splendeur du Vrai».

Mais dans la société relativiste qui est notre, la Beauté «splendeur du Vrai» est un non-sens. Dans une société travaillée par le nihilisme: si le monde est mauvais, la Beauté est un mensonge. L'immonde travaille l'AC, la scatologie y est récurrente, «Cloaca» de Wim Delvoye, une «belle» machine à fabriquer des excréments, n'a rien d'une plaisanterie de potaches: l'Art dit contemporain, en prisant de telles œuvres, exhibe ainsi sa capacité d'exécration. Alors que l'art, dans sa première acception, visait la Beauté, donc la célébration du monde.

Nous sommes également portés sur le subjectivisme: on répète volontiers qu'«on ne discute pas des goûts et des couleurs», or c'est faux, depuis des siècles, dans les ateliers et les salons de peinture, artistes et amateurs en ont toujours discuté. La maxime de Duchamp «ce sont les regardeurs qui font les tableaux» a durci et faussé un état de fait: la subjectivité a sa part dans notre appréciation du Beau, et heureusement. La Beauté a besoin du regardeur pour être constatée. Mais vous aurez beau regarder une croûte, vous n'en ferez pas un Rembrandt. Or Duchamp accredit l'idée, fausse, que le regardeur fabrique ou décrète la beauté. Pire, si vous êtes choqué, déçu, c'est de votre faute puisque c'est vous qui projetez la laideur que vous dénoncez. Au passage, Duchamp a mis KO Kant: «Est beau ce qui plaît universellement sans concept.» La beauté duchampienne, conceptuelle et relativiste, nie toute possibilité d'universalité.

La Beauté est aussi menacée, d'une suspicion anti-démocratique. Le Beau serait l'apanage des classes aisées possédantes, le marxisme en faisait un valet du capital. L'égalitarisme qui sévit aujourd'hui trouve insupportable toute idée de hiérarchie, vouloir la Beauté c'est faire des comparaisons, donc des discriminations. Le Beau n'est pas politiquement correct. Or Goethe a prévenu: la

barbarie est le refus de l'excellence alors que le Beau était la recherche de l'excellence.

La Beauté est suspecte de totalitarisme : son péché capital serait d'avoir été utilisée par les régimes fascistes pour séduire les foules. Et l'on oppose le sculpteur de Hitler, Arno Breker de formation gréco-romaine, à Nolde, représentant l'avant-garde expressionniste, pratiquant une esthétique du laid, où les couleurs hurlent, les formes bavent mais l'artiste exprime ainsi son authenticité, sa spontanéité intrinsèque. Nolde, classé dans l'art dégénéré, fut persécuté par les Nazis. Nolde est un héros, Breker un collabo et un salaud. C'est oublier l'adhésion de Nolde en 1935 au parti Nazi. Oublier que l'expressionnisme, défendu par Speer et Goebbels, a failli devenir l'art officiel des nazis, mais Hitler détestant l'expressionnisme, tout s'inversa. Nolde sera laminé par ceux qu'il entendait servir et finit en martyr, réhabilité. Le sculpteur Arno Breker reste ostracisé et avec lui, c'est tout l'esthétique du Beau gréco-romain qui est montrée du doigt. Voilà une origine historique de la récusation contemporaine du Beau.

Or qui a séduit les foules dans les mises en scène à grand spectacle nazies ? Pas vraiment la Beauté, plutôt le sublime. Le sublime est soit la fine fleur du Beau, soit l'ennemi intime de la Beauté. C'est une notion complexe, philosophes et historiens ne sont pas toujours d'accord. Le sublime que j'évoque a pour prototype Néron chantant devant Rome en flamme ; dans sa version contemporaine, c'est Stockhausen lyrique devant le 11 septembre. Le sublime sidère, tétanise, hypnotise, il s'impose au contraire du Beau qui lui se propose.

Pourquoi dénonce-t-on la Beauté alors que c'est le sublime qui est en cause dans les années 1930 et 1940 ? Nous sommes dans une société de *mass media*, société du spectacle qui veut du sensationnel, de l'événement, ce qui fait le choc, pas ce qui fait harmonie. Bref, des formes contemporaines de sublime, devant lesquelles le Beau fait pâle figure, il est médiatique certes, mais pas autant. Mettre en cause le sublime, c'est mettre en cause l'art dit contemporain, l'AC. Car il a bien fallu remplacer la beauté par quelque chose de plus stimulant que le décevant, de plus gratifiant pour l'émotivité ; la transgression joue dans l'art dit contemporain le rôle que jouait la Beauté dans l'art non duchampien.

Les exemples sont légion depuis Oleg Kulig, nu, à 4 pattes, mordant les mollets du public : transgression zoophile. En passant par Orlan, qui rime avec mutant, et se fit implanter sur le front des bosses, embryons de cornes, déclarant transmettre son geste de sculpteur au chirurgien plastique. Un sommet fut atteint avec le groupe chinois « Cadavre » qui cuisine et mange un fœtus humain : le cannibalisme ne peut devenir de l'art qu'en régime duchampien. L'AC peut être défini comme une transgression de l'art devenue un art de la transgression. Aujourd'hui : « être cultivé c'est apprécier, non plus la Beauté, mais la transgression. »

Conceptuelle, relativiste, transgressive, la beauté selon l'AC respecte fréquemment trois mots d'ordre : « Tout nouveau tout beau », « toujours plus » et « plus c'est cher, plus c'est beau ».

Dans un monde épris d'urgence, de rentabilité, la Beauté non duchampienne dérange : elle porte à la contemplation, activité gratuite, contre-productive, l'*otium* des Latins. Dans un monde mercantile, le Beau traditionnel survit utile à la consommation, à lui de séduire le client, de pousser à l'achat. Selon les théoriciens de l'Art contemporain, le Beau peut et doit être réservé aux vitrines, à la publicité car l'Art contemporain, l'AC, se targue lui de miser sur la réflexion et pas sur la séduction. Pourtant le monde culturel de l'AC s'est aligné sur le très commercial « tout nouveau donc tout beau ». N'importe quoi, mais pourvu que ce soit inhabituel : la purée de carotte, qui n'a aucun intérêt dans les assiettes, devient sur les murs, surtout d'un musée, fort attractive.

Le monde culturel s'aligne encore sur l'économique en privilégiant les critères quantitatifs au détriment du qualitatif, on vise les records. On s'extasie des 60 tonnes et des 22 m de haut des ressorts de Venet à Versailles. On s'émerveille du nombre de personnes que Spencer Tunick réussit à dénuder au même moment, au même endroit. On applaudit les 100 000 fleurs fraîches, les dix tonnes de terre, du Split-Rocker de Koons. Le beau, c'est toujours plus.

Le remplacement de la Beauté traditionnelle par une conception duchampienne de la beauté a permis au monde financier de prendre le pouvoir ; l'évacuation des critères esthétiques autorise à leur substituer la valeur spéculative. L'art financier a renversé une tendance séculaire : autrefois c'était cher parce que c'était beau. Aujourd'hui, plus c'est cher, plus c'est beau. Il suffit de s'entendre

pour faire monter les cotes ; si la beauté duchampienne se construit sur n'importe quoi, ce n'est jamais n'importe comment : elle se construit en réseau.

Conceptuelle, relativiste, transgressive, avec pour critères, le nouveau, le record, la cherté : la beauté duchampienne se discerne plus facilement que l'énigmatique Beauté chantée par Baudelaire ; c'est un nouvel académisme.

La beauté interdite en art : 1960-2013

Régression et Réémergence du beau dans les ateliers Après l'hiver conceptuel, le printemps des images

Aude de Kerros

Il existe de fait, depuis un demi-siècle, deux définitions inverses du mot art¹ et du mot beauté. Il en résulte deux pratiques sans aucun rapport et cependant contemporaines l'une de l'autre. Cette situation est inédite dans l'histoire de l'art. Comment a-t-elle été vécue dans les ateliers ?

La déprogrammation de l'art et sa reprogrammation en concept

Au cours des deux premières décennies personne ne s'est beaucoup inquiété. Les idées de Marcel Duchamp fondatrices de « l'art contemporain » n'étaient pas à proprement parler une nouveauté. En Occident on pratique ces jeux conceptuels depuis l'An-

1. « L'Art contemporain » est un courant de l'art moderne répondant à une définition conceptuelle élaborée par Marcel Duchamp et développée depuis 1960 par de multiples théoriciens. Christine Sourgins a adopté l'acronyme AC pour faciliter la compréhension du lecteur et d'éviter la confusion qui ferait de l'Art contemporain la seule pratique artistique d'aujourd'hui, ce qui est faux. Dans la réalité de multiples courants issus de la modernité et de l'art classique continuent leur cours. Le mot « Art » désigne une pratique, représentée entre autres par la peinture, la sculpture et la gravure, ou c'est la forme qui porte le sens. Le sens est le don de la forme. La beauté, qui reste une notion mystérieuse car chargée d'aura et de présence, est une possibilité qui peut faire irruption dans l'œuvre.

tiquité. On connaît leur utilité critique. Les philosophes dits cyniques de la Grèce antique usaient de stratégies proches de celles de l'art conceptuel. La fête des fous au Moyen Âge mettait aussi en scène un monde à l'envers, quoique de façon récurrente et limitée dans le temps. Presque quarante ans avant Marcel Duchamp, au XIX^e siècle, les « Arts Incohérents² » ont inventé *ready mades*, monochromes et *happenings*. Ils ont connu un grand succès dans toutes les classes de la société. C'étaient des parodies du « grand art » devenu une nouvelle religion. La remise en question de ce qu'il y a de plus prestigieux, de plus « sacré » dans une société est en soi salutaire et fait barrage aux tentations totalitaires qui entourent les plus belles idées lorsqu'elles deviennent des concepts désincarnés.

Les avant-gardes, qu'elles aient été fondées sur la remise en cause ou non du « grand art », se sont toujours nourries de celui-ci. Elles n'ont d'ailleurs existé que dans les pays de grande culture. La modernité s'est développée en explorant toutes ses expressions plastiques, en se spécialisant, en montant aux extrêmes et parfois même en élaborant de nouvelles synthèses. Entre le début du XX^e siècle et 1960, elles furent multiples et simultanées.

Vers 1960, une avant-garde parmi d'autres a pris le pouvoir. Elle avait ceci de particulier : elle inversait purement et simplement la notion de création, d'art, de beauté.

Beaucoup d'artistes n'ont pas immédiatement compris les tenants et les aboutissants de ce bouleversement sémantique qui transforma la pratique de l'art en pratique conceptuelle. Ils n'ont pas vu non plus l'instrumentalisation qui en a été faite par les stratèges de la guerre froide culturelle. Ils n'ont pas vu trente ans plus tard, après la chute du mur de Berlin, le recyclage de ce nouveau type de produit artistique en produit financier dérivé.

La première conséquence de cette confusion sémantique est qu'à partir de 1960 plus personne ne comprend comment les artistes sont évalués. On voit soudain apparaître dans l'*International* des noms devenus instantanément célèbres, sans que l'on sache qui les a consacrés et selon quels critères. On est passé d'une

2. Mouvement créé par Alphonse Allais (1882-1996) organisant à Paris, en province et en Belgique des Salons parodiques de la vie littéraire et des grands Salons de peinture de l'époque.

consécration par les pairs, où l'on sait qui reconnaît la valeur et pourquoi, à une cooptation par des réseaux dominés par des collectionneurs non visibles en vue d'une spéculation, dont on ne comprend pas le jeu. Le phénomène devient systématique à partir de la deuxième moitié des années 1990. Le marché de l'art contemporain se rationalise, les produits artistiques deviennent sériels, ils consistent en une procédure, exécutable n'importe où, par des mercenaires. C'est un or qui se dématérialise pour passer les frontières et se ré-matérialise ailleurs. C'est une monnaie fiduciaire de rêve, un billet à ordre idéal. Ce n'est qu'au moment du krach de 2008 que le grand public a compris de quelle nature était la valeur de l'AC³.

Mais cette prise de pouvoir n'a été possible qu'en rendant la notion de beauté abjecte et moralement condamnable. Utile au marketing, utilisable pour faciliter la consommation – et c'est tout. Les artistes ont mis longtemps à s'apercevoir que l'Histoire de l'art s'est figée dans un présent perpétuel, que le conceptualisme est une avant-garde totale, unique et perpétuelle. La nature totalitaire de ce phénomène a mis beaucoup de temps à être comprise.

Il est vrai que la légitimation intellectuelle de la nouvelle définition de l'art a été le fait des clercs, de l'Université et en France des fonctionnaires de l'art : dits « inspecteurs de la création », de quoi impressionner l'artiste désormais solitaire.

Les idées de Marcel Duchamp ont connu une métamorphose post-moderne qui commence en 1960 avec Restany et son Manifeste des Nouveaux Réalistes. Elles sont acclimatées à New York grâce à un maître de la philosophie analytique, Arthur Danto, en 1964, et complétées par de nombreux théoriciens français qui insistent particulièrement sur la condamnation morale de l'art et de la beauté, source de tous les malheurs du temps et cause du génocide d'Auschwitz. Là commence un travail de diabolisation et de culpabilisation des artistes non soumis au concept.

3. AC : Acronyme de « Art contemporain » utilisé par Christine Sourgins dans *Les Mirages de l'Art contemporain*, Paris, Table Ronde, 2005, pour contourner la confusion qui est faite entre cette expression fondée exclusivement sur la définition duchampienne et conceptuelle de l'art, et tout l'art d'aujourd'hui.

Le schisme : La beauté hérétique

Un mot, deux sens, créent une confusion qui paralyse la pensée. Une sorte d'aliénation d'un genre nouveau. C'est un mur d'idées, d'interdits et de tabous qui se dresse devant les artistes de la main. Le sens positif d'une œuvre est interdit, la main est interdite, la tentative d'approcher la beauté est interdite. Ce mot désigne désormais une forme sans réalité, académique et conventionnelle. On nie son aura et son mystère. Cela provoque pendant plusieurs années un état de stupéfaction accompagné d'un déni. Car on ne peut pas y croire, chacun se dit qu'il n'a rien compris et fait semblant de comprendre. Un sentiment d'isolement et de culpabilité s'installe, surtout à partir des années 1990, car il devient très difficile de vivre de « l'Art ». Il n'y a plus aucune commande, aucune filière de consécration en France, où le ministère de la Culture est devenu en 1983 une sorte de « ministère de la Création dirigée ». Le choix officiel du concept contre « l'Art » est radical. Pour qu'il soit sans retour, les « inspecteurs de la création », ont interrompu la transmission des savoirs et des métiers dans les écoles des Beaux-Arts. « L'Art » est considéré comme pur artisanat, un pastiche ou une copie servile.

La prise de conscience d'une aliénation inédite

Les artistes de la main se posent alors mille questions. Ils avaient jadis vécu leur création comme quelque chose de naturel, quoique mystérieux, qui coulait de source. Il fallait désormais se justifier, comprendre le décalage entre ce qu'il faut faire pour être reconnu et l'aventure intérieure, l'aspiration intime pour ne pas prononcer un autre mot défendu : l'inspiration. Le désir devenu incompréhensible de la beauté dont parle Pic de la Mirandole, les taraudait. La confusion générale entraîna une multitude de réactions.

Il fut un temps où les meilleurs peintres, pour conjurer le mauvais sort qui leur était fait, cachaient l'identité singulière de leur œuvre derrière des poncifs formels usés, rabâchés d'une modernité de convention. Ne comprenant pas la nature de la rupture conceptuelle, ils adoptèrent des tenues de camouflage. Sans nécessité aucune, ils imaginaient qu'il suffisait de quelques coulures, de bâcler, de déformer pour faire plus « moderne ».

Certains représentaient le gore, le carnage, la pornographie, d'autres cachaient leur peinture derrière des discours conceptuels sans rapport avec l'œuvre. Garouste, Le Gac et quelques autres ont inventé les « installations peintes » pour se faire pardonner l'usage de la toile et des pinceaux et peindre en paix derrière un rideau de fumée. Les ruses furent d'une diversité infinie. C'était combattre le tsunami avec des châteaux de sable.

Les plus patients, sachant « qu'une avant-garde chasse l'autre », mais ignorant qu'ils avaient changé d'époque, attendaient que cela passe. Ils bâtissaient une œuvre en prenaient leur temps. Dix ans, vingt ans, trente ans se sont ainsi écoulés... rien ! Cinquante ans plus tard, ils finissaient par se poser des questions : mais que se passe-t-il ? Drôle d'avant-garde, toujours la même et qui tourne en rond ! Buren et Boltanski, qui sont les deux seuls artistes « contemporains » français connus à l'International, sont des permanents de « l'avant-garde » depuis les années 1960. Ils ont bientôt 80 ans.

À partir des années 1990, beaucoup d'artistes comprennent qu'ils subissent une forme inédite de totalitarisme : une aliénation du for intérieur sans police ni goulag. Le seul moyen de s'en sortir est de faire la différence entre les deux définitions du mot « Art », de prendre un parti et d'en assumer les conséquences. Pratiquer l'« Art », c'est accepter d'être mis dans les poubelles de l'Histoire, puisque le mot « Art contemporain » les y condamne. Mais faire de « l'Art contemporain », exige de renoncer à « l'Art ». Ceux qui ne sacrifient ni l'un ni l'autre sont condamnés à vivre une guerre intérieure, à être schizophrènes.

La conséquence de cette étrange évolution a été pour tous les artistes la perte du statut exceptionnel dont ils jouissaient en Occident. Ils ne sont plus maîtres de leur destin. La défaite de la pensée, la financiarisation de l'art a provoqué une perte dramatique de la liberté de l'artiste qui prétendrait vivre de son art. Experts, clercs, marchands et financiers décident à sa place ce qui est de l'art ou non, par simple déclaration et mise en vue médiatique.

Les quatre crises de l'art

Au-delà de l'obligation conceptuelle et de l'interdit de la beauté, les artistes de la main ont vécu simultanément entre 1960 et 2013 trois autres crises : celle qui est liée à l'essoufflement de la modernité et à ses contradictions ; celle qui résulte de l'interruption des transmissions en art, rendant les artistes pauvres et désarmés ; celle qui est née de la confrontation avec l'immense trésor de l'art, de tous lieux et de tout temps, soudain accessible à l'œil. Le fabuleux héritage était écrasant ! Il fallait du temps pour assimiler et pour élaborer de nouvelles synthèses.

Le conceptualisme a été sans nul doute une issue permettant de fuir ces défis sans exemple dans l'histoire de l'art. De plus, dans une époque égalitaire où tout le monde est artiste, choisir de créer une œuvre d'art plutôt que d'élaborer des concepts exige d'accepter l'évaluation, le jugement, la confrontation à meilleur que soi. La grande passion égalitaire est en contradiction avec le désir de dépassement et la poursuite de l'œuvre unique. Le travail est aventureux, l'issue est incertaine, même pour les réels talents. L'œuvre accomplie, la beauté qui en surgit, reste un mystère au-delà de toute maîtrise formelle ou règle académique.

La reconquête de l'autonomie

Pendant les années 1980-1990 une réflexion sur tous les éléments de la crise circule sous forme d'un samizdat de photocopies. Les textes éclairants trouvés par les artistes circulent d'un atelier à l'autre. À partir de 2003-2004, avec l'expansion de Photoshop, tous les artistes plasticiens sont sur Internet. Les textes circulent et se répandent par la grâce d'un simple clic. On lit les articles de Jean Clair, Domecq, Fumaroli, Stanislas Fumet, Nathalie Heinich, Sourgins, Souchaud, Danchin, Sallantin, Mavrakis, Lejeune, Salzmann, Brunon, Antoine Compagnon, etc. Une impressionnante bibliographie élaborée par Laurent Danchin réunit des centaines de titres⁴.

4. La bibliographie de Laurent Danchin se trouve sur Internet sur son site et sur le site « Arts Contemporains dissidents ».

C'est à partir des années 1990 que se généralise la conscience de l'aliénation subie. Le décalage se creuse entre l'exigence intérieure et le carcan conceptuel. Les artistes se cultivent. Ils font des études d'Histoire de l'art, de philosophie, ils se remettent aux apprentissages du métier. Ils transgressent enfin les tabous et se désintoxiquent des idées paralysantes : Ils perçoivent la différence entre nouveau et nouveauté, entre création et créativité, entre beauté et kitsch.

Pendant ce demi-siècle, les artistes ont beaucoup écrit et lu pour échapper à leur solitude, pour être en mesure de penser cette crise, sans égal dans l'histoire de l'art. En ouvrant la porte close des idées, ils ont retrouvé les voies de la liberté et de la fécondité. Leurs livres sont des documents précieux sur l'anabase qu'ont entrepris les peintres⁵.

Il y a aussi ceux qui ont écrit sur leur confrontation à des pensées totalitaires dans le domaine de la création pour en avoir fait l'expérience successivement des deux côtés du rideau de fer. Ils ont eu la surprise d'avoir à se confronter à un totalitarisme chic et soft à la française. Je pense à Boris Lejeune et à Mircea Milkovitch, à Igor Bitman et tant d'autres. Il y a ceux qui, à la fois philosophes et artistes, ont une réflexion non conceptuelle sur la création et l'énigme de la beauté. Je songe à Maxence Caron et à Kostas Mavrakis. Il y a la reconnaissance par certains philosophes, comme Françoise Bonardel, Chantal Delsol, de l'incompréhension devenue dramatique qui s'est produite entre l'atelier de l'artiste et le studio du philosophe.

Il y a enfin le dialogue avec les morts, c'est-à-dire avec la peinture de tous les temps, qui s'est instauré. Chacun a fait l'expérience intime que l'art échappe en partie au temps et ne tient pas dans les seules explications sociologiques et historiques. Le constat est de plus en plus évident : La pratique duchampienne est exclusivement tournée vers le passé et n'est rien sans le « grand art » qu'elle détourne et déconstruit pour exister. La création d'art, en revanche, assume l'héritage et fait un saut dans l'inconnu. La causalité et la finalité sont toujours en avant de l'œuvre d'art.

5. Georges Brunon, Marie Sallantin, Sophie Herszkowicz, Philippe Lejeune, Vincent Batbedat, René Jean Clot, Avigdor Arikha, on pourrait citer des centaines d'écrits de très grande qualité. Explorer la deuxième moitié du xx^e siècle à travers leurs écrits fait apparaître un tout autre paysage de l'art d'aujourd'hui.

La déclaration duchampienne : « ceci est de l'art », ne suffit pas à faire œuvre. Tout comme il n'y a pas de vérité sans fait, de bien sans acte, il n'y a pas non plus de beauté sans œuvre.

La déconstruction, le détournement, la présentation pure et simple de la réalité scandaleuse crée un choc, une déstabilisation, un événement mais pas une œuvre pérenne incarnée dans la matière. La finalité critique, l'intention morale n'engendre rien de neuf et ne suffit pas à nourrir un processus d'incarnation. Seul le ressort du désir, de la compréhension amoureuse, de la compassion peut permettre à une œuvre de naître et d'être nouvelle et unique. Amour, beauté, œuvre unique sont intrinsèquement liés. L'amour est ce qui donne vie à l'œuvre. C'est ainsi que « l'Art » peut dépasser les carcans dont l'homme est menacé : les pulsions et le déterminisme social.

L'anabase des peintres

À partir de ces redécouvertes vécues dans les ateliers, il devint possible de retrouver les processus naturels de la création. Sortir de l'utopie a permis d'entrer dans l'expérience singulière. La quête de la beauté n'est pas vécue comme une recherche des lois la régissant mais comme l'approche d'une présence. Claudel disait que la formulation de la conscience passe par l'œil et la main. La main délivre le for intérieur et reconquiert la profondeur. L'imaginaire et la mémoire ont besoin de la main pour exister. Elle est médiatrice du passage de l'idée, à la forme. La main est la voie naturelle par ou circule l'invisible pour apparaître. Peu à peu chacun fait à nouveau l'expérience de la fatigue de l'œil devant les lieux communs, les répétitions *ad nauseam* de l'art officiel. L'œil est las d'être dérangé et agressé. Il ne supporte plus les spectacles pénitentiels, l'agression gratuite et systématique, la platitude des images mécaniques et de synthèse. Soudain lorsque l'on voit un simple dessin, on éprouve une émotion : c'est une image où passe l'être. On a faim d'images faites de main d'homme. Grâce au cerveau, l'œil et la main, le passage de l'image de trois dimensions à deux est toujours un petit miracle. On éprouve à l'atelier une vive insatisfaction devant un travail seulement compulsif, bâclé, ébauché et jamais élaboré pour cause d'impuissance.

L'œil à soif, l'œil désire, l'œil attend émotion et révélation. Il cherche la forme pleine, la sensation de gravité et d'élan ascensionnel, d'éclat, de profondeur. La main suit et veut recomposer un espace, tenter la conjonction des opposés, unifier, harmoniser, donner forme au sens. L'expérience conceptuelle a rendu les artistes de la main très vigilants et critiques vis-à-vis d'eux-mêmes : le pire qui peut leur arriver est de tomber dans le concept, signe fatal d'une impuissance à incarner.

Le désir de tenter de nouvelles synthèses réapparaît. On aimerait, reprendre le fil de l'Histoire là où il s'est brisé et renouer avec les généalogies artistiques. À nouveau les artistes se mettent à regarder la nature et l'art des autres. À nouveau ils sont amoureux. Beaucoup, dès le début du XX^e siècle, ont entrepris le voyage à l'envers, l'anabase des peintres, et ce parmi les plus grands. Ils rentrent chez eux par un chemin nouveau.

Autre découverte encore : Le langage particulier de la peinture n'a pas d'équivalent, il répond à une nécessité de l'être qui ne peut voir la réalité que grâce à des facultés complémentaires : celles de l'intuition et celle du raisonnement. Peintres et conceptuels ne disent pas la même chose. Oblitérer une de ses voies c'est se mutiler. Ne pas pouvoir s'exprimer en sa propre langue est une aliénation majeure, c'est être étranger à soi-même, autiste, exilé dans sa patrie.

L'être, la beauté, la vie face au Concept

Une des découvertes majeures faites dans les ateliers de la fin du XX^e siècle a été exprimée par Wladimir Weidlé⁶ dans un de ses derniers écrits : Il avait magnifiquement analysé la crise de la modernité, vu la montée du concept en art. Il trouva un nom pour désigner les œuvres conceptuelles en rupture avec « l'Art » : « objet esthétique ».

Face à cette apparition il se sent obligé de reformuler la définition de « l'Art » : c'est un organisme vivant. Il naît grâce à des filiations avec d'autres œuvres. L'œuvre est vivante tant qu'il y

6. Wladimir Weidlé, *Les abeilles d'Aristée : Essai sur le destin actuel des lettres et des arts*, Paris, AD Solem, 2003, p. 434. Il est mort en 1979.

a unité de la forme, coïncidence de la forme et du fond. L'œuvre est faite d'une substance d'une régularité irrégulière, d'une continuité discontinue. Tout n'est pas visible de l'œuvre instantanément, elle ne s'épuise pas en un seul regard. Ses significations diverses et successives se développent dans le temps. Tant que son existence matérielle est assurée, elle vit, même en ruines elle est reconnaissable et forme une unité. « Toute œuvre d'art est faite d'un tissu dont la trame imite le tissu vivant des organismes ».

Étienne Gilson allait jusqu'à dire que l'œuvre était de même nature que l'être. Elle vit au-delà de l'artiste qui l'a enfantée, elle communique différemment avec chaque personne qui la regarde et ce à travers les siècles. Il n'est pas le seul à faire ce constat né d'une expérience, c'est même un thème récurrent au XX^e siècle quoique ces faits soient rarement mis en évidence. Il faut sortir du cachot matérialiste pour pouvoir imaginer une synthèse entre l'invisible et le sensible. Reste à accomplir le grand pas dans l'inconnu : retrouver l'aura qui fait la beauté des œuvres.

Un sculpteur, Mircea Milkovitch, a écrit dans son atelier une lumineuse théologie de la création. Un événement de ce genre devait se produire tôt ou tard. Car seule l'expérience de l'atelier peut cerner le phénomène de l'émergence de la beauté. Il fallait aussi sans doute que l'auteur ait parcouru le monde d'Est en Ouest et fait l'expérience de la pensée totalitaire. L'AC est une religion inversée à laquelle on ne peut répondre que par une théologie de la création, c'est-à-dire de l'amour charnel, de la beauté et de la fécondité.

Comment vivre ce mystère ? Mircea Milcovitch en évoque l'origine et le défi des limites de l'homme artiste : « L'homme n'est ni un animal évolué, ni un Dieu évolué, c'est un être spirituel placé dans une création matérielle. Aucune théorie évolutionniste n'a pu ni ne pourra jamais arriver à cette conclusion. »

Le problème du mal au cœur de la polémique

Au cours de cette série de colloques la question récurrente a été : Quand apparaît le geste de la main qui va au-delà de l'utilité et de la survie ? Que se passe-t-il ? Est-ce l'effet d'une maturation biologique du cerveau ? « D'une accumulation des savoirs ? »
A contrario : que se passe-t-il aujourd'hui ? L'exclusion de la beauté

est-elle une dégénérescence sénile ? Un effet de la neurasthénie ? D'une schizophrénie ? Un refus de l'héritage ? Ou le résultat de d'une fêrèle idéologique, d'un conformisme chaotique et médiatique ?

Entre 1960 et 2013 l'interdit de la beauté a mis la question du mal au cœur de la polémique, opposant les partisans de deux définitions actuelles et sans rapport du mot « Art » : « L'Art contemporain » s'est proclamé supérieur à l'« Art » pour des raisons morales : seul il dénonce le mal en le montrant, sans transposition dans toute son abjection et sa « réalité ». « L'art » est inférieur car il est : « immoral, décoratif, idéal et faux ». « L'Art contemporain » efface la dimension tragique en exposant le mal, tel quel, comme une fatalité. La mort n'est-elle pas irrémédiable ? Il en résulte que « L'Art » n'est plus qu'un pansement sur une blessure mortelle, un opium pour les faibles.

Mais les artistes qui n'ont pas choisi le concept n'acceptent pas ce jugement. Ils prétendent assumer la dimension tragique de l'existence liée à la liberté de l'homme : par des moyens formels, il entend représenter le mal à sa place : terrible mais vaincu. Peindre, graver ou sculpter est un acte de liberté, un parti pris, un choix en faveur de la forme qui assume la contradiction, un acte de réparation, de cicatrisation, de ré-harmonisation, de projection dans le meilleur, intuitivement ressenti quoique encore inconnu. Faire ce travail c'est se projeter dans l'avenir, c'est entrer dans une démarche prophétique, vécue comme une expérience intérieure. Sans doute deux mille ans de croyance chrétienne en la fécondité du Sacrifice Rédempteur entraînant une Résurrection générale est à la source d'une démarche créatrice qui n'est pas une « restauration » du monde d'avant le mal mais un « achèvement libre » de la création, ou chaque être libre et unique accomplit sa part de création singulière.

Mais où est cet art me direz-vous ? On ne le voit pas. Dans une société vouée au spectacle, le marbre qui tombe fait plus de bruit que la forêt qui pousse.