

# LES DÉPENDANCES CULTURELLES

MICHAËL LA CHANCE

L'échec de l'art supérieur à promouvoir des valeurs de civilisation – c'est-à-dire son incapacité, dans la fin de la modernité européenne, à se constituer comme l'essence de la civilisation – a provoqué une perte d'autonomie de la sphère esthétique. Il s'est produit trois phénomènes :

1. une *vulgarisation* en sous-culture : la culture devient dépendante des spectacles consommables, des événements médiatiques ; avec la vulgarisation se met en place un nouveau langage de la culture, l'art est absorbé dans une nouvelle façon de dire le monde, se ressent d'un nouveau statut de l'image ;

2. une *disciplinarisation* : les formes du savoir et les façons de faire constituent le monde de représentations et de pratiques dans lequel s'inscrit l'art. Il s'agit d'une dépendance de l'art envers les rationalisations comme instruments de contrôle de la vie et de la mort ;

3. une *historicisation* multiculturelle : avec l'éclatement multiculturel et multidisciplinaire de l'œuvre, nous ne saurions plus situer celle-ci dans la trame d'une « histoire » linéaire. Les revendications identitaires (sexuelles, ethniques, etc.), dans la recherche d'un gain de visibilité, ont conduit à une reconstruction de la mémoire. Dans cette dépendance envers le passé, la (dés)appropriation de l'histoire devient un moyen de (dé)faire son identité – la vocation de l'art comme recherche des intensités de vie est remplacée par un rapport à la mort.

Nous développerons succinctement dans les pages qui suivent la vulgarisation et la disciplinarisation, avant de reprendre la distinction Faire/Voir/Dire dans le cadre d'une réflexion sur l'historicisation. Faire/Voir/Dire sont alors considérés comme aspects de la création artistique : on parlera dès lors d'Incarnation/Inscription/Authentification. J'évoquerai en premier lieu la peinture de de Kooning qui – semble-t-il – ne fait que **Faire** : il ne sait pas ce qu'il fait, il ne sait plus qu'il est peintre, il n'est plus que réflexe picturo-moteur incarné, il laisse aller son geste, le geste dépose ce que le geste voit : c'est un voir réduit à un faire aveugle et amnésique. Ce faire amnésique chez de Kooning renvoie au trop-plein de l'histoire quand il semble que l'on ne peut plus rien faire, que l'on ne peut plus rien dire (la poésie après Auschwitz). Pourtant la poésie de Celan permet de penser le principe de l'inscription, c'est un **Dire** qui ne suppose pas un

potentiel infini de la parole, mais un espace de contraintes dans lequel ce qu'on dit rejoue ou défait les contraintes. Quant au **Voir**, celui-ci – comme la pensée – ne s'exerce pas depuis le point de vue intemporel et transcendantal d'un sujet. L'espace ne s'est pas affranchi du temps, le visible se déploie dans l'épaisseur de la trame historique. Le peintre Music attend des visions de la mémoire, dans la nécessité historique de voir ce qui s'est passé. Nous évoquerons à ce propos le compositeur Gorecky qui cherche dans l'œuvre une mémoire transhistorique, laquelle n'exclut pas les mémoires traumatiques. Quand l'expérience singulière du créateur, dans l'authenticité de ce qu'il fait, dit et voit, renvoie à l'expérience collective qui s'interpose entre l'œuvre et le récepteur – ce qui s'incarne de la culture, ce qui trouve en celle-ci sa pleine inscription, ce qui s'y trouve authentifié.

Vulgarisation	Historicisation	Disciplinarisation
impératifs de consommation et de production	impératifs d'authentification et de légitimité	fascination pour la technique et les savoirs
valeurs de richesse, de pouvoir et d'échange	valeurs de visibilité, d'identité et de mémoire	valeurs d'exploration et de conquête

## 1. LA VULGARISATION DE LA CULTURE

Par la *mise en spectacle* des œuvres de l'esprit et de la création, l'État entend garantir l'égalité de tous dans leur accès aux richesses patrimoniales. Comme le signalait Hannah Arendt dès 1954 dans *La Crise de la culture*, cette passion égalitaire ne peut manquer de détruire les modèles élevés de la culture. Ce qui a conduit à une nouvelle culture célébrée à coups d'événements publics et médiatiques. Il faut voir dans cette culture divertissante et facile une *sous-culture* qui n'est pas une démocratisation de la culture ni l'expression de particularismes culturels véritables. La culture populaire est réduite à une demande consommatrice et revendicatrice; l'État s'emploie, à coups de subventions dans l'industrie médiatique, à «produire» de la culture pour rencontrer cette «demande», du moins à donner à la nation le reflet de «sa» culture: de ses préoccupations, de son vécu,

de ses tensions politico-culturelles, de sa multiplicité. C'est ainsi que l'art, devenu un spectacle muséographique adapté à la diversité de son public, devenu une discipline de l'enchantement des masses<sup>1</sup>, se ressent de plus en plus des enjeux de la visibilité dans les masses.

La notion de culture a trouvé une nouvelle acception, il ne s'agit plus de la culture comme activité spirituelle et créatrice sans frontière, dont l'histoire est associée à l'histoire de l'esprit; nous entendons par culture un «esprit» collectif, ou vision du monde, qui imprègne l'existence quotidienne. Il y aurait alors autant de cultures qu'il y a de collectivités distinctes et donc de désirs d'autoprésentation.

L'impact de cette spectaculisation de l'art, de cette exigence vulgaire de «visibilité» sur la création elle-même n'est que trop prévisible, lorsqu'il semble que l'art ne devient acceptable que s'il prend des allures de marketing pour adapter un produit auprès des spectateurs-consommateurs, que s'il prend la forme d'événements grand public qui répondent à une demande de loisirs de masse. Il semble que l'on puisse ainsi évaluer le succès de la muséographie européenne: 100 000 musées dans le monde. La culture doit servir le spectacle, les animations, les événements à destination des publics, elle doit aussi alimenter le spectacle, ou meubler la vitrine, que les états s'offrent les uns aux autres. Est-ce parce que l'art est devenu la vitrine des états-nations développés, qu'il est devenu l'expression de revendications identitaires? Dans cette vulgarisation de la culture, on passe sans transition de la catharsis à la campagne publicitaire, de la sublimation à la micropropagande. Il s'agit d'une *gestion des visibilités* qui bénéficie parfois de transferts massifs provenant des grands capitaux symboliques que sont la science, certaines causes et certains vécus politiques. Certes, toute reconnaissance n'est que symbolique, que ce soit pour afficher sa singularité ou revendiquer un passé.

Le mouvement de vulgarisation s'explique par :

a) La nécessité d'un soutien financier pour la diffusion de la culture. Pendant de nombreuses décennies, l'État a voulu assurer à court terme

l'autonomie de l'art par rapport aux intérêts marchands, partisans – cependant la prépondérance de la politique culturelle de l'État dans l'art a eu pour résultat de faire valoir que toute production artistique et aussi toute forme d'interprétation sont commandées par une politique. L'État aura démontré que nos productions culturelles sont liées à des enjeux et des circonstances politiques. Ce qui récuse d'emblée une histoire de l'art qui ne serait pas l'histoire de ces leviers politiques.

N'y a-t-il pas lieu de se méfier de voir les grandes entreprises, depuis toujours imperméables sinon hostiles aux arts, dans la tradition d'un philistinisme invétéré des puissances de la bourgeoisie mercantile – se substituer à l'État et devenir soudainement des *sponsors* si visibles? La culture corporatiste pratique une « politique de l'image » dans la recherche de transferts depuis les capitaux symboliques de la haute culture vers des intérêts commerciaux. D'aucuns disent que cette politique exprime une volonté d'utiliser et de consommer une efficacité symbolique déclinante de l'art (avec ses connotations de spiritualité et de neutralité) tant qu'il est encore possible de le faire. Ainsi certaines causes, certaines revendications, trouvent encore aux yeux du public une grande valeur symbolique, laquelle valeur devient l'enjeu d'opérations médiatico-financières. Imaginons que les grands fabricants d'analgésiques aient le souci de *subsidier* un artiste en résidence. C'est ce que fait Bill Burns qui déconstruit les politiques promotionnelles de Bayer<sup>2</sup>, selon qui l'art est légitimé d'être associé au combat contre la souffrance. Les fictions industrielles de Bill Burns soulignent le mythe d'une valeur thérapeutique de l'art, miment une vulgarisation de l'art.

b) L'apparition de *nouveaux modes de diffusion* et de transmission électroniques. L'État finance les arts parce qu'il leur accorde une valeur éducative : peut-être il y a-t-il là un premier malentendu, quand le commis d'État veut bien croire que toute activité d'expression peut être l'occasion d'une animation culturelle et fournir un contenu pour des activités pédagogiques grand public, sans reconnaître la

singularité de l'expression. Hier, c'étaient les albums photographiques qui faisaient connaître les tableaux hors des musées. Aujourd'hui, vous êtes accueilli à l'entrée de la librairie du Louvre par les cédéroms. L'État finance Internet – le concept d'éducation ne serait ici qu'un alibi pour développer et structurer une nouvelle forme de *transmission des biens culturels*? On peut se demander si l'engouement actuel pour les phénomènes de communication profite à l'art et à la pensée d'aujourd'hui. La préservation du patrimoine culturel prend modèle sur la consommation de masse des images : la photo, la page web. Le passé sera tout entier versé dans des archives numériques. La nouvelle ingénierie culturelle favorise une définition plus conservatrice des tâches patrimoniales de l'État et à la fois propose un accès aux biens culturels vulgarisés.

c) La *perte d'indépendance des intellectuels* et des critiques. L'État peut-il entretenir une vitalité créatrice et intellectuelle hors des facultés et de l'oligarchie universitaire, peut-il entretenir des écrivains et des artistes qui ne soient pas des enseignants – sans outrepasser sa mission éducative? Poser cette question c'est interroger *l'autonomie des intellectuels*, soit leur dépendance envers des institutions (musées, universités, revues d'art...), elles-mêmes dépendantes plus ou moins directement de politiques culturelles. Cette dépendance des intellectuels envers les institutions et aussi leur incapacité de se réclamer d'une rationalité qui leur serait propre, leur enlève toute crédibilité – ils s'appuient sur leur statut et ne fonctionnent que par emprunts<sup>3</sup>.

Ainsi, dans la critique d'art, on assiste au recul des *critiques statutaires*, qui dépendent des institutions du savoir, devant les critiques médiatiques<sup>4</sup> qui craignent par-dessus tout de paraître trop intellectuels devant leur public – ce qui dérive d'une lecture erronée des attentes et de l'anti-intellectualisme du public. De plus, le critique médiatique reste attaché à une conception holiste de la création artistique, lorsqu'il semble que critiquer l'œuvre c'est assassiner l'artiste et c'est bafouer son groupe social. Le critique (médiatique) et son public supposent une relation

analogique entre le créateur et l'œuvre, et ne posent jamais la question de l'inscription de celle-ci en tant qu'œuvre. Corrélativement, l'historien de l'art ne pose pas davantage cette question: il ne travaille qu'avec des œuvres déjà inscrites, reconnues comme telles, normées par les autorités dans la discipline – il ne travaille qu'avec les œuvres qui ont survécu à l'épreuve du temps, c'est-à-dire qui ont survécu au filtre que constitue une époque lorsqu'elle partage ce qui est et ce qui n'est pas de l'art; il agit comme si ces œuvres avaient été créées expressément pour entrer dans l'histoire. L'histoire de l'art devient cette immense mémoire où les objets sont maintenus en suspens et se révèlent des candidats d'éternité<sup>5</sup>.

Dès lors il semble que le sens de l'œuvre est à trouver dans l'intention de l'artiste et dans les faits biographiques, historiques... en marge de l'œuvre: les historiens doivent admettre qu'ils ont longtemps alimenté cet historicisme vulgaire, qui conduit à l'élaboration de micro-histoires. Ils ont beaucoup parlé des expériences qui sont à l'origine des œuvres, et très peu des conditions d'inscription de ces expériences. C'est pourquoi ils voient tout cela avec un certain fatalisme: la sous-culturisation aurait favorisé l'émergence des particularismes culturels. Comme si l'art (ainsi que la théorie), en se rapprochant des masses (*mass-produced art*), ne pouvait manquer de connaître les divisions, l'éclatement, qui habitent les masses, et donc de devenir un art de revendications (*issue art*) auquel correspond une histoire de la dé-mémoration.

## 2. LA DISCIPLINARISATION DE LA CULTURE

### *Éloge de la transversalité*

Aujourd'hui le discours critique, le discours sur l'art doit trouver sa rationalité en dehors de lui-même, et – tout en tâchant de serrer l'œuvre au plus près – il doit s'attacher aux médiations qui relient l'œuvre aux multiplicités sociales, à leurs inscriptions historiques et à leurs politiques culturelles. Avec la perte d'autonomie de la production artistique et de la spécificité du jugement esthétique, le discours critique, jusqu'ici greffé sur la pratique artistique,

apparaît comme étant une *pratique* en soi. L'histoire et la critique d'art sont devenues des pratiques culturelles – sans pour autant prétendre à une rationalité qui leur serait propre: au contraire elles deviennent le lieu d'assimilation de points de vue théoriques différents, lorsqu'elles combinent des enjeux politiques et culturels diversifiés.

Dans un tel contexte, c'est en premier lieu sa valeur de document, ou de témoignage, qui fait l'œuvre. L'acceptation par le milieu et l'intervention des grands décideurs institutionnels (musées, collections) consacrent l'œuvre comme fait accompli – l'historien l'a aussitôt rangée dans son catalogue. La critique, n'ayant pas de forme à discerner, ou d'émotion à retrouver, n'a ni le privilège de juger, ni le pouvoir de légitimer. Elle peut tout au plus se laisser interroger par l'œuvre et y trouver chaque fois l'occasion de se redéfinir comme *pratique de la multiplicité historique et disciplinaire dans un rapport instable aux langages de l'époque*.

Après avoir longtemps considéré l'œuvre d'un point de vue strictement esthétique-formel, nous avons fait passer notre obsession de l'authenticité au premier plan en accordant une importance décisive à un jugement ésotérique: quand l'œuvre doit toujours être vue du dedans, par une victime ou un initié. Dans un cas comme dans l'autre, l'œuvre d'art s'enferme dans des idiomes spécifiques, alors qu'elle doit *établir des relations entre différents langages*. Devant l'œuvre, comme amalgame de plusieurs réalités, l'approche formelle n'exclut pas l'appréciation morale, l'évocation du religieux n'exclut pas la critique de la représentation, etc. L'objet d'art s'élabore dans le recoupement des différentes formes de jugement et dans la recherche d'une *transversalité d'un système de valeurs dans un autre*. Certaines œuvres illustrent cet aspect transversal, apparaissent comme des plans de coupe dans une sédimentation de plusieurs niveaux de réalité: emprunts aux images de la science, de la politique, etc.<sup>6</sup>

Après la mort de l'auteur, l'éclipse du sujet, doit-on décréter la mort de l'œuvre? Certes, *la multiplicité est dans l'œuvre*. Devant ces œuvres, la critique doit sortir

de son langage binaire (art/non-art, pur/impur, passé/présent, intérieur/extérieur, etc.). Elle doit renoncer aux périodisations historiques et assumer une multiplicité disciplinaire: disposer d'instruments variés, diversifier ses modèles, revitaliser la théorie<sup>7</sup>. Il faut considérer l'œuvre comme variation, et envisager qu'il y a d'autres *expressions*, au sens de Leibniz<sup>8</sup>, de cette variation: littéraires mais aussi scientifiques, philosophiques – quand ces disciplines se fécondent mutuellement et composent leur histoire. L'art a perdu ses frontières avec les autres médias, visuels et linguistiques, il n'est plus à lui tout seul un système pour comprendre le monde. L'objet d'art s'inscrit comme œuvre en conformité aux différents codes: de la production, de la visibilité, de la valeur, du sens, de la forme, etc. C'est ainsi que l'œuvre d'art met en évidence à la fois le *processus matériel d'émergence de l'image* et à la fois la diversité des perspectives (le point de vue aérien, la coupe histologique, etc.) à partir desquelles on croit pouvoir faire la somme d'une réalité. C'est ainsi que des domaines disparates semblent soumis à une force d'expansion individuelle et, simultanément, en se côtoyant à distance, peuvent interagir de façon puissante<sup>9</sup>. Certains thèmes servent de trait d'union entre des niveaux disparates. Quelle est la valeur esthétique d'un *Stealth Bomber* américain profilé pour rester invisible? Quelle est le rapport entre les nouvelles technologies de l'information et l'art de la guerre?

informatique	art
guerre	consommation

Une grande part de la fascination actuelle pour la techno-culture (parmi nos fascinations contemporaines: de la chair, de la violence, de la dégradation du corps, de la technique, de la fin de la civilisation, de la ruine urbaine) se trouve ainsi interrogée. Il apparaît alors qu'à la séduction des cyberorganes et des espaces immersifs répond un éréthisme de la destruction: à la téléprésence répond la télédisparition. À l'heure où de nombreux artistes rajoutent des pixels, des *leds* et des octets à leurs

œuvres pour faire partie de demain, allument leur écran aux millions de couleurs pour orchestrer la féerie du balayage électronique, il ne s'agit pas d'accroître la *fascination pour la technique* mais de mettre au jour la raison pour laquelle celle-ci est si bien enracinée dans notre époque. On fait tout pour que le train du progrès aille plus vite, pour se leurrer qu'il pourrait en faire davantage. Le spectateur veut être «absorbé» par le spectacle – il veut se laisser absorber par une image de la multiplicité: mû par le désir d'y trouver son propre fractionnement? Chacun d'entre nous aborde ses expériences avec une diversité de formes de jugement. Chaque fois le spectateur approche l'œuvre d'art avec une multiplicité lente, comme s'il y avait *en chacun de nous un public varié*. Notre perception du monde apparaît plus que jamais composée d'esquisses perceptuelles toujours interrompues, composée de scotomes et aussi de points d'éblouissement. L'art de la fin du XX<sup>e</sup> siècle nous propose l'expérience de cette multiplicité où s'échangent des fragments de mémoire et de perception, multiplicité anhistorique dont l'expérience nous conduit à rechercher un fond pathique commun.

### 3. L'HISTORICISATION DE LA CULTURE

Il ne fait pas de doute que c'est le rôle de la culture d'indiquer la dimension historique de toute chose: ce qui a été dit, ce qui a été fait. L'histoire est un mode d'interprétation qui détermine notre expérience du présent: comment on voit les choses, comment on les fait – c'est un rappel à partir duquel on ne peut faire n'importe quoi. Car c'est aussi le rôle de la culture d'éviter que certaines choses soient répétées. La culture rappelle le passé, entretient la mémoire et nous situe dans la trame de l'histoire.

Aujourd'hui nous avons tendance à tout mettre en rapport à un passé dont le rappel nous garantirait d'échapper au superficiel, au léger, à l'inconséquent. Le passé, dont les événements sont lourds, se trouve ainsi dépositaire d'une vérité tragique. Cependant, ce passé ainsi dramatisé, héroïque ou barbare, est d'emblée exclu de l'essentielle continuité de l'histoire,

ce passé n'est plus en prise directe sur le présent. Ce passé dramatisé devient *anhistorique*, c'est-à-dire enfermé dans une histoire événementielle, quand l'inhumain doit être relégué dans un passé ignominieux, un passé qui a perdu ses entrées dans le présent. Il importe de distinguer l'histoire micro-événementielle, dans laquelle on voudrait enfouir la barbarie récente (comme on dispose de déchets nucléaires), de l'histoire archi-événementielle, traumatique, qui reste contemporaine<sup>10</sup>.

L'historicisme excessif, issu des radicalismes culturels, qui prévaut aujourd'hui, rappelle à peu de choses près ce que Nietzsche appelait une maladie historique, un excès culturel. Un trop-plein d'histoire dans lequel on ne peut plus rien faire. Car le recours à l'histoire sert le plus souvent une visée idéologique : attribuer un rôle fondateur à certains événements, pour les glorifier ou pour les condamner. Une polarisation excessive sur le passé, une insistance si grande sur le devoir de mémoire, peut laisser croire qu'il ne se passe rien aujourd'hui, que l'horreur est advenue, que tout événement aujourd'hui n'est que fabrication médiatique : événements légers. Sans voir que l'horreur est insidieuse, se glisse dans le quotidien, prend possession de nos vies, sans pourtant être marquée par des événements : à travers notre désir de succès social, notre calcul des forces, notre disposition à faire des compromis pour un moindre mal... C'est ainsi que l'histoire est également faite d'archi-événements, c'est-à-dire des événements beaucoup plus discrets, qui ne s'éteignent pas dans le passage du temps. Comme des tendances qui toujours adviennent dans le déroulement historique de la société. L'art ne travaille pas seulement sur les images du passé, pour en raviver la mémoire, il nous fait sentir combien nous sommes, à notre insu, habités par le passé. Ainsi les œuvres d'art nous semblent des archi-événements : nous n'avons nul besoin de raviver la mémoire, elle est là depuis toujours, il importe plutôt de l'actualiser.

Car la création (arts visuels, poésie), toujours nourrie par la mémoire, nous rappelle l'exigence historique (contre l'amnésie, contre l'indifférence,

contre la répétition mortifère) et tout à la fois nous permet de transcender la multitude des intérêts particuliers, de transcender l'illusion qu'une époque est uniquement faite d'événements ponctuels (ou d'actualités).

#### *La légitimation historique de l'œuvre*

On a voulu tout ramener à l'histoire, on a voulu constituer les œuvres en mémoires, en faire des documents privilégiés et sensibles des mouvements et des périodes historiques – mais l'histoire a éclaté en une multitude de micro-histoires avec ses dérives dans la fiction. On a voulu interroger l'œuvre pour en retirer un savoir sur les conditions culturelles, politiques... de son émergence, *mais c'est l'œuvre qui nous interroge, elle interroge les positions à partir desquelles on est amené à la contempler*. Ce qui a eu pour effet d'exposer l'histoire de l'art et le discours critique à l'épreuve de la multiplicité diachronique que nous essayons de penser aujourd'hui.

Nous sommes portés à considérer comme *seul valide le discours du dedans, soit le discours ésotérique de l'initié/victime*. Nul ne peut passer un jugement sur l'œuvre sans partager d'emblée les visées politiques et culturelles de son créateur. On ne peut comprendre l'œuvre – et la juger – qu'à se mettre à la place du créateur pour retracer sa démarche, qu'à la considérer depuis le groupe auquel appartient l'artiste et à parcourir son évolution historique récente. Ce qui implique avoir souffert comme ils ont souffert : la souffrance doit s'incarner en nous aussi ! L'œuvre ne peut être considérée que par ceux qui l'ont déjà comprise, elle ne peut nous interpeller en deçà de nos catégories. Personne ne peut prétendre posséder une perception correcte d'une histoire dont les composantes restent dissimulées et sont incompatibles.

L'irruption des particularismes a provoqué un éclatement du discours sur l'art (dans l'histoire de l'art et la critique), quand ce discours a cherché à mimer la diversité des emprunts et des revendications de l'œuvre d'art elle-même. Ce discours ésotérique apparaît en réaction contre le discours traditionnel

qui préconisait une esthétique pure, une objectivité sémiotique, un neutre iconologique. Néanmoins, bien que les faits historiques (tels que les pratiques de pouvoir et d'assujettissement qui se sont acharnées sur les femmes, les noirs, les homosexuels, les juifs, etc.) soient « indiscutables », leur incidence dans l'œuvre ne rend pas celle-ci incriticable. Pourtant, chaque fois que l'on veut discuter un énoncé comme tel, *on est renvoyé au caractère indiscutable de son énonciation comme fait irrépressible, comme document incontournable*. L'artefact n'a pas d'intérêt sinon de révéler le caractère moral de son producteur. On ne demande pas qu'est-ce que ça dit? Mais: qui (l'ethnie, le groupe, le genre, etc.) parle? D'où ça parle. C'est l'irruption du référent (micro-historique) dans le code. La question que l'on oublie trop souvent de poser c'est: comment ces référents historiques peuvent-ils effectivement *s'inscrire* dans le code? On tend à oublier cette question.

Un élément de réponse peut être trouvé dans le paradoxe suivant: plus la souffrance est grande, plus la voix paraîtra étouffée aux observateurs extérieurs, plus cette voix paraîtra ésotérique<sup>11</sup>. Simultanément, cette souffrance authentifie cette voix, le contenu du message reste confus mais le pathos est fort. L'expérience pathique n'est pas un contenu déposé dans un code expressif, c'est plutôt une perturbation du code lui-même. Ainsi la représentation du trauma est un trauma de la représentation, une représentation non reconnue comme telle. Alors le contenu de la pensée ne peut être saisi, il passe dans le registre de l'impensable, lorsque le contenu de la pensée n'est plus qu'une perturbation de la pensée elle-même.

L'historicisation de l'art à laquelle on assiste actuellement peut être expliquée par le *pouvoir de légitimer de l'histoire*. Mais l'histoire est éclatée en une multitude de récits, en une multitude de mémoires à reconstruire. Plus on historicise l'art, plus l'art est exposé à la multiplicité et plus l'histoire de l'art elle-même paraît obsolète. Car le fait d'appartenir à l'histoire ne nous relie pas dans un *passé commun* mais invite au contraire à partager la revendication d'une spécificité de classe, d'ethnicité, de genre, de région, de race, d'orientation sexuelle, etc. Ces revendications

sont parfois d'une grande puissance affective. Lorsque la charge affective (*Affektbetrag*) de l'œuvre provient d'une histoire traumatique, elle a le pouvoir de modifier la perception qu'a le spectateur de son propre passé et de son histoire.

1. Cette puissance affective peut *s'incarner* dans l'artiste (on retrouve ici la question du tempérament comme manière d'un style chez Wölfflin). Exemple: Willem de Kooning.

2. Cette puissance affective peut véritablement *s'inscrire* dans l'œuvre, lorsque la puissance affective est à l'œuvre dans l'objet lui-même. Exemple: Paul Celan.

3. Elle peut aussi *s'allégoriser* et se sublimer dans une expression conforme à l'idéal de beauté de la collectivité. Exemple: Henryk Górecki.

Inscription	Incarnation	Sublimation
Paul Celan	Willem de Kooning	Henryk Górecki

#### *Incarnation et inscription*

Aujourd'hui, l'art apparaît important, légitime, à condition *que son auteur incarne une souffrance ou une cause*. L'œuvre requiert d'emblée du spectateur une adhésion idéologique, une sympathie pour la victime – et secondairement un regard ou une écoute. Est-ce qu'il s'agit d'une manipulation cynique des masses par une minorité qui aura enrichi son capital symbolique d'un art des victimes? Ce serait, par certains côtés, une réaction légitime contre la perte de tous les particularismes, contre l'universalisation médiatique, contre l'hégémonie d'une mémoire. Cet art parvient à intimider le public et à inhiber les créateurs, non pas en exerçant un terrorisme intellectuel, mais en intégrant du matériel réel (historique, sexuel, ethnoculturel...), faisant valoir ainsi des revendications indiscutables<sup>12</sup>. Notre thèse c'est qu'il ne suffit pas que le pathos se dépose dans la personne de l'artiste – il faut aussi qu'il s'inscrive dans l'œuvre, dans un mode perturbateur et archi-événementiel.

À une époque où toutes les valeurs s'érodent, la mémoire n'est plus un bien culturel que l'on peut mettre en commun, elle est au contraire cause de divisions, elle est travaillée par une multiplicité

dispersive. Il ne reste plus qu'à monnayer la souffrance pour le bénéfice de particularismes figés et de micrototalitarismes culturels. La souffrance a valeur d'*authentification* lorsqu'elle est éprouvée parce que j'ai un drame intérieur (histoire singulière), parce que le monde est malade (histoire universelle: pollution, guerre, etc.). On croit alors que la souffrance (désarroi, déséquilibre, blessure...) dicte le comportement sous lequel elle devient visible. Exemple: le fait d'être séropositif (dans la troupe de Bill T. Jones) dicterait une façon de danser<sup>13</sup>, une façon d'écrire, une façon de peindre<sup>14</sup>. On croit que la souffrance invente ses figures, ses motifs, ses lignes – que la pathologie est génératrice de poésie. Lorsqu'on devient un être-pour-la-mort, on paraît certes plus authentique, on écrit, dessine, danse différemment – mais est-ce nécessairement plus artistique? Comme si la (mémoire de la) souffrance pouvait parler directement.

#### *L'excès de mémoire – son inscription*

Les horreurs de la guerre auront marqué la nécessité de retrouver une proximité de l'humain contre l'humain, d'exhumer en poésie un langage originaire. Après Auschwitz, les poèmes (d'un même poète, ou de plusieurs poètes) s'élèvent depuis une même nuit, une même expiration. C'est une même cause à servir, sans rivalités entre les poètes, entre les poètes et les philosophes, contre l'oubli, contre le vide. C'est ainsi que le «je» de Celan n'est pas un sujet biographique, il parle dans un «nous» plus proche parce qu'il est composé d'une infinité de voix chuchotées, ceux qui parlent prenant la parole pour ceux qui ne parlent plus<sup>15</sup>. En fait nous ne pouvons dire le monde, nous ne pouvons que nous dire nous. Le langage dessine ce *nous* lorsqu'il semble se dire lui-même (*die Sprache spricht*), le langage est ce **nous** dans lequel nous ne nous sommes pas encore reconnus complices. Sans jamais s'adresser aux morts comme Eux, à la troisième personne. Comme dit Celan: «une langue de toujours, sans Je et sans Toi, rien que Lui, rien que Ça, comprends-tu. Elle simplement, et c'est tout»<sup>16</sup>. C'est une langue par laquelle chacun touche à

tous les autres, simultanément, c'est un réceptacle commun.

Je lyrique	Nous héroïque	Lui (impersonnel), Ça dramatique contre-lyrique
---------------	------------------	---

L'expression de Celan s'inscrit effectivement dans la perspective de rejoindre le nous, dans l'anonymat du langage, dans l'arbitraire du signe. Il ne s'agit pas seulement pour Celan de s'approprier un témoignage, mais de s'identifier à son auteur. Cette question permettrait peut-être d'élucider un certain nombre d'emprunts quand, selon ses détracteurs, Celan aurait aussi plagié Weißglas<sup>17</sup>, Mandelstam, Goll, et d'autres. Est-ce dire que Celan se serait approprié leur mémoire? Dans l'affirmative, force est de constater qu'il l'aura portée, qu'il l'aura incarnée. En fait il n'y a pas de rivalité qui tienne, ni le philosophe ni le poète n'ont à dire la mort et ne pourraient la dire, elle est par avance ce lieu (que le poète scelle, que le langage cèle) d'où la parole s'élève, selon des conditions dissemblables, à la recherche pourtant d'une rédemption lyrique – ou contre-lyrique chez Celan.

On doit lire le poème et l'interroger à partir d'un questionnement beaucoup plus large: non pas qui est le poète, mais principalement qui sommes-nous pour survivre dans ce siècle, et pour continuer ensemble, génération après génération dans les siècles suivants? Le pourrions-nous? Dans l'affirmative: au prix de quelles horreurs? L'interrogation du poème se nourrit en premier lieu d'une exigence éthique que nous partageons tous. Notre connaissance du contexte biographique doit passer au second plan. La poésie de Celan est un témoignage de l'Holocauste, mais il est difficile d'exposer la dimension biographique de ce témoignage sans reproduire un discours d'authentification par la douleur. Le témoignage de la souffrance, personnelle ou collective, n'est pas en soi un acte poétique. Il semble même qu'en raison de son ambition littéraire il ne soit pas authentique. Comme ce serait le cas pour le poème *Fugue de mort* qui traite explicitement de l'Holocauste, peut-être trop explicitement, quand l'urgence de comprendre risque



d'interdire l'expérience de l'œuvre. En 1965, le journal *Merkur* invoque la condamnation par Adorno de toute poésie après Auschwitz pour accuser Celan d'exploiter la tragédie des camps afin de produire des œuvres d'art. *Fugue de mort* serait un de ces poèmes où le désespoir devient beau grâce à l'art. Peut-on en dire autant du *Guernica* de Picasso?

Est-ce dire qu'il faut oublier la Shoah pour lire le poème? Doit-on oublier que Hervé Guibert et Robert Mapplethorpe sont morts du sida pour vraiment apprécier leur œuvre? On ne saurait ignorer la Shoah, le sida, comme composantes essentielles du monde dans lequel s'écrivent et sont lues des paroles poétiques. Certes on ne peut écrire de poésie après Auschwitz: pour Celan il n'y a désormais de poésie qu'avec (*mit-*) Auschwitz. Le souffle poétique qui était inspiration (regain de vie, don divin) sera aussi expiration (qui désigne aussi la mort, le détachement de l'esprit). Un «retournement du souffle» est nécessaire pour revenir de l'expiration vers l'inspiration. Mais, comme le précise Gadamer: «le seul poème qu'il soit aujourd'hui possible d'écrire désire être un «irrévocable témoignage» – mais il veut l'être en tant que poème»<sup>18</sup>. Il ne suffit pas que la souffrance s'incarne dans le poète, elle doit de surcroît s'inscrire dans le poème, «en tant que poème». Nous trouvons un cas semblable dans le poème *Lady Lazarus* de Sylvia Plath, acte poétique à mi-chemin entre l'expiration et l'inspiration: entre la désintégration psychique et la transfiguration spirituelle, entre la tendance suicidaire et le dépassement des traumas personnels et collectifs.

Incarnation de la souffrance	Inscription de la (mémoire de la) souffrance	Dépassement de la souffrance
Expression littérale pathologique Le fond pathique étouffe la parole Désintégration psychique Morcellement	Expression latérale pathétique Refus de la catharsis	Expression sublimante apathique Catharsis Le discours poétique s'est détaché du fond pathique Transfiguration psychique <i>Fantasma narcissique d'une souveraineté du sujet</i>

Holocauste, génocide: comment il s'incarne en Celan, Gorky, Music...	Comment il s'inscrit dans le poème, dans le tableau de façon à être vu et entendu Acte poétique: «Lady Lazarus» «Fugue de mort»	Considérations esthétiques pures: motif, ligne, style  Dépassement de tout trauma personnel ou collectif
Trauma infantile et tendance suicidaire chez Sylvia Plath		

Il apparaît ainsi que le pathos biographique serait contraire à toute critique, serait *contraire à toute réflexion autobiographique du lecteur, du spectateur devant l'œuvre*. C'est le problème d'inscrire véritablement la souffrance dans un langage et non pas simplement faire jouer les figures d'une iconographie de la souffrance. Les figures, dans la poésie de Celan, ne sont pas des référents biographiques, elles sont au contraire une expression de l'impensable, du mal dans sa forme extrême: lorsqu'il se révèle soudain comme illimité. L'impensable en philosophie n'était qu'une ruse de la raison par laquelle elle se représentait un au-delà d'elle-même. Ici l'impensable devient la proximité insupportable de la souffrance, la détresse inouïe, le mal absolu, la souffrance des enfants, le sans-fond. Il ne sert à rien de multiplier les références littéraires (Kafka) et philosophiques (Heidegger) – il faut aussi laisser sa place au non-sens qui obscurcit le texte, qui rend obligatoires des passages à vide, qui serait plutôt – comme dans *La Rose de personne* – une figuration du Rien. Pour échapper au non-sens, la tentation est grande de dérouler la biographie, de réduire l'œuvre à son référent historique. Un poème sur l'extermination est-il possible? Non, et c'est pour cela que le poème *Uni aux persécutés*, n'est pas un poème sur l'extermination. Le réduire à son référent revient à priver de voix le poète. En croyant que l'événement parle de lui-même on prive la poésie de sa nécessaire autonomie.

#### (Dés)incarnation de la mémoire

Avec Celan, la mémoire est disruptive, elle doit devenir contenu. Dans le cas du peintre de Kooning, la perte de la mémoire est le traumatisme lui-même, sans signification et sans contenus<sup>19</sup>. Toute sa vie de

Kooning a recherché une peinture qui ne serait pas un moyen pour le peintre de se rappeler à lui-même ce qu'il est, une peinture qui saurait révéler des automatismes puissants. C'est pourquoi un critique comme Milton Kramer peut faire remarquer perfidement que la créativité de la plupart des artistes aurait été affectée par cette infirmité cérébrale, mais que dans le cas de Willem de Kooning, personne ne verra la différence. La création chez de Kooning, un des plus grands peintres américains, serait-elle devenue une *pure activité motrice*? Dans ce cas, elle ne serait pas diminuée par la maladie de l'artiste puisque la maladie d'Alzheimer n'affecte que très tardivement la motricité et la perception visuelle. Certes le travail de de Kooning a toujours évoqué pour nous le discontinu et l'absence de retenue. Mais il faut encore *produire* cet effet, et cela ne signifie pas que sa création elle-même était discontinuée et sans retenue. Le peintre incarne la perte de la conscience, il est moins sûr qu'il inscrive cette perte.

Chez de Kooning, cinquante années de peinture auraient laissé des *réflexes picturo-moteurs* très profonds qui continuent à jouer lorsqu'il tient le pinceau contre la toile et il se laisserait gouverner par les stimulations de proche en proche que constituent les traces picturales. Le problème se déplace du côté du public: il y a ceux qui ne veulent pas accepter la destruction d'un si grand esprit et qui restent fidèles aux principes de leur admiration de toujours: de Kooning a toujours lutté contre la conscience de soi dans la peinture, alors pourquoi le répudier maintenant qu'il serait véritablement « parvenu » au vide? Le peintre se définissait lui-même comme celui qui « glisse dans ses aperceptions »<sup>20</sup>. Il y a finalement ceux qui sont restés sceptiques lorsqu'ils avaient déjà perçu un rapport entre la liquéfaction de son image dans les années quatre-vingt et la diminution de ses facultés. Pour eux, cette peinture n'inscrit rien, il n'y a ni (inscription d'une) perte de conscience, ni tentative de recréer une conscience. Il n'y a pas de créativité sans mémoire.

### *Sublimation*

Je reviens maintenant au thème de l'historicisation de la culture. Celle-ci, en faisant usage de nouveaux

procédés d'authentification par la souffrance, la maladie, le martyre..., rejoint l'ancienne définition cathartique de l'art: l'art serait important et légitime *parce qu'il transcende la souffrance* et purifie les blessures. La création artistique réaffirmerait ainsi la grandeur de l'esprit individuel par-dessus les revendications collectives. On croit dans la capacité de l'esprit de se transcender et de transcender toute situation: de trouver un recul nécessaire, dans un point de vue transcendantal sur le monde. Nous saurions ainsi dépasser les difficultés de l'existence, les contraintes politiques, la culpabilité historique: par le moyen d'un *art cathartique et transcendantal*. Qu'est-ce qui donne à l'œuvre le pouvoir de transcender – si ce n'est l'inscription dans le symbolique, une sublimation par les signes.

Paradoxe de cette historicisation: seule la souffrance peut légitimer votre prise de parole, mais en même temps vous avez l'obligation de dépasser cette souffrance au moment où vous parlez. Cet art exige des victimes qu'elles transcendent leurs souffrances, il exerce une tyrannie de la purgation<sup>21</sup>. La souffrance, comme expérience réelle, ne saurait prendre place *dans* l'œuvre, qu'en autant qu'elle ait une valeur sublimatoire, qu'en traversant la structure tragique et disparaissant dans une sublimation provoquée par la clôture de la représentation. L'art se déploie à mi-chemin entre incarner et expliquer (sinon sublimer) la souffrance. Aujourd'hui, le fait même d'expliquer la souffrance prend le relais de ces mécanismes tragico-cathartiques. C'est offrir une construction rationnelle dans laquelle, de façon tout à fait irrationnelle, je peux penser la maladie et voir celle-ci à distance, presque hors de moi puisque devenue un objet que je peux contempler. Car voilà la condition de toute inscription de l'œuvre en tant qu'œuvre: de s'inscrire dans une histoire de l'art comme récit de la sublimation de l'humanité.

En fait, il y a une oscillation entre ces deux tendances de l'art: cathartique ou victimaire, car s'il n'y a pas d'autonomie pure de l'art, il n'y a pas davantage un art des souffrances et des humiliations passées qui ne requière pas d'emblée son inscription.

Plus précisément, *il n'y a d'art qu'entre ces deux extrêmes*. Le chaos pur n'est pas art, les conventions formelles lorsqu'elles ne servent plus qu'à désigner l'«art officiel» ne sont pas davantage de l'art. L'affect comme pur désordre affectif n'est pas de l'art, l'affect ne prend une valeur poétique et artistique qu'à devenir message dans un code, inscription dans le symbolique.

<b>Chaos</b> <i>affects</i>		<b>Ordre</b> <i>concepts</i>
Authentification	Inscription	Sublimation

Nous parlons d'une oscillation entre les deux extrêmes (incarnation–sublimation) car il faut admettre que l'inscription est impossible, du moins rare et impondérable. Ce qu'exprime le peintre Zoran Music en ces mots :

*J'attendais que cette vision prenne une forme dans ma mémoire. Elle était en permanence devant moi, ces cadavres allongés. Pour réussir à sortir la lumière de tout cela, il aurait fallu un Goya peut-être. Il me semble que je n'ai pas réussi comme je l'aurais voulu. Ce n'était pas possible peut-être.*<sup>22</sup>

L'historicisation culturelle enferme souvent l'art dans un discours de l'authentification par la souffrance, par l'irruption du corps et de la singularité historique. Il faut voir que cette authentification ce n'est pas nécessairement retrouver un moment sublime de vérité (du corps, du cri, de la douleur) en deçà de toute représentation. En fait, ce discours de l'authentification reste un moment essentiel du mouvement de la culture dans lequel l'ordre veut se substituer au chaos, le concept veut se substituer à l'affect. Noter qu'avec le fantasme de l'œuvre pure, la poésie, le dessin – sans donner le témoignage d'une transfiguration psychique accomplie – inscrivent néanmoins la *possibilité* de celle-ci dans le langage. Dans l'histoire de l'art, la mémoire forgée dans ces objets (les œuvres) est préservée, afin de faire raconter par ces objets l'histoire de l'humanité comme tragédie: agitation, suspens, sublimation. Bien sûr, il y a toujours cette tragédie plus grande: l'impossibilité

de forger la mémoire, lorsque la souffrance traumatique interdit toute inscription. Ce que le peintre Gorky exprimait à sa façon dans les portraits (de lui-même, de sa mère...) dont il effaçait les mains<sup>23</sup>.

Fantasme du créateur	Fantasme dans l'œuvre qui peut toucher le lecteur/spectateur	Fantasme de l'œuvre pure
Incarnation de la souffrance par l'artiste	Inscription de la (mémoire de la) souffrance	Dépassement de la souffrance

*La grâce créatrice : inscription et sublimation*

La recherche de l'oubli de soi a des conséquences très différentes pour le créateur qui œuvre dans l'épaisseur de l'histoire. Il doit perdre systématiquement sa mémoire personnelle: là où il veut aller, elle ne peut que l'encombrer. De toute façon, selon un proverbe polonais, notre dernière chemise n'a pas de poches, on ne peut rien emporter avec soi de sa vie passée<sup>24</sup>. L'expérience de la mort a permis au compositeur Górecki de faire abstraction de lui-même, pour se consacrer à des choses plus importantes. *Si la mémoire personnelle doit être annihilée, on ne saurait en faire autant de la mémoire musicale: Mozart, Schubert... doivent être rejoués tous les jours, ce qu'ils ont rendu possible ne cesse d'avoir lieu (archi-événements), composer aujourd'hui c'est encore célébrer leur mémoire*. Certes il ne faut pas que cet historicisme fasse écran à notre lecture du présent: en jetant son dévolu sur le passé, on croit échapper à toute falsification idéologique. Il y a une fuite dans l'historisme qui est trompeuse, quand on s'intéresse à une époque (ex. la musique de Bach) dans un but de diversion<sup>25</sup>, car elle serait idéologiquement neutre, anhistorique. Cet historisme est encore un anhistorisme.

En fait, chez Górecki, cette mémoire musicale n'exclut pas une autre mémoire, cette autre mémoire qui se manifesterait bien malgré nous, celle de la déportation et des camps (où le grand-père priait sur un rosaire de boulettes de pain pour que le petit Henryk infirme puisse marcher un jour). Selon

Górecki, il est indécent de dire de quelqu'un que c'est une « personne d'Auschwitz ». Ainsi il considère avec horreur que l'on puisse parler de « symphonie d'Auschwitz » et expliquer sa musique comme expression du cauchemar de la Pologne. Néanmoins, personne n'oublie la prière chantée au 2<sup>e</sup> mouvement de sa Troisième Symphonie, prière dont le texte avait été gravé sur le mur d'une prison de la Gestapo par une jeune fille de 18 ans<sup>26</sup>. « Non Mère ne pleure pas/ Très pure Reine des Cieux/ Soutiens-moi toujours/ Ave Maria », Helena Wanda Blazusiakowna, Zakopane, 1944.

Pour recevoir l'inspiration il n'est pas nécessaire de faire abstraction de soi-même, le lien s'établit par l'intensité. Ce qui ne veut pas dire que la création est désormais exempte de tout travail intellectuel, que tout jaillirait de la spiritualité comme d'autres disent que tout jaillit de l'instinct ou encore de la souffrance. Le travail intellectuel ne doit pas être perçu: il y a un aspect hautement cérébral de la musique, une complexité mathématique qui doit rester sur la table du compositeur. La musique ne doit pas être asservie à une méthode de composition ou à un mode de légitimation intellectuelle. *Elle devient la mémoire de celui qui a tout oublié.* Sur fond du *Kleines Requiem*, de Górecki, joué par le Schönberg Ensemble, nous parvenons à une écoute quasi musicale de la question du compositeur: « *Wo ist das Geheimnis?* » – où est le secret? Assurément, cette musique constitue à la fois une inscription et une sublimation d'un fond pathique commun.

#### POUR CONCLURE

Il ne s'agit pas de nier la souffrance des victimes et de récuser leur mémoire, mais de soumettre à un examen critique les témoignages et les documents qui prétendent avoir une valeur artistique et littéraire sans inscription dans les codes exigeants de l'art. La souffrance, l'oppression, la honte, la destruction, le génocide, etc., de tout cela on peut: a) se réclamer des incarnations, dans une référence *directe*, comme s'il suffisait de la mentionner, de s'en réclamer, pour en faire le fondement de notre authenticité; b) donner

une inscription véritable, plus *latérale* que littérale. C'est le problème d'inscrire véritablement la souffrance dans un langage et non pas simplement faire jouer des clichés, des stéréotypes. Le cri est-il événement (représentation originaire de la souffrance, car le cri offre l'image d'un corps béant et fragmenté par la souffrance?) ou message dans un code? Ce cri fait-il partie de l'iconographie officielle de la souffrance? Il suffit de projeter le cri, la cicatrice dans un format muséal pour en donner l'inscription<sup>27</sup>? Quand le cri devient-il œuvre d'art? Górecki reprend la mémoire de l'événement (les mots tracés sur les murs d'une cellule) pour l'inscrire dans une mémoire plus large, une mémoire qui nous accompagne toujours, qui n'enferme pas le passé et qui pourtant tempère l'incessant retour du passé dans le présent.

Il est vrai qu'on a toujours fait de l'art avec l'insomnie, la maladie, le refus suicidaire du monde, la folie. Car l'histoire de l'art est aussi une histoire de la souffrance. Il y a toujours eu un versant pathologique de l'art, mais ce qui définit l'art c'est l'inscription de l'expérience dans un langage, dans un code. Cette inscription est effective lorsque l'œuvre est une façon de *prendre position* dans le milieu de l'art comme illustration d'une conception de l'art. Message dans un code qui dit quelque chose du code – c'est-à-dire de l'art en général. Elle est aussi une façon de prendre position dans la société en général comme invitation à considérer autrement certains aspects critiques (sexuels, ethniques, etc.) de cette société, à respecter les différences et à exposer la diversité, comme inscription nietzschéenne de l'altérité au cœur du Même. C'est également une façon de donner à l'art une position dans la multiplicité disciplinaire des savoirs et des techniques. On voit que la question centrale est celle de l'inscription. Il nous faut des outils théoriques (sémiotique, psychanalyse, phénoménologie, archéologie) pour penser cette inscription dans la trame symbolique, il ne suffit pas d'en réserver la place dans l'histoire.

En effet, l'histoire de l'art ne saurait encore prétendre nous offrir un tableau exhaustif des transformations et de la permanence de l'art à travers

les siècles. Une idée panoramique des origines et de la finalité de l'art n'est plus requise. Car, s'il faut en croire les nouveaux historicistes, deux millénaires d'art n'auront été que le paradigme d'une orthodoxie culturelle, dont les enjeux étaient politiques, théologiques... c'est-à-dire idéologiques: la *Mona Lisa* finira aux poubelles lorsqu'on se sera fatigué d'en mettre sur les *t-shirts*. La tâche de l'historien du XXI<sup>e</sup> concerne plutôt le présent que le passé. Peut-on raconter ce qui s'est réellement passé? Peut-on reconnaître la place des arts parmi les productions et les savoirs de notre société? Notre langage (de critique et d'historien) est (dès lors) constitué de catégories qui ont leur propre histoire (multiplicité diachronique), ce langage est également constitué par un enchevêtrement de paradigmes (multiplicité synchronique). L'art n'est plus une production *sui generis* qui peut se ressaisir dans une pure autoréflexivité. L'art prend place dans une constellation disciplinaire et le discours critique doit prendre le relais de positions théoriques extérieures. Non pas que ce discours historique et critique puisse transcender cette multiplicité en dessinant un espace épistémologique global (l'exemple donné par Foucault en 1966 est séduisant). Ce discours ne trouve son homogénéité que de s'affirmer comme *pratique*: face aux pouvoirs, aux stratégies, aux tensions, aux lignes de force dans une culture dont le futur se chargera toujours de traumatiser le passé. Car l'expérience de la multiplicité nous conduit à rechercher un fond pathique commun, dernière croyance dans une essence que l'Art saurait ressusciter en chacun de nous.

#### NOTES

1. Cf. B. Richards, *Disciplines of Delight. The Psychoanalysis of Popular Culture*, Free Association Books, London, 1994.
2. Cf. notre « Analgésies récréatives » [Bill Burns], *Spirale*, 123, avril 1993, p. 16.
3. « [...] on ne fait jamais que cela – utiliser et transformer des concepts importés, des concepts empruntés ». G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éd. de Minuit, 1990, p. 46.
4. Cf. notre article, « Le dilemme critique », *ETC*, Montréal, n°29, 15 février au 15 mai 1995, p. 16-18. En fait, il s'agit moins de rôles incompatibles que d'une opposition d'effets.

5. Voir M. Csikszentmihaly et R. E. Robinson, *The Art of Seeing*, J. Paul Getty Museum, Malibu, California, 1990, p. 194. La première question pour évaluer l'expérience esthétique des professionnels des musées : « The pieces that have some sort of challenge are the ones that stay in your mind ».

6. Cf. notre article « Écritures transversales » [Philip Kitt], *Spirale*, 146, janvier-février 1996, p. 4. Chez J. Sterbak, la robotisation du corps (par la machine et les représentations) accélère la disciplinarisation. Voir « Humour charnel » [Jana Sterbak ], *Spirale*, 149, juillet-août 1996, p. 24.

7. Comme l'énonce D. Soutif, la critique d'art est devenue un « spectre empirique continu où s'imbriquent de multiples niveaux de conceptualisation ou de langue, d'argumentation et de pensées », dans *La Place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique*, Colloque de Rennes, 1990, Archives de la critique d'art, 1992.

8. Des réalités qui semblent cohabiter à des échelles et à des registres différents peuvent être projetées sur l'œuvre comme autant de « plans d'expression » de celle-ci – le modèle leibnizien de la diversité des savoirs nous permet ici encore de penser la complémentarité des jugements et le croisement des perspectives. Cf. la lettre de Leibniz à Arnault du 9 octobre 1687.

9. Selon l'artiste P. Kitt, « les représentations des nombreux espaces physiques temporeux et sociaux de l'existence contemporaine, constituées en lexique, peuvent agir les unes sur les autres et esquisser de nouvelles possibilités spatiales ».

10. « [...] le plus épouvantable est un phénomène anhistorique, parce qu'il est impossible de s'en débarrasser et d'en empêcher la reproduction dans l'avenir : c'est-à-dire le quotidien et la corruption progressive par le quotidien. Car les horreurs historiquement situables deviennent des événements historiques ; on en parle avec effroi, ce sont des sujets à sensation. Oui, sous plus d'un rapport, il est devenu de mode de vitupérer les méfaits d'hier. C'est une mode qui ne coûte rien ; car appeler inhumains des actes inhumains n'est pas un acte positif, et souvent rien de plus qu'un alibi pour la haine nihiliste de soi. Mais qui oserait prétendre qu'il est immunisé contre la falsification ordonnée par le pouvoir ». H.E. Nossack, « Cette vie sans vie » (trad. J. Ruffet), *Poésie*, 64, 1993, p. 11.

11. Voir J. Hatley, « Celan's Poetic of Address. How the Dead Resist their History », dans S. Barker, *Signs of Change*, SUNY, 1996, p. 222.

12. Selon le sénateur J. Helms, les homosexuels auraient infiltré les arts pour promouvoir leur cause (le cas *Mapplethorpe*). Autres exemples, les séropositifs qui s'exhibent et font du spectacle de danse une vitrine médicale (B.T. Jones, dans *Still/Here*, Brooklyn Academy of Music, 1994 : danseurs séropositifs et témoignages vidéo) ; les retardés mentaux dans un spectacle Butoh (hommage à Hijikata).

13. « [...] pathology has its poetry, too », H.K. Bhabha, « Dance this Diss Around », *Art Forum*, avril 1995, p. 20. Notons que A. Croce ne donne pas un exemple d'appui (ou de rejet) d'une œuvre qui posséderait l'authenticité du sida. Le critique refuse d'évaluer une œuvre car il ne croit pas pouvoir dégager celle-ci du discours qui l'encheâsse.

14. Cf. notre article « Figures du sida » [Le sida, la peinture, la critique d'art devant la maladie], *Discours social/Social Discourse*, Analyse du discours et sociocritique des textes, vol. 6, n°3-4, été-automne 1994, p. 133-139.

15. Cf. notre article « Levée de mots, volcanique. Lecture herméneutique de Celan », *Laval théologique et philosophique*, vol. 53, n°1, février 1997, p. 43-58.

16. Celan, *Strette*, trad. J.J. Jackson, A. du Bouchet *et al.*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 173. Le langage poétique nous rapporte les uns aux autres avant l'inscription des pronoms (je, tu, il...) et leur

articulation syntaxique – ce qu'Adorno et Jakobson vérifiaient chez Hölderlin.

17. On songe au parallèle frappant entre *Lui* du poète roumain Immanuel Weißglas et *Fugue de la mort* de Celan parue en 1952 dans *Pavot et Mémoire*. Celan connaissait ce poème, écrit en 1944, de son camarade Weißglas, et aurait entrepris d'y répondre. Le soupçon de plagiat est d'autant plus mordant que Weißglas avait accompagné ses parents dans les camps et aurait ainsi permis à sa famille de survivre. Ce que Celan n'a pas fait et ce qu'il se reprochait. Celan se considérait indigne de vivre parce qu'il avait survécu à ses parents, ceux-ci ayant été déportés par les nazis en 1942, et étant morts peu après au camp de Transnistria. Voir J. Felstiner, *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, New Haven, Yale University Press, 1995, 344 p. C'est la première biographie à couvrir toute la vie de Celan. Elle est issue d'un travail de dix ans mené avec la complicité des proches du poète mais aussi d'une connaissance intime des problèmes de traduction que pose une œuvre si difficile.

18. H.-G. Gadamer, *Qui suis-je et qui es-tu? Commentaire de « Cristaux de souffle » de Paul Celan*, trad. E. Poulain, Arles, Actes Sud, 1987, p. 160.

19. Pendant de nombreuses années, plus personne, pas même ses anciens amis, ne peut rendre visite au peintre Willem de Kooning qui est placé sous la garde d'une équipe d'infirmières et d'avocats. En effet, le peintre a été déclaré légalement incompetent pour cause d'Alzheimer et placé sous la tutelle de sa fille illégitime Lisa de Kooning. Celle-ci a été appelée à contrôler une succession de quelque 300 millions de dollars US. Selon D. Waldman du Guggenheim, les peintres ne sont pas des intellectuels, donc la disparition de leurs facultés intellectuelles ne devrait pas diminuer leur créativité. Faut-il comprendre que la créativité n'est qu'une impulsion instinctuelle génératrice de formes qui ne requiert aucune conscience chez l'artiste de ce qu'il fait et de qui il est? Après le décès de sa femme Elaine en 1989, de Kooning a progressivement sombré dans la déchéance : coupé du monde, il s'occupait parfois de peindre, quand il ne restait pas prostré dans sa

chaise, le regard au plancher. D'aucuns disent que ses peintures récentes ne sont que des croûtes sans valeur. Il reste quelques admirateurs pour dire que ces tableaux ne sont pas des actes inconscients mais le théâtre du drame où un peintre cherche à rester lui-même malgré la dégénérescence de son cerveau.

20. « A slipping glimpse ».

21. « Many of our human stories end not in triumph but in defeat. To demand that victimized persons transcend their pain in order to make an audience feel good is another kind of tyranny ». J.C. Oates, « Confronting Head on the Face of the Afflicted », *NYT*, 19 fév. 1995, sect. 2, p. 22.

22. Z. Music cité dans P. Dagen, « Zoran Music, ou la peinture à l'épreuve de l'horreur », *Le Monde*, 7 avril 1995, p. 28.

23. Balakian Peter, « Arshile Gorky and the Armenian Genocide », *Art in America*, février 1996, p. 67. « [...] the painterly effacements of these hands are, it seems to me, pointedly emblems of genocidal death ».

24. C. Duyns, *Henryk Górecki*, 1994, Pays-Bas, 16 mm, 60 mn.

25. H.E. Nossack, « Cette vie sans vie » (trad. J. Ruffet), *Poésie*, 64, 1993, p. 15.

26. Dans les années 60, Górecki – qui avait été l'élève de Messiaen – abandonne les considérations formelles de l'avant-garde pour revenir à des principes musicaux très élémentaires. Lorsqu'il a présenté sa 3<sup>e</sup> symphonie au Festival de Royan en 1976, il avait semblé alors que Górecki avait perdu l'esprit (tout comme lorsque de Kooning est revenu à la figuration). Que penser d'un compositeur qui travaille avec des moyens obsolètes, qui écoute plus volontiers la radio que la création contemporaine, qui reste chez lui à jouer du Mozart et de la musique religieuse? Il a oublié le présent et vit dans la mémoire de la musique. Górecki est conscient qu'il paraît vieux jeu : il ne sait pas pourquoi il compose mais il entend des choses dans sa tête. La création ne lui appartient pas, c'est un don de Dieu.

27. Voir notre article « Un point de vue neutre » [Geneviève Cadieux], *Spirale*, 125, juin 1993, p. 3.