
Les cahiers

A'chroniques

Philosophie & Art



2ème semestre 2018

©Cahiers A'chroniques, 2018

©Éditions A-chroniques 2017

Publication septembre 2018

ISBN: 978-2-9565639-1-4

ISSN:

ISSN: 2647-235X (en ligne)

Revue Éditions A'chroniques (numérique et papier en édition limitée) Reproduction, même partielle, interdite

Directrice rédaction et publication: Caroline Mirigay

Dépôt légal : octobre 2018

Éditions A-chroniques, 42 rue du Mont-Cenis, 75018 Paris

www.a-chroniques.com

Imprimé en France en octobre 2018 par Aquiprint

Cahiers A'chroniques

2ème semestre 2018

Éditions A'chroniques

42 rue du Mont Cenis

75018 Paris

Éditorial

« Parce que l'inconscient est achronique, et toute époque y a sa part » ...

L'époque ? La nôtre ... celle qui suit le siècle des ruptures, de la rupture idéologisée, avec et sans polémique. Cela signifie qu'il ne devait plus être comme « avant ». Qu'en fut-il, qu'en reste-t-il ? Cette question ayant été posée avant la fin du XXème siècle, elle nous donne la bonne distance à présent pour penser et créer en rompant avec la rupture, dans un espace de liberté critique et productive plus délié.

C'est ce que nous voulons sonder aux travers de ces Cahiers A'chroniques. Ce sera notre façon de prendre notre part dans l'inconscient que chaque époque explore, par-delà ce qu'avait exploré le XXème siècle, chacune selon ses moyens, ses langages, ses valeurs et ses croyances.

Nous accomplirons notre tâche sans nous soucier du temps, nous ne nous déclarerons pas hors-courants et modes. Nous réfléchirons et débattrons de là où nous sommes et pour le temps que nous y serons. L'humain est ainsi fait qu'il veut voir, et, pour cela, mieux vaut préférer le point de vue le plus reculé. S'appuyer sur son temps pour le voir depuis tout temps, sachant que le recul dépendra chaque fois du présent : cette tendance de toujours, qui définit l'hu-

main comme un être qui a inexplicablement et toujours besoin de comprendre, nous la misons sans prétendre l'actualiser, afin justement que notre nécessaire actualité révèle ce qui la dépasse, si possible - et pourquoi ne pas tenter les possibles ?

Cette revue est pour tous, pour tous ceux pour qui maintenir l'exigence de penser est vitale. Pour ce faire, nous donnerons place à une réflexion artistique et philosophique variée et volontairement contradictoire.

Lecteurs, faisons de l'impensable contemporain l'horizon de nos pensées, source infinie s'il en est et créons les errements à venir. Voici un pari qui pour nombre sera vain et fantaisiste mais ce pari nous le relevons car qu'est-ce que la vie sinon la plus subtile des futilités et la plus admirable des fantaisies.

N'avons-nous pas un seul devoir ? Celui d'à chaque instant reconsidérer ce monde pour qu'il ne disparaisse pas.

La rédaction

Sommaire



P. 4 **Éditorial**

P. 8 **Chronique** : L'académisme de la Provocation par Jean-Philippe Domecq

P. 12 **Dossier** : André Malraux, écrits sur l'art. Entretiens avec Jean-Pierre Zard.

P. 34 **Exclusivité** : *Fautrier inédit* par Nazim Kadri

P. 58 **Enquête** : Le pari de l'aphorisme pictural : *entretien avec l'artiste Caroline Guth*

P. 66 **Art & pensée** : *Sensualité et provocation dans l'art passé et l'art du contemporain* par Jean-Philippe Domecq

P. 76 **Analyse** : Entretien sur la Thanatolyse par Jean-Philippe Domecq et Caroline Guth Mirigay, première séance...

P.84 **Exploration** : *Genre, je et enjeux*; première partie « Qu'est ce que le genre ? »

P. 90 **Clin d'oeil** : *Esthétisation des problématiques sadomasochistes*, enquête sur d'étranges pratiques artistiques

P. 96 **La petite histoire** : Vous avez dit ... *Extimement intime ou intimement extime ?*

P. 102 **À découvrir**



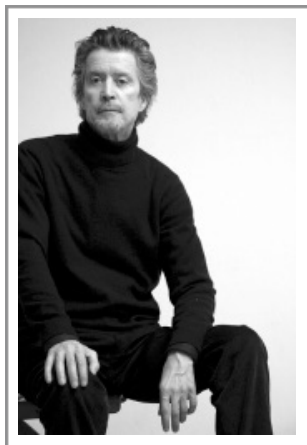
Chronique

L'académisme de la provocation

Jean-Philippe
Domecq

La presse s'est fait écho de la récente démission du directeur de l'Ecole nationale des beaux-arts, Jean-Marc Bustamante, au motif qu'il ne s'est pas senti soutenu par le ministère de la culture à la suite de la pétition d'étudiants qui, en farinage à l'appui lors de la cérémonie de présentation annuelle des travaux de l'école, ont dénoncé le harcèlement sexuel et les dérives racistes auxquels, selon eux, il serait resté sourd. Tant que les faits ne sont pas avérés, on doit essayer de comprendre tant les étudiants que Jean-Marc Bustamante et son ministère de tutelle ; le conditionnel s'impose. Il s'impose moins à propos d'un fait légèrement antérieur qui n'est pas une « affaire » et qui ne relève pas de l'enquête administrative ni de l'appréciation morale, mais du débat d'opinion culturelle. Le 25 avril dernier, le plasticien Fabrice Hyber fut élu à l'Académie des Beaux-Arts. Retournée en décembre 2017, sa candidature cette fois l'emporta grâce à l'appui de deux de ses pairs, Jean-Marc Bustamante et Gérard Garouste. Fabrice Hyber en 1991 s'était signalé en faisant réaliser puis transporter le plus gros savon du monde, de vingt-deux tonnes, par semi-remorque

Jean-Philippe Domecq



Jean-Philippe Domecq est romancier, membre du comité de rédaction de la revue *Esprit* et a été rédacteur de *Quai Voltaire*, revue littéraire. Auteur de deux cycles romanesques, « Les Ruses de la vie » et « La Vis et le Sablier » (Métaphysique Fiction). Essayiste, auteur de *Robespierre, derniers temps* (Prix du Livre 1984, nouvelle édition en Folio-Histoire, Gallimard), il a notamment composé une *Comédie de la Critique sur l'art contemporain* (réédition en 2015) et sur la réception littéraire (*Qui a peur de la littérature?*, réédité en 2002). Trente ouvrages parus à ce jour, voir :

www.leblogdedomecq.blogspot.com

de Marseille vers des centres commerciaux de France puis aux quatre coins d'Europe. Sa conception de l'artiste-entrepreneur, qu'il a baptisée l'« Hybermarché », et les interventions in situ qu'il réalisa en banlieue et en expositions, lui valurent de représenter la France à la Biennale de Venise de 1997, où lui fut décerné le Lion d'or. Facétieux dans la provocation, il a conçu des « POF » (« Prototypes d'Objets en Fonctionnement »), dont une balançoire à double godemiché bien propre à frapper l'attention. Il n'a pas été permis, à l'époque, de discuter de l'intérêt de ce type de propositions artistiques.

Jean-Marc Bustamante représenta également la création contemporaine au Pavillon français de Venise en 2003. En 1995, son nom avait défrayé la chronique lorsque le maire (UDF) de Carpentras préféra renoncer à l'exposition où Bustamante avait prévu d'introduire un semi-remorque, en sorte d'autel-piedestal, dans la chapelle rénovée du collège. La France résonnait encore de la profanation de tombes juives dans le cimetière de Carpentras. Comme si le Péril brun montait de partout, le lien idéologique subliminal entre les deux affaires valut à Bustamante un soutien unanime, univoque, exclusif de toute autre interprétation que celle-ci : son œuvre subissait la censure... réactionnaire ! Le grand mot du sacrilège contemporain était ainsi proféré, qui a pourtant ceci de daté, pour ne pas dire réactionnaire, qu'il confond notre époque avec celle où les avant-gardes étaient effectivement en butte à la réaction en art, ce qui n'est plus le cas, au contraire, depuis longtemps. Les édiles locaux pouvaient toujours invoquer le risque réel de dégradation de la chapelle, on y entendit le sempiternel et philistin conservatisme anti-moderne qu'on voulait bien entendre. Il fut impossible de dire qu'ils avaient, somme toute, le droit de discuter, et même



Jean-Marc Bustamante

d'être déçus, au vu de l'œuvre proposée. Il fut donc obligatoire d'accepter la provocation – le semi-remorque, décidément tendance – comme geste artistique qui vaut en soi, sans évaluation de la portée de ladite provocation. A l'époque, que d'expositions inaugurées par les officiels qui durent en avaler de belles avec le sourire de gens entendus, comme le public qu'on aurait tort de prendre pour ignare à tout coup. Aujourd'hui les politiques locaux ont compris et sont beaucoup moins nombreux à jouer la carte de l'art contemporain. La discussion esthétique eût-elle été libre, on pouvait aisément faire remarquer qu'au sein de l'œuvre de Bustamante, ses Paysages photographiques périurbains par exemple, il y avait matière à choix autrement stimulant. Si donc il est difficile aux politiques d'exprimer leur avis sur une commande artistique en raison du risque effectif d'interventionnisme officiel et de censure, des voix et articles auraient dû avoir le droit d'analyser et démonter le semi-remorque, au propre comme au figuré.



Fabrice Hyber

De même, faut-il s'étonner que Jean-Marc Bustamante ait appuyé l'élection académique d'un plasticien comme Fabrice Hyber, dont l'œuvre est d'une lourdeur d'intention et d'une faiblesse d'inventivité tout à fait démontrables avec un minimum d'esprit de finesse ? Là encore, le ressort de provocation ne pouvait que susciter l'écho des médias, dont la logique interne privilégie l'immédiat effet de choc ; et la célébrité ainsi acquise fait autorité dans l'évaluation esthétique et le commentaire critique.

A ceci près que le temps s'est aujourd'hui suffisamment écoulé pour qu'on puisse dire ce qui fut si longtemps couvert par l'imprécation censurante ; que Bustamante en soit encore à cautionner ce genre de production, il devrait y avoir toute liberté d'en tirer le constat historique qui s'im-

- A publié sur le même sujet : ***Comédie de la critique, trente ans d'art contemporains***, éd. Pocket

pose : en fait, il est logique que Fabrice Hyber soit académiquement consacré, pour la raison originelle que les provocations et nouveautés de sa démarche ont toujours pratiqué l'aménagement du territoire visuel donc mental ; pas de quoi fouetter un académicien.

Là, on n'est pas, comme dans le cas d'une pétition contre le harcèlement sexiste et raciste, dans une affaire qui reste à juger ; on est dans un débat artistique qui aurait dû être libre dès les années quatre-vingt dix où de tels artistes furent mis en avant comme les plus représentatifs de l'art contemporain.

Jean-Philippe Domecq



Cahiers A'chroniques

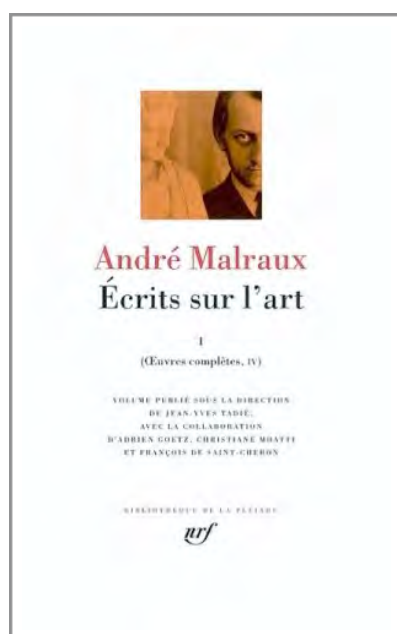
Les Écrits sur l'art d'André Malraux

Dossier



Dossier

André Malraux *Écrits sur l'art*



Pourquoi lire les écrits sur l'art d'André Malraux aujourd'hui ? Parce qu'ils ne sont pas ou plus lus ? déjà ... mais pas que ... Ils portent une tentative, celle de comprendre pourquoi y a art ... Et ce n'est pas rien !

Au travers des entretiens que nous avons menés avec Jean-Pierre Zarader, spécialiste des écrits sur l'art de Malraux, nous avons tenté de vous montrer en quoi Malraux était encore brûlant d'actualité.

« Plus de cinquante années d'écriture, ponctuées de livres majeurs, Les Voix du silence en 1951, les trois tomes de La Métamorphose des dieux en 1957, 1974, 1976. Une vision globale de la création artistique, née d'expériences personnelles, fondée sur un savoir dominé (et vertigineux), guidée par des conceptions fortes, le Musée imaginaire, la métamorphose. «Ce n'est pas plus une histoire de l'art que La Condition humaine n'est un reportage sur la Chine», écrit Malraux. Connaître, en effet, n'est pas tout. Malraux ne nous «apprend» pas l'art ; il nous le fait aimer et nous permet d'en faire à notre tour l'expérience. Dans son Musée imaginaire, les œuvres, métamorphosées, échappent à leur époque, deviennent présentes, exercent sur nous tout leur pouvoir. Dans cette sorte de Musée imaginaire de la littérature qu'est la Pléiade, ses Écrits sur l'art, reproduits avec leur illustration, trouvent enfin la place centrale qui leur revient.»

Édition publiée sous la direction d'Henri Godard et Jean-Yves Tadié avec la collaboration d'Adrien Goetz, Moncef Khémiri, Christiane Moatti et François de Saint-Cheron

Entretiens avec Jean-Pierre Zarader

Agrégé de philosophie, Jean-Pierre Zarader est né en 1945. Historien de la philosophie, il est également spécialiste d'esthétique, notamment de la pensée de l'art d'André Malraux, et de philosophie du cinéma.



Entretiens avec Jean-Pierre Zarader pour le premier numéro des Cahiers A'chroniques, Philosophie & art. Ces Entretiens font suite à une conférence de Jean-Pierre Zarader à l'Achronique en septembre 2017 pour la présentation de l'ouvrage Malraux Dictionnaire de l'imaginaire.

Caroline Guth : *Pouvez-vous tout d'abord nous parler du concept d'imaginaire au cœur des Écrits sur l'art de Malraux ?*

Jean-Pierre Zarader : Premièrement, il est bon de distinguer l'imaginaire chez Malraux de l'imaginaire au sens d'une négation du réel, d'une néantisation, d'un domaine de rêves, l'imaginaire de Mal-

raux n'est pas celui de Sartre par exemple. Le concept d'imaginaire chez Malraux est à juste titre resserré pour autant qu'il y a une sensible différence entre les notions de rêves et de formes : « L'imagination est un domaine de rêves, l'imaginaire, un domaine de formes ». Les formes sont soit les formes simplement reproduites, celles du faussaire ou du disciple : « Raphaël termina sa courte vie entouré de cinquante disciples, dont il ne reste rien », soit celles du génie c'est-à-dire le moment où une forme apparaît. Malraux applique le concept de génie - distinct de la conception romantique, qu'il critique - dès l'artiste des grottes de Lascaux et d'une manière plus générale dès l'art pariétal. Il y a toujours une conti-

nuité et une rupture dans le passage d'une forme à une forme nouvelle. Autrement dit il y a une continuité dans la présence de la rupture dans l'histoire de l'art, même si ces ruptures sont singulières : c'est l'idée de vénération rebelle et de rivalité fraternelle.

C'est en opposant cette idée à l'art brut qu'il met en évidence sa spécificité : dans l'art brut il y a un côté qui rejoint l'artiste de génie en ce qu'il opère une rupture par rapport au réel. Cependant, l'art brut demeure selon Malraux un monologue, il n'entretient pas de rapport -de rapport d'héritage au sens précis que Malraux donne à ce terme- aux maîtres du passé. Disons que pour l'artiste la rupture est un passage ou un moment alors que pour le fou, elle est une prison. L'art brut est un idiome c'est-à-dire trop singulier pour être une forme, ou du moins une forme accomplie. C'est aux deux monologues que sont l'art brut et l'art des fous qu'il oppose le dialogue avec les œuvres du passé. Pour Malraux, le génie veut aussi détruire les œuvres qu'il admire. C'est précisément ce qu'exprime l'idée de vénération rebelle. Le génie ne répète pas, Kant l'avait déjà souligné, mais Malraux donne à cette idée une forme très contemporaine qui le rapproche de la pensée de Derrida.

Je suis donc tenté de faire un parallèle entre la métamorphose chez Malraux et la notion de *différance* chez Derrida. Parallèle que suggère l'idée qu'une œuvre ne s'épuise pas dans l'instant de sa création, ne s'épuise jamais. L'artiste n'a rien à nous dire sur sa création, il n'en sait pas plus que nous et il en sait moins que n'en saura l'histoire. C'est ce qui fait la force de l'œuvre. Il y a une densité de l'œuvre qui lui permet de transcender l'histoire alors même qu'elle est née dans l'histoire. Et cela n'implique nullement, Malraux l'affirme à plusieurs reprises, qu'elle soit éternelle.

Caroline Guth: *À présent, pouvez-vous nous dire quelle relation vous entretenez avec Malraux quand vous travaillez ou réfléchissez sur l'art et les artistes?*

Jean-Pierre Zarader: Je vous répondrai d'emblée qu'il est toujours là. Les écrits sur l'art de Malraux sont omniprésents et je vois à travers eux. Par exemple pour Malraux être artiste, c'est voir dans le paysage un tableau, et non un paysage dans le tableau : « Le peintre le plus attaché à la nature ne dit pas devant un tableau : « quel beau spectacle! » mais il dit devant le paysage qu'il a choisi : « Quel beau ta-

bleau! ». Elémentaire, bien sûr, mais encore trop souvent méconnu. Le film de Philippe Le Guay, *Normandie nue*, dialogue en ce sens avec le texte de Malraux. Il ne s'agit pas, alors même que les premiers plans après le générique jouent sur une confusion possible, d'un film sur la Normandie. On pourrait paraphraser Malraux, évoquant ce qu'il nomme « l'inépuisable querelle du sujet », et soulignant l'irréductibilité du tableau au spectacle qu'il semble représenter ou du roman à l'histoire qu'il semble raconter : *Olympia* n'est pas *Victorine Meurent nue*, comme *Madame Bovary* n'est pas l'histoire de Mme Delamare et *Normandie nue* n'est pas l'histoire de la Normandie. Il n'y a là que des titres : *Olympia*, *Madame Bovary*, *Normandie nue*. Un tableau, un roman, un film : des oeuvres. *Normandie nue* est un film, comme les photographies de Newton sont des photographies : de l'art. Blake Newton, fatigué et effrayé par ces français qui refusent de poser nus pour une photo qu'il veut faire dans le Champ Cholle, finira par renoncer. Cette photo qu'il voulait faire était une oeuvre d'art qui n'avait rien à voir avec l'exhibitionnisme ou le voyeurisme, mais pas davantage avec la nature et Newton le rappellera lui-même, corrigeant une phrase du maire : alors que ce dernier, croyant s'attirer les bonnes grâces de l'artiste, montre le champ qu'il a choisi en disant : « la nature! », Newton le reprend : « Non, pas la nature, l'art! ».

Les écrits sur l'art, par les concepts qu'ils mettent en oeuvre, et que chacun peut s'approprier, peuvent permettre d'aborder l'art contemporain, dans la rupture même qu'il opère. Je ne prendrai qu'un exemple, celui d'une forme d'art apparue récemment, dont on trouve rétrospectivement une préfiguration dans les années soixante chez Allen Jones, que Isabelle Plat a nommée la « sculpture d'usage » dans une exposition qu'elle a organisée et à laquelle elle a participé en tant qu'artiste (Galerie Maubert, 2015), et une oeuvre de Nathalie Elemento, non celle acquise récemment par le Centre Pompidou mais sa « Bibliothèque ». Rien de plus éloigné des écrits sur l'art de Malraux qui opposent la production et la création, l'objet et l'oeuvre, l'usage et ce qui ne s'y réduit pas - ce que Malraux nomme parfois la représentation notamment lorsqu'il évoque Lascaux : « Mais dessiner le bison que l'on veut tuer n'est pas identique à tirer sur lui ou à fabriquer un arc. Si bien que la représentation, dès l'aube de l'homme, apparaît isolée, distincte de toute autre activité ». C'est la distinction de ces deux types d'activité et de ces deux rapports au temps que la sculpture d'usage semble ignorer, et on pourrait être tenté de l'utiliser con-

tre l'auteur de *L'Intemporel*, mais c'est l'inverse qui est vrai. C'est à partir de ces distinctions que l'originalité de chacune de ces sculptures apparaît, dans la rupture même qu'elles instaurent dans une tradition qui oublie que les antinomies sont faites pour être dépassées. Cette pensée de l'antinomie est présente chez Malraux, mais elle est presque toujours liée à une pensée qui excède l'antinomie, cette dernière n'étant posée que pour être exposée à ce qui la met en question. C'est dire que la sculpture d'usage aurait sans aucun doute intéressé l'auteur des *Voix du silence* et de *La métamorphose des dieux*. D'abord parce que, comme le ready-made ou les fétiches, elle se situe aux marges du Musée imaginaire auxquelles Malraux a accordé une grande importance. Ensuite parce que le caractère apparemment indécidable de ces oeuvres - entre objets utiles et oeuvres d'art - est loin de se confondre avec le design. Dans le cas de la sculpture d'usage, il s'agit d'abord d'une sculpture, c'est-à-dire d'art, et cette sculpture, si elle peut rappeler un monde qui a précédé, dans nombre de civilisations, la civilisation industrielle, monde dans lequel la beauté était indissociable de l'objet utilitaire, a d'abord le mérite, dans notre monde, d'excéder l'antinomie classique entre création et production, entre l'œuvre et l'objet.

Malraux, qui a distingué monde de l'art (l'imaginaire) et monde réel, s'est aussi appliqué à saisir le monde d'un art en opposition non au réel mais aux autres arts. Ce qu'il nomme l'englobant désigne alors non le monde-de-l'art, mais le monde-d'un-art particulier, littérature, peinture, sculpture ou cinéma par exemple, et permet de penser l'origine d'une oeuvre. Ces clarifications conceptuelles conduisent à écarter les contresens qui pourraient être faits sur le concept de sculptures d'usage : chacune de ces sculptures est née dans le monde-de-la-sculpture, en rivalité fraternelle avec d'autres sculptures, et leur destination muséale ne fait aucun doute. La « Bibliothèque » de Nathalie Elemento, n'est pas une bibliothèque design, elle n'est pas une bibliothèque plus belle que celles que l'on peut trouver sur le marché du meuble, parce qu'elle n'est pas une bibliothèque : elle est une sculpture. Une sculpture qui joue sur les deux sens du mot bibliothèque, représente le meuble et son contenu : si les livres sont faux, mais vrais comme sculptures, car ils font apparaître des ombres qui ne sont en rien naturelles, la sculpture permet aussi de ranger de vrais livres, elle conjugue le monde de l'art et celui de l'écrit.

Je considère les écrits sur l'art de Malraux comme une véritable machine à penser. Il faut maîtriser l'opposition entre imagination et imaginaire pour comprendre Malraux. Dans le dictionnaire de l'imaginaire, ce qui m'a intéressé c'était de mettre en évidence le lien entre les notions. Vous prenez n'importe quelle entrée et on s'aperçoit qu'elle est en relation avec toutes les autres. Par exemple la «Beauté», je voulais qu'on puisse retrouver tout ce à quoi cela touche c'est-à-dire à l'irréel, une petite partie dans l'histoire de l'art qui s'est indûment revendiquée comme totalité de cette histoire. La beauté est donc un stade intermédiaire entre le surnaturel et l'intemporel, mais elle correspond aussi à un paradoxe source de confusion, elle prétend incarner l'art alors qu'elle contribue à en masquer le sens : « Le mot art ne fut nécessaire qu'au temps de l'irréel [...] le monde de la beauté ». Malraux montre comment cette notion de beauté a faussé notre rapport à l'art, et comment elle a entretenu la confusion entre la nature et l'art, alors même que la *Critique de la faculté de juger* de Kant avait insisté sur la distinction entre une belle chose et la belle représentation d'une chose.

Caroline Guth : *Pouvez-vous préciser ce parallèle que vous pensez possible et même utile entre la différence chez Derrida et l'idée de métamorphose chez Malraux ?*

Jean-Pierre Zarader : Oui volontiers. Pour cela je vais d'abord évoquer les différences. Derrida est attentif à la lettre même du texte : c'est le passage du livre (ensemble, globalité) au texte (la lettre du texte, presque indépendamment du livre). On pourrait dire, comme a pu le faire Régis Debray, qu'il y a une dimension cabalistique chez Derrida, un peu comme s'il lisait tout texte comme un texte sacré, tal mudique. Il travaille donc sur la lettre. La *différance*, c'est une différence dans le temps et pas seulement dans l'espace. C'est un retard mais un retard qui va permettre une avancée. Cette *différance*, qu'il écrit d'ailleurs avec un a en italiques, qui ne s'entend pas mais se lit, car il y a une attention à la scripturalité même, on la retrouve dans l'opposition que fait Derrida entre l'oral et l'écrit. Derrida élabore une critique de la voix qui renvoie à une présence du sens à la conscience et la distingue de l'écriture qui elle au contraire est toujours là et continue à développer quelque chose qui ne peut pas être saisi par l'auteur du texte. Il avance donc l'idée que pour un texte, pour l'écriture, le ou les sens ne sont pas contemporains du moment de l'écriture même de ce texte. C'est ce que Derrida appelle l'itérabilité, mot qui vient

de *itara* en sanscrit qui signifie autre. L'itérabilité, c'est une répétition dans l'altérité, une répétition autre que l'original et c'est ça la création.

La plupart des écrits de Derrida sont une reprise de textes déjà écrits par d'autres mais il les reprend en leur faisant dire pas tout à fait la même chose, non seulement de ce que l'auteur a dit – ou qu'il aurait voulu dire, pour reprendre un préjugé d'un autre âge – mais également de ce que l'on y avait vu/lu jusqu'à présent. Cette méthode, il l'applique aux textes de Platon, d'Artaud, etc. Il va sans dire que cette attention à la lettre dans sa minutie, renvoie à la notion de *différance* comme à celle de déconstruction. La naissance de la pensée de Derrida.

C'est la lecture par Derrida de l'épilogue du *Phèdre* de Platon dans lequel il y a une forme d'éloge de la voix, du discours vivant par rapport à ce discours mort que serait le discours écrit, qui révèle l'idée maîtresse de *La pharmacie de Platon*. L'écriture est vantée par Teuth comme étant un *pharmakon*, un remède à l'oubli, mais le terme grec désigne à la fois le remède et le poison, et cette découverte rejetée par le roi Thamous le sera plus encore par Socrate : l'écriture est un discours orphelin. C'est un discours dont le père n'est plus là pour défendre le véritable sens, le sens originaire. L'écriture resterait donc ouverte à toutes les errances possibles. Il y a bien dans le *Phèdre* un rejet de l'écriture au profit de la voix, de la pensée vive où l'auteur est là pour défendre le véritable sens. La critique de Derrida sera de lire attentivement le texte de Platon et de noter que lorsque Socrate veut définir le véritable discours, le discours vrai qu'il oppose au discours écrit, il affirme que c'est celui qui « s'écrit dans l'âme ». Donc le discours vrai qu'il va opposer à l'écriture c'est – à l'insu de Socrate – un discours qui relève lui-même de l'écriture. Derrida montre ainsi que dans l'affirmation même de la chose qui a prétendu exclure son contraire (la voix qui prétend exclure l'écrit), on retrouve ce contraire que cette affirmation prétendait exclure. Le discours premier, ou qui se croit tel, le discours tout intérieur de l'âme avec elle-même, est toujours-déjà habité par son contraire, par une extériorité, et la prétendue pureté originaire est un leurre. Il est donc vrai que le discours écrit est comme un orphelin, mais c'est là sa chance parce que précisément il est ouvert à toutes les interprétations possibles y compris les interprétations les plus violentes, plus proches de l'altération que de l'altérité, violence inhérente à la création.

Cela veut également dire, et c'est un point commun avec Malraux, qu'une répétition à l'identique n'est rien. La véritable lecture c'est une lecture qui fait apparaître dans le texte quelque chose qui n'était pas encore apparu. Derrida, évoquant l'héritage, qui est toujours l'héritage d'un secret, fait parler le texte et lui fait dire « lis-moi, en seras-tu jamais capable ? ». Autrement dit, et c'est ce défi que le texte lance au lecteur : lis-moi comme je n'ai jamais été lu ... en seras-tu jamais capable ? Les écrits de Derrida sont des écrits qui reprennent d'autres auteurs, d'autres textes, et montrent qu'ils n'ont encore jamais été lus ainsi et cette nouvelle lecture est une œuvre créatrice.

***Caroline Guth :** Comment Derrida perçoit-il le problème de la relecture avec le prisme de son époque ?*

Jean-Pierre Zarader : Oui il est manifeste que chacun est le fils de son temps et nul ne peut sauter par-dessus son temps comme nul ne peut sauter par-dessus son ombre, pour reprendre la phrase célèbre de Hegel. Évidemment son regard est en partie celui de son temps. Toutefois, demeure la différence entre ceux qui vont répéter à l'identique et un penseur comme Derrida dont la relecture est créatrice et singulière. C'est vrai que l'époque a été à un retour au texte et pas seulement chez Derrida. Néanmoins, ce n'est pas simplement l'air du temps, c'est aussi une méthode. La pensée de Derrida c'est d'abord sa méthode, son rapport aux textes du passé.

Pour finir sur les divergences entre Derrida et Malraux, que j'avais esquissées, ce qui distingue la *différance* de Derrida et la métamorphose de Malraux, c'est que chez Malraux la métamorphose est aussi un mouvement de l'histoire. On pourrait objecter que l'on n'est pas dans le même domaine, mais je pense que la parenté est ici plus importante que les différences. On peut poser qu'il existe un parallèle pour autant que dans les deux cas le sens n'est pas contemporain de la création de l'œuvre. Il y a aussi chez Malraux, même s'il a laissé l'image -en partie fausse- des grandes synthèses, l'attention au détail et ce point pourrait être développé. Autre point commun : les deux refusent l'idée d'une pureté originelle. Il n'y a pas de retour possible à l'origine, de sens premier.

Malraux, dans son Discours de Dakar en présence de Senghor, affirme ce refus de toute empathie avec ce que l'oeuvre fut – ou que nous croyons qu'elle fut – à l'origine : « Je ne crois pas qu'un seul de mes amis africains : écrivains, poètes, sculpteurs, ressente l'art des masques ou des ancêtres comme le sculpteur qui a créé ces figures [...] Il est vain et dangereux de croire que nous pouvons retrouver – même Africains – le monde magique, parce que c'est faux, et que notre erreur nous interdirait de tirer de cet art grandiose tout ce qu'il peut nous apporter, aux uns et aux autres. » Lorsqu'elle est dans un musée l'oeuvre est là pour des qualités artistiques – même si elle ne s'y réduit pas – dont l'appréhension n'est pas fondée sur une quelconque empathie avec la fonction qui fut la sienne à l'origine. On ne s'agenouille pas devant la statue d'une divinité ou un crucifix roman, même si ceux-ci portent l'empreinte de ce qui fut et de ce qu'ils furent. Ce refus de l'empathie (*Einfühlung*), on le trouve dans le dernier texte de Walter Benjamin, ses *Thèses « sur le concept d'histoire »*, notamment les thèses VI et VII, dans lesquelles il s'oppose à Ranke et implicitement à Spengler qui tous deux revendiquaient cette méthose. Dans *Les Voix du silence* Malraux affirme que l'annexion des fétiches par le Musée imaginaire est indissociable de leur métamorphose : « s'ils trouvent la pleine voix de leur prédication, [ils] n'envahissent pas le musée : ils le brûlent »

Caroline Guth : *Est-ce l'oeuvre qui va laisser s'exprimer tout ce qu'il y a en elle au cours de l'histoire ? Est-ce déjà contenu ou pas dans l'oeuvre ?*

Jean-Pierre Zarader : Il n'y a pas de réponse à cela. Le fait est qu'une oeuvre n'existe que dans les différentes interprétations qui ont lieu au cours de l'histoire sans retour ou recours possible à l'origine. Et tout cela est dit dans une phrase magnifique : « La source d'un fleuve, c'est la mer ». Disons que pour Malraux, comme pour Derrida, la source d'un fleuve c'est la mer – elle n'est pas à chercher en amont vers une hypothétique origine mais en aval dans ce que Derrida nomme l'adestination. C'est dire qu'il importe de se libérer de l'idée d'une lecture originaire, d'une maîtrise qu'aurait eu l'auteur du véritable sens de l'oeuvre. C'est d'ailleurs le point d'opposition de Malraux aux historiens d'art, et plus encore à tout historicisme : il n'est pas vrai que l'approche d'une oeuvre puisse se limiter à toutes les influences dont elle serait le produit. C'est un rapport différent à la temporalité, non pas tourné vers le passé mais tourné vers l'avenir.

Caroline Guth : *L'idée d'une fin possible de la peinture, de l'art : qu'en aurait pensé Malraux selon vous ?*

Jean-Pierre Zarader : Malraux dit dans sa correspondance, évoquant *Les Voix du silence* : « je crois qu'un monde artistique finit, comme j'ai cru qu'une civilisation finissait quand j'ai écrit la *Condition humaine* ». Autrement dit il a compris qu'il était à la fin d'une époque, et il sait -lecteur de Hegel - que la chouette de Minerve ne prend son vol qu'à la tombée de la nuit. Malraux sait que pendant, on est – au mieux – dans un clair-obscur et que c'est toujours après coup que les choses s'éclaircissent. Pour Malraux, il y a peut-être la fin d'un moment de l'art et c'est pour cela qu'il s'attaque au mot art lui-même, lui préférant le mot métamorphose. Ce qu'on appelle la postérité, dit-il, c'est d'être capable de subir l'épreuve de la métamorphose.

Malraux souhaiterait presque substituer la notion de métamorphose à la notion d'art. Cette notion semble moins sujette à discussion, et moins source de confusion, le mot art, que l'on tend à essentialiser, étant comparé dans *L'Homme précaire* au couteau de Janot dont on change alternativement le manche et la lame... C'est donc un contresens de croire que Malraux ne parle que de l'art, de l'art au singulier, d'un art éternel, de l'Art avec une majuscule, les trois étant liés. Le terme métamorphose, Malraux l'utilise surtout dans son rapport à l'art. Un objet y compris un objet d'art ne relève pas nécessairement de la métamorphose. Tous les objets, même ceux de l'art, ne survivent pas. Un objet incontestablement peut être détruit (ce qui est aussi vrai de l'oeuvre comme objet), il subit la mode et le progrès. Mais ce qui intéresse Malraux c'est qu'il existe un domaine où on ne peut pas parler de progrès : la notion de progrès n'est pas opérante pour parler de l'art, et en cela encore il s'oppose à l'historicisme. Il dit qu'un monde artistique finit et on s'apercevra en le lisant à quel point ni les oeuvres ni les trois grands moments de l'histoire de l'art, ne peuvent échapper au devenir, à ce qu'il nomme le vieux fleuve héraclitéen. J'y insiste parce que la chose est encore trop méconnue et que l'on est alors incapable de saisir combien Malraux est proche de philosophes contemporains comme Jean-François Lyotard ou Marcel Conche.

L'intemporel est le troisième moment de la trilogie malrucienne : le surnaturel, l'irréel, l'intemporel, trois moments qui correspondent aux trois moments hégéliens.

L'intemporel c'est la vérité, c'est l'art qui résiste au temps par lui-même et qui a pris la relève des surmondes qui l'ont précédé, du sacré et de la beauté, de l'éternité et de l'immortalité. Quand Hegel définit le concept, le troisième moment dans la Science de la logique, il dit : le concept est « l'unité devenue de l'être et de l'essence », c'est-à-dire du premier et du deuxième moment. C'est ce que Derrida -traduisant le terme *Aufhebung*- appelle la relève. Chez Malraux l'intemporel prend la relève du sacré et de la beauté. Dans le surnaturel, l'éternité lutte contre le temps, et dans l'irréel c'est l'immortalité liée à l'idée de beauté qui porte cette lutte. L'intemporel est toujours une lutte contre le temps, un anti destin, mais cette fois au nom de l'art lui-même, de l'art comme énigme et de l'interrogation qu'il porte. Si Malraux était un hégélien primaire, il y aurait l'intemporel point et plus rien après. Et, pour répondre à votre question, on pourrait parler d'une fin de l'art. Encore faudrait-il, pour être un peu sérieux, distinguer les deux sens du mot fin : ce qui est visé, le télos, et le terme. Malraux aurait reconnu, ses écrits le montrent, qu'il existe une finalité de la peinture et plus généralement de l'art : la conquête de son autonomie, que symbolise *Olympia* de Manet. Qu'il existe, ou plus exactement qu'il a existé une finalité de l'art : car cette finalité, s'il croit pouvoir la lire dans l'histoire et le passé de l'art, il ne la projette pas dans l'avenir, et c'est ce refus de projeter une telle notion dans l'avenir qu'exprime la dernière phrase de *L'intemporel* : « Nés ensemble, le Musée Imaginaire, la valeur énigmatique de l'art, l'intemporel, mourront sans doute ensemble. et l'homme s'apercevra que l'intemporel non plus, n'est pas éternel. ». Mais il aurait évidemment exclu l'idée d'un terme, d'une disparition. Malraux est hégélien et anti-hégélien à la fois. Et quand il dit que l'intemporel lui-même n'est pas éternel, c'est qu'il a fait un travail inspiré par Hegel mais il sait aussi qu'on peut aller au-delà, que la totalité hégélienne peut être mise en cause par une différence ou un reste qui ne relève d'aucune relève, par le réfractaire, l'empreinte et l'aléatoire. C'est l'importance qu'il accorde à l'aléatoire (à côté des œuvres réfractaires et de la notion d'empreinte) qui conduit Malraux à garder la dialectique tout en la malmenant et on retrouve ici l'idée de répétition dans l'altérité.

Caroline Guth : *Une répétition de Hegel qui s'en écarterait ?*

Jean-Pierre Zarader : Chez Hegel la contradiction, c'est à dire la relève des oppositions, se fait dans la dialectique et donc il y a plus dans la contradiction que

dans la différence. Deleuze à partir de là essaie de faire une philosophie où il y a plus dans la différence que dans la contradiction, plus dans le moment de la scission, du déchirement, que dans la réconciliation. C'est également le cas dans les écrits sur l'art de Malraux : il est donc hégélien et en même temps il est attentif à tout ce qui excède la totalité hégélienne. Tout cela est une réaction contre Hegel mais qui ne peut exister sans Hegel.

Caroline Guth : *Tout se jouera alors entre l'harmonie et le déchirement ?*

Jean-Pierre Zarader : L'idée d'une réconciliation des opposés dans le concept est une pensée profondément hégélienne, une pensée presque trop vraie. Cette idée d'une réconciliation, c'est une idée tellement forte que l'on peut comprendre qu'après Hegel les penseurs aient essayé de se battre contre elle. C'est aussi vrai de l'idée de totalité et c'est l'infini – notamment chez Lévinas – qui sera opposé à la totalité hégélienne.

Le fait est que l'on peut avoir un rapport dogmatique à Hegel comme on peut avoir un rapport qui ne l'est pas. Manifestement le rapport de la pensée de nombre d'auteurs à Hegel n'est pas – n'est plus, aujourd'hui – un rapport dogmatique. Il ne l'a pas été pour Malraux, sans doute Eric Weil n'y est-il pas pour rien, et c'est cela qui est remarquable. Ce qui est d'autant plus fou que chez lui la pensée hégélienne était au fondement de sa pensée de l'art. Ce qui prouve que Malraux lui-même n'a pas eu un rapport de disciple mais d'héritier : lorsqu'il répète Hegel, c'est bien sur un mode d'altérité. Cet aspect se précise de plus en plus à mesure que l'œuvre se développe. Notamment par l'apparition d'un chapitre sur l'aléatoire, qui n'est pas un concept hégélien que je sache, mais une notion à laquelle un philosophe contemporain comme Marcel Conche attache une grande importance allant jusqu'à lui consacrer un livre. (NDLR Voir l'ouvrage sur *Malraux et le Temps* dirigé par Evelyne Lantonnet.).

L'aléatoire n'est donc pas un concept hégélien, c'est un livre de Marcel Conche, et il y a chez Conche des parallèles avec les écrits sur l'art de Malraux qui sont explicites et fondamentaux. Le texte malrucien gagne plus à être rapproché de textes ultra contemporains que d'auteurs qui auraient pu l'influencer. Malraux lui-même disait que les influences subies par un artiste n'ont d'autre intérêt que de préciser la

façon dont il s'en libère. L'important pour Malraux c'est la rupture. Tout le monde subit des influences simplement le problème est de savoir comment on rompt, quelle forme prend la rupture. C'est toujours à la lumière des œuvres contemporaines que ressuscitent les œuvres mortes pour Malraux, et le passé ne peut ressurgir qu'à la lumière du présent.

Cela me rappelle le dernier texte de Derrida, un entretien qu'il avait accordé au *Monde* peu de temps avant sa mort. Derrida y exposait la simultanéité d'un double sentiment : on n'a pas commencé à me lire/il ne restera plus rien. Cet entretien se terminait par : Apprendre à vivre enfin, qui deviendra le titre de son dernier livre reprenant cet entretien avec Jean Birnbaum et publié en 2005 chez Galilée. Ce qui signifie que c'est l'œuvre maintenant qui va apprendre à vivre. L'œuvre va apprendre enfin à vivre toute seule. C'est cette vie que Malraux nomme la métamorphose : « C'est l'un des caractères majeurs de la création [...] de vouer l'oeuvre à la métamorphose, donc de lui donner proprement la vie ».

Marcel Conche reprend l'idée d'anti destin. La seule chose qui ne soit pas aléatoire c'est le temps lui-même, le temps comme destin – et c'est pourquoi aussi le futur antérieur, qui se fonde sur le temps pour inscrire dans le temps la lutte contre le temps joue un grand rôle chez Malraux, Lyotard et Conche. C'est en ce sens que Malraux affirme, dans l'un des derniers chapitres de *L'homme précaire* qui porte comme titre « La présence » : « Certes, toutes les bibliothèques finiront poussière; mais pendant des siècles un monde aura échappé à la dépendance, par l'admiration qu'il inspire, la survie qu'il possède, une existence ambiguë qui n'est ni celle des objets ni celle des créatures. » Pour Malraux, le destin c'est tout ce qui maintient l'homme en état de dépendance et le temps c'est le destin. C'est aussi la pensée fondatrice de la philosophie de Conche. Ils ont la même conception du temps. Le temps comme l'irréversible, et comme un irréversible contre lequel l'homme se dresse. Ce qui signifie que si on enlève le temps, il n'y a plus rien car tout est dans le temps et en même temps tout est dans la lutte contre le temps. Malraux utilise d'ailleurs deux mots : la mort et le trépas. Le trépas c'est l'arrêt de la vie, l'animal trépassé alors que la mort c'est tout autre chose. C'est elle qui fait de nous des mortels. Et parfois des créateurs. Ce n'est pas la mort l'important mais la pensée de la mort, Pascal déjà n'avait cessé d'y revenir.

Caroline Guth : *Y a-t-il chez Malraux une hiérarchisation des œuvres ? Ou des moments ?*

Jean-Pierre Zarader : Des moments oui, en partie, des œuvres non. Chez Malraux il n'y a pas de jugements, d'évaluation, de hiérarchisation. Il récuse la notion de progrès dans le domaine de l'art. Néanmoins, il peut ne pas y avoir de progrès mais tout de même une forme d'évaluation. Disons que tout ne se vaut pas. Parfois Malraux juge. On lui a reproché son romantisme alors que dans les textes il jette sur lui un regard critique. Le romantisme avec sa notion de génie a mis une étiquette dont on se satisfait alors qu'elle masque l'énigme de la création. Pour les romantiques, il n'y a pas d'énigme. Ce qui montre que Malraux porte des jugements avec un regard plutôt critique à l'égard du romantisme. Il jette également un regard parfois critique sur la période de l'irréel car au fond on est dans le progrès d'imitation.

Malraux étudie les progrès de l'imitation qui ont été si grands dans cette période, et il montre leur importance. Mais comme on avait déjà tendance à considérer l'art comme imitation, avec l'irréel l'art va être confondu avec l'imitation la plus parfaite qui soit et c'est cette confusion que Malraux critique. Il lutte contre la mimésis, parce qu'elle ne caractérise qu'une époque de l'histoire de l'art -celle de l'irréel- alors qu'elle prétend caractériser la totalité de cette histoire.

Donc Non, Malraux ne met pas tout au même niveau. Pour lui il y a deux périodes phares : le sacré et l'art moderne. Pourquoi ? parce que les deux ont quelque chose à voir avec un refus de l'imitation, et avec un absolu qui n'est pas de l'ordre de la séduction.

Caroline Guth : *On peut toutefois lui répondre que l'on peut voir l'art de la renaissance comme un perfectionnement du regard ? Peut-être que ce qui paraît réaliste n'est pas si évident et immédiat que cela ? Il y a la construction du regard ?*

Jean-Pierre Zarader : Pour vous répondre, je pars de la phrase de Malraux sur le dessin d'enfant : «L'enfant est artiste, il n'est pas un artiste». Il faut passer de l'innocence de l'enfance à l'abandon de cette innocence, l'accès à l'héritage des grands maîtres, et la rupture créatrice à l'égard de cet héritage, rupture qui distingue l'héritier du disciple comme du faussaire. Malraux reprendra la même phrase à propos

de l'art africain : la différence entre être artiste et être un artiste. C'est un métier mais dépassé dans l'écart par lequel on se distingue d'une création antérieure. Et c'est pour cela qu'aucun enfant ne peut être un artiste, alors que c'est bien sûr l'inverse selon Malraux dans la sculpture africaine. Dans l'Irréel, il y a un métier et aussi une construction de la perception du réel, vous le soulignez très justement, mais pour Malraux – et pour sa conception métaphysique de l'art – cet art reste en partie piégé par la séduction.

Caroline Guth : *Et les ready-made alors ?*

Jean-Pierre Zarader : Je dirais que Malraux leur accorde une place. Il considère que c'est la perte, la dépréciation du métier et c'est d'abord ce qui oppose les ready-made à l'art de l'irréel. Ensuite il leur accorde tout de même une importance très grande. Malraux a compris que là il y avait une coupure fondamentale et que l'art contemporain commençait. Bien sûr on a l'impression que ça ne rentre pas dans sa trilogie et pourtant il met les ready-made dans *L'Intemporel*, comme dans *La tête d'obsidienne*, et leur fait jouer un rôle crucial, aux côtés des fétiches, dans sa propre conception de l'art. Disons qu'il a compris que quelque chose se passait. Quelque chose d'important pour l'histoire de l'art.

Caroline Guth : *Le problème reste que dans le ready-made il semble y avoir encore moins de métaphysique que dans l'irréel ? Le religieux est mort pour Duchamp, l'art métaphysique est mort ce qui le conduit au ready-made ?*

Jean-Pierre Zarader : Oui mais pour Malraux au moins il n'y a pas – il n'y a plus – la séduction, et la rupture est radicale ce qui est aussi essentiel pour lui. Et puis il n'est pas sûr qu'il y ait moins de métaphysique dans le ready-made que dans l'irréel. Il y a chez Duchamp une interrogation ontologique sur l'identité, et il est dans sa démarche plus proche de Malraux qu'on ne l'imagine. J'ai rappelé tout à l'heure, quand vous m'avez interrogé sur la fin de l'art, que Malraux s'était attaqué au mot « art » lui-même, comme d'ailleurs au mot « beauté », or c'est exactement ce que fait Duchamp. Jean-Pierre Cometti affirme à juste titre : « La leçon de Duchamp, s'il y en a une, consiste d'abord à nous méfier du mot « art » ». Et quant à la beauté, c'est Duchamp lui-même qui écrit dans ses Notes : « Il ne peut plus être question d'un Beau plastique ». On pourrait multiplier les points de contact, et pour donner un

dernier exemple la reprise d'une réflexion sur la notion de choix est présente chez Malraux comme chez Duchamp, et aboutit à la même réponse, même si la notion d'inframince est propre à Duchamp : on choisit moins que l'on n'est choisi. Duchamp, à la question qu'on lui avait posée : « Comment choisissez-vous un ready-made », répond : « Il vous choisit pour ainsi dire. » - ce qui s'inscrit en faux contre la définition du ready-made due à André Breton que l'on trouve dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* : « Objet usuel promu à la dignité d'art par le simple choix de l'artiste. ». Et Malraux ne dit pas autre chose, même si c'est sur un tout autre mode. Le Musée Imaginaire, qui a une dimension ontologique pour reprendre l'expression de Lyotard, qui est un lieu mental et non pas seulement un album de l'art, comprend l'ensemble des œuvres qui nous habitent -moins celles que nous avons choisies que celles qui nous ont choisi : « Pour l'artiste [...] le monde de l'art n'est pas plus le résultat d'un choix que pour le chrétien du XIIe siècle. C'est lui qui est choisi. » Et ce n'est pas une notation isolée puisque Malraux y revient à plusieurs reprises : « Le peintre passe son temps à choisir ou à préférer, mais il suffit que sa relation avec les tableaux devienne plus capitale, pour qu'elle ne soit plus tout à fait de l'ordre de la liberté. » Bien sûr il s'agit de deux mondes différents, et chacun sait que Malraux et Duchamp ne parlent pas de la même chose. Signe de cette opposition, Duchamp a été davantage étudié par la philosophie analytique, alors que les rares études sur Malraux viennent de la philosophie continentale et sont proches de la tradition hégélienne. Il ne faut donc pas confondre ce qui est radicalement distinct, mais les points de contact que j'ai évoqués sont inscrits dans les textes et montrent comment ceux-ci pourraient dialoguer ou tenter de dialoguer. Malraux avait lui-même commencé un tel dialogue en interprétant les ready-made de Duchamp en termes de métamorphose et de passage d'un monde à un autre, de l'us-tentialité et de l'objet à l'œuvre, de l'arrière-salle d'un café ou du catalogue d'un fabricant au Musée. Et le lien qu'il établit de manière constante entre le ready-made, le *Portait de Shigemori* et les fétiches soulignent combien ces œuvres donnent à voir la métamorphose à l'œuvre.

Caroline Guth : *Pourquoi s'oppose-t-il autant à la séduction ? Qu'est ce qui est dommageable dans la séduction ? Cela vient-il de son rapport au platonisme ? L'imitation qui nous écarterait du métaphysique ?*

Jean-Pierre Zarader : Je dirais qu'il y a deux choses : premièrement, pour lui l'art est un anti destin donc l'art n'est pas une imitation de la vie. Or dans la séduction on confond justement l'art avec le beau et on confond la beauté du modèle avec celle du tableau. La beauté artistique ne doit pas être une reprise de la beauté naturelle, et sur ce point je ne peux que renvoyer à la *Critique de la faculté de juger* de Kant, mais aussi à l'ouverture de *Théories* de Maurice Denis, que Malraux cite souvent, qu'il critique aussi bien sûr, et à Kantor.

Caroline Guth : Mais est ce que cette beauté naturelle est si naturelle que cela ? La beauté est plus une forme d'idéalisation que de réalisme ?

Jean-Pierre Zarader : Oui mais on part tout de même des corps pour les idéaliser. On en fait quelque chose de divin alors que les dieux ne sont plus là, le sacré n'est plus là.

Pour lui ce n'est pas à partir de la vie que l'œuvre naît, mais à partir d'autres œuvres. Il y a également chez lui une critique de l'hédonisme et il estime que le but de la vie humaine ça ne peut pas être la recherche du plaisir. Ce qui l'intéresse dans la philosophie c'est ce qui est de l'ordre du théorique et du métaphysique. Il est plus platonicien que stoïcien ou épicurien. Le plaisir -comme le bonheur d'ailleurs- ne peut pas être le but de la vie. Le but de la vie humaine, c'est la lutte contre le destin. L'apologie de la beauté et de l'hédonisme est en contradiction avec l'art du moyen âge et l'art moderne. On peut dire que là Malraux évalue, il déprécie l'art de l'irréel, non pas tant en soi que par la place qu'il a occupé dans l'histoire de l'art. Il refuse d'ailleurs que l'on réduise le musée à celui de l'irréel qui n'a duré que quelques siècles – et en ce sens le Musée imaginaire est, dans l'espace comme dans le temps, et surtout par son ouverture, à l'opposé de ces musées créés pour la beauté. Pour lui la confusion de l'art et la beauté est dommageable car elle aboutit à une réduction de l'art à la beauté et rend difficile voire impossible l'appréhension des arts, la pluralité même des œuvres. Malraux reprend les trois moments de Hegel et au sens hégélien du terme. L'art moderne est l'héritier de l'art sacré et de l'art de l'irréel. Il y a là une évolution (les 3 tomes de la *Métamorphose des Dieux*) et en même temps il n'y a pas de progrès. Plus précisément, il y a une forme de progrès mais pas de progrès des œuvres.

Concernant le ready-made, le lien conceptuel qui demeure entre Malraux et Duchamp c'est la notion de rupture. Pour Malraux, il n'y a pas d'art sans rupture et la

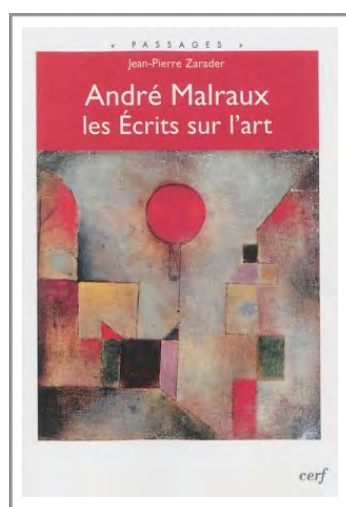
rupture en général se fait au sein de la pratique. Duchamp est dans une rupture poussée à l'extrême car il rompt avec toute l'histoire de l'art.



Caroline Guth : *Alors Jean-Pierre Zarader, selon vous qu'est ce qui pourrait aujourd'hui faire renaître un intérêt pour Malraux?*

Jean-Pierre Zarader : Tout d'abord le fait qu'il n'a pas été lu.

Les critiques d'art, comme les historiens de l'art, à de rares exceptions près dont Georges Didi-Huberman je tiens à le rappeler, n'ont pas lu Malraux, plus exactement les écrits sur l'art. L'argument de cette ignorance est généralement que ça tombe des mains. Je dirais qu'il faut dépasser cette barrière. Le lyrisme chez Malraux à la fois exprime et masque la dimension conceptuelle. Dès l'instant où l'on a une approche conceptuelle ce lyrisme n'a plus le côté vaporeux que l'on croit pouvoir lui reprocher, bien au contraire on découvre un lyrisme qui ne cède rien sur la rigueur. Bien sûr, l'effort conceptuel ce n'est pas ce qui va attirer beaucoup de lecteurs, encore que nombre de penseurs se sont imposés alors qu'ils nécessitaient aussi un effort conceptuel très grand.



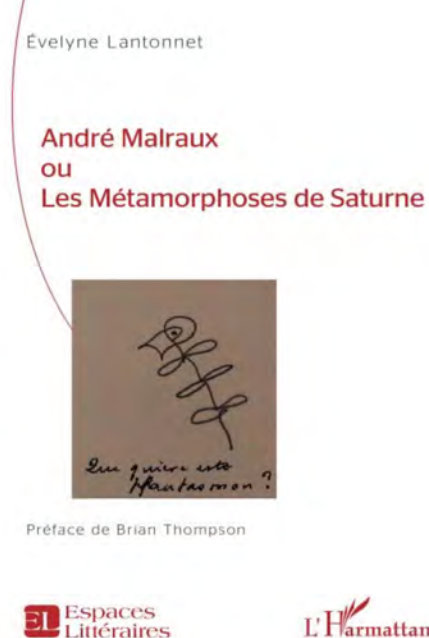
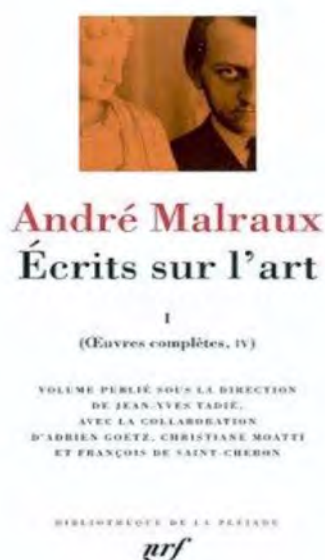
Caroline Guth : *Comment réhabiliter Malraux aujourd'hui? Comment faire lire Malraux?*

Jean-pierre Zarader : Il faudrait qu'il soit réinvesti par les jeunes philosophes et rappeler que dans le texte il y a une réelle mise en question du romantisme, comme de tous les préjugés qui empêchent la saisie de la pluralité des œuvres et de l'interrogation dont l'art est porteur. Il avait lui-même précisé dans *La tête d'obsidienne*

comment il devait être lu : « Peu importe qu'on approuve mes réponses, si on ne peut ignorer mes questions ». Je dirais qu'il faut un retour au texte, il faut relire aujourd'hui les écrits sur l'art pour réaliser combien Malraux est un contemporain – un contemporain à venir.

Propos recueillis par Caroline Guth

Pour approfondir ...



L'œuvre d'André Malraux et ses écrits sur l'art sont à redécouvrir ... c'est indéniable ! La première chose à faire est donc de relire les *Écrits sur l'art* d'André Malraux dans la très belle collections **nrf**..

Mais si vous voulez d'abord vous convaincre de la nécessité de relire André Malraux, vous pouvez commencer par la lecture de deux ouvrages récents: un sur *Les Métamorphoses de Saturne* et l'autre sur *Malraux et le temps*. Deux très bons ouvrages qui n'auraient pas vu le jour sans Éveline Lantonnet, normalienne, docteur en littérature française (Paris III). Éveline Lantonnet a mené une thèse sur la création artistique dans les essais de Malraux.

Elle a participé à de nombreux colloques internationaux et organisé plusieurs rencontres au sein des Amitiés internationales André Malraux. Elle a également collaboré au "Dictionnaire André Malraux". Elle dirige la "Revue des Lettres Modernes".

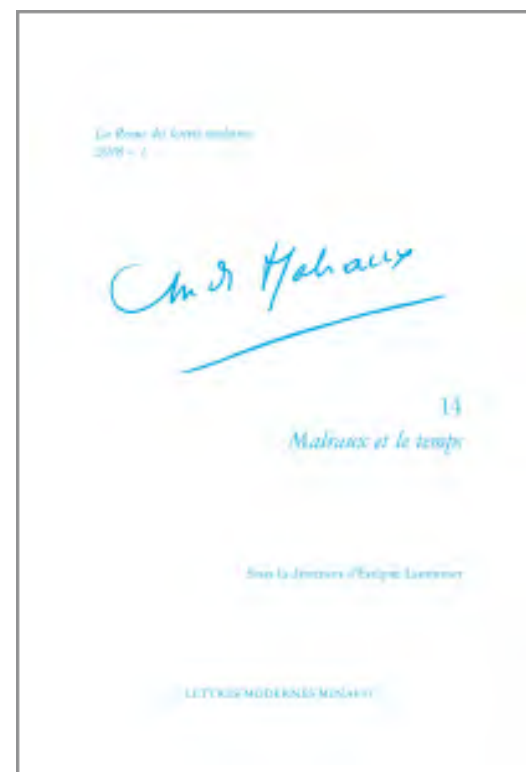
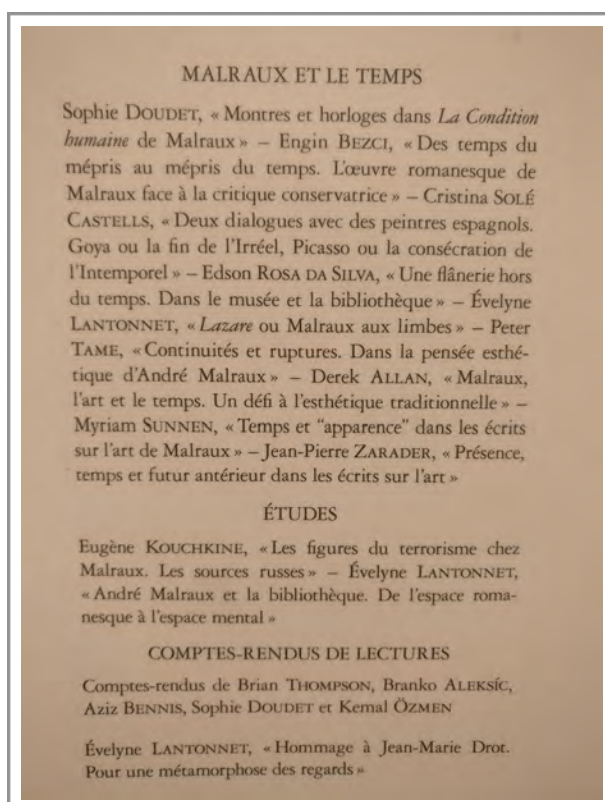
Dans *André Malraux ou Les Métamorphoses de Saturne*, Éveline Lantonnet nous fait voyager au coeur de l'œuvre de Malraux de façon originale. Dans cet ouvrage, elle a choisi de tirer Malraux du côté du Mythos. C'est alors que la figure de Saturne s'impose. Saturne, ce monstre dévoreur, la figure négative se révèle avoir une place essentielle dans les écrits de Mal-

raux. Pour Malraux, Saturne est en chacun de nous. C'est notre propre monstre dévorateur: «C'est ce démon-là qui fascinait Goya.». Ce livre ample et minutieusement documenté, nous fait littéralement voyager dans les écrits de Malraux à la découverte de sa conception du temps, de sa révolte contre Saturne, de la création et de l'art.



« Peu d'études critiques ont accordé une place au mythe dans la pensée de Malraux. Auto-didacte, ce dernier est allé au-devant de la culture ; il n'a pas été formé par l'institution. D'Antigone à Prométhée, quelques figures fascinent Malraux. Cependant, Saturne est la seule instance mythique, qui domine tout un livre. Saturne : un mythe personnel ? Il interpelle d'abord Malraux en tant que penseur. Celui-ci voit en ce monstre dévorateur une parabole de la condition humaine. Mais Saturne l'interroge aussi en tant qu'esthéticien. Il semblerait que Malraux ait inventé les métamorphoses de Saturne. »

Quant au numéro 14, 2018-1, de la série André Malraux aux Lettres modernes Minard, dirigée par Éveline Lantonnet et consacrée à *Malraux et le temps*, il s'impose comme un merveilleux approfondissement de la conception malrucienne du temps. Cette revue de grande qualité offre indéniablement, en multipliant les approches et les spécialistes, un relecture vivante et fine de l'œuvre d'André Malraux.



Cahiers A'chroniques

Exclusivité



Exclusivité

Fautrier inédit

par
Nazim Kadri

*Extraits du livre en
préparation*

INFLUENCES - L'OMBRE DE L'INFORMEL DE FAUTRIER :

= > *Influences directes ou indirectes de la vision et de l'art de Fautrier à travers le monde.*

C'est juste après la révélation des *Otages* dès l'exposition de 1945 et dont certaines personnes du monde de l'art avait eu écho quelque temps avant, que soudain de nombreux styles qui tendent vers l'informel et le matiérisme furent théorisés tel que « *Pittura Matrica* » – *Matiérisme* – par Antoni Tàpies en 1948 dont les prémisses ont été initiées avant 1943 par Fautrier suivi ensuite par Dubuffet vers 1945. Dès 1946, Fontana commence à travailler sur ce qu'il appellera en 1950 le *spatialisme* inspiré en partie par l'élan "informel"; puis c'est autour d'Alberto Burri de travailler autour de cette nouvelle façon de peindre en 1948 et de créer le groupe Origine en 1950.

Ce n'est pas un hasard si la délégation italienne a soutenu bec et ongle l'œuvre de Fautrier pour le Prix de la

Biennale de Venise en 1960 contre quelques opposants américains et français qui ne comprenaient pas cet artiste singulier et libre.

Le terme « Abstraction lyrique » est employé dès 1947, soit deux ans après l'exposition des *Otages* de Fautrier. Il regroupe des artistes évoluant vers l'abstraction dont les influences sont aussi diverses que le surréalisme, l'écriture automatique, la gestuel de l'art "informel", la calligraphie, etc.

Le *Tachisme* est lui défini en 1952 comme étant un des aspects de l'art informel ; quant à « l'Expressionnisme abstrait » américain, il s'inspira de divers mouvements et de nombreux maîtres européens (Expressionnisme, Abstraction, Surréalisme, le subconscient, l'écriture automatique ...) avant de trouver un nouvel élan à travers l'informel révélé après-guerre. Le terme « Expressionnisme abstrait » est né en 1949 au cours d'une discussion entre les artistes du Club fondé par Franz Kline et De Kooning. Il y a eu de nombreux autres mouvements et artistes influencés plus ou moins par l'aspect et les théories de l'art l'informel tels que certains artistes présents à l'exposition « Quardriga » (Karl Otto Gotz), ou des groupes allemands tel Zen 49, Gruppe Spur, ou Gruppe 53, mais aussi des artistes du mouvement Cobra, le groupe espagnol El Paso (avec Antonio Saura, Monolo Millares, Manuel Viola...) qui se réclamait de Tàpies, les argentins du mouvement des « Informalistes » ou le mouvement japonais Gutaï soutenu par Michel Tapié en 1959.

Deux ans plus tard, Fautrier était le lauréat de la biennale de Tokyo en 1961, après avoir été couronné en 1960 du prix à la Biennale de Venise.

=> *Influences de l'art de FAUTRIER sur des artistes des Etats-Unis (Extrait):*

CY TWOMBLY

Cependant, si l'art particulier, matiériste et informel de Fautrier plane au-dessus de nombreux mouvements, collectifs et créations d'après-guerre on a longtemps ignoré l'influence majeure qu'il a eu sur l'évolution créative d'importants artistes américains tels Marc Rothko, Cy Twombly, Andy Warhol, etc. Si Marc Rothko ou Pollock n'ont pas caché leur admiration pour l'artiste Jean Fautrier, l'histoire contemporaine de l'art sans doute prise dans le gigantesque tourbillon de création de la fin du XXe siècle et de ses innombrables nouveautés, a omis ces dernières années de rappeler l'importance de l'initiateur de l'art informel dans le développement de

***3 Fautrier, reconnu comme un des artistes majeur de la Nouvelle Ecole de Paris, a maintes fois été exposé aux Etats-Unis et notamment à New York, lieu phare pour les nouvelles générations d'artistes américains et leurs aînés (WARHOL, TWOMBLY, ROTHKO, POLLOCK, etc). Il a exposé dans des galeries New-Yorkaises telles la Galerie Hugo, Alexander IOLAS Gallery et la Sidney JANIS Gallery qui défendaient également l'avant-garde américaine. Ainsi, les tableaux contemporains des Jean FAUTRIER tels « Green Trees » mais aussi son concept des Originaux Multiples et des Reproductions AEPLY, également proposés au marché outre-Atlantique était connus des artistes américains qui fréquentaient tous les galeries avant-gardistes new-yorkaises.**



Huile sur toile de Jean FAUTRIER « Green Trees », 1958. ©Kader Benamer/Nazim Kadri

l'art moderne et contemporain et son influence directe sur les créations majeures d'artistes tels Cy Twombly ou Warhol.

On oublie souvent que dans les années 1950, Fautrier était reconnu et régulièrement exposé aux Etats-Unis et notamment à New York^{*3}. À cette période les jeunes artistes américains allaient régulièrement dans les galeries new-yorkaises afin de voir les travaux des maîtres européens. Après le prix de la biennale de Venise reçu par Fautrier en 1960, celui-ci devient une légende de l'art et reste incontournable durant plusieurs décennies. Jusqu'aux années 1990, ses œuvres sur toile étaient bien plus recherchées et plus coûteuses que celles d'artistes comme Warhol, Twombly, Basquiat, Keith Haring mais aussi que celles de Fontana, Soulage, Hartung, Dubuffet, Riopelle, Zao Wou Ki, etc.

Comme son aîné Jean Fautrier, Cy Twombly cherchait à travailler son "abstraction" sans nier la réalité et le trait. Il se met en marge des courants dominants. Il rejette la « maîtrise » comme Fautrier rejette la « virtuosité » qu'on lui avait prêtée dans sa jeunesse.

Passionné de littérature, l'artiste français collectionne les manuscrits et développe très tôt une sorte d'écriture formelle à travers des grattages et des ondulations qu'il apportait sur la toile peinte. Ces détails des œuvres de Fautrier se retrouvent dans la gestuelle et les signes que Cy Twombly déposait sur certaines de ses toiles épurées ou vierges.

Dans les années 1950, Fautrier est maintes fois exposé aux Etats-Unis et à New-York où il réalise des toiles titrées en anglais spécialement pour la clientèle américaine. Parmi ces tableaux, plusieurs œuvres telles « Green Trees » ou «

***4 En Europe, FAUTRIER est exposé avec les plus importants artistes européens et américains de l'époque, parmi lesquels Franz KLINE, De KOONING ou POLLOCK. En 1952, 1955, 1956, 1957 FAUTRIER est exposé maintes fois à New York. En 1960 et après le prix de la biennale de Venise, les expositions des œuvres de FAUTRIER se multiplient. Il est également abondamment exposé en Italie et à Rome. Durant ces années, Cy TWOMBLY habitait entre Rome et les Etats-Unis. Il est alors invraisemblable que TWOMBLY n'eut pas vu et analysé l'art de ce phénomène qu'était alors FAUTRIER.**



Cy TWOMBLY- Intitled- 1968 © Cy TWOMBLY/Adagp



Cy TWOMBLY-Returning from Tonnica-1973- © Cy TWOMBLY /

Milwaukee II » sont conceptuellement et gestuellement extrêmement proches de toiles réalisées dix ans après par Cy Twombly.

L'artiste américain, ayant fréquenté les galeries américaines où Fautrier avait été exposé, ayant vécu en Italie lors d'années où l'artiste "informel" était très connu et que ses œuvres y étaient régulièrement exposées et ayant été invité à la Biennale de Venise l'année de la mort de Fautrier, et à peine quatre ans après avoir été couronné par le prix de la biennale, Cy Twombly ne pouvait pas ignorer l'œuvre majeure de Fautrier et notamment les toiles régulièrement exposées en Italie et aux États Unis dans les années 1950 et 1960^{*4}. Ces œuvres peintes telles « Green Trees »(1958), « Milwaukee II » (1962) et d'autres, se trouvent être très proches de celles réalisées dans la fin des années 1960 par Cy Twombly.

Certaines toiles de l'artiste américain sont elles des œuvres fragmentaires de tableaux de Fautrier. Elles semblent dépouiller la toile de Fautrier de son habillage coloré et de sa haute pâte pour ne conserver que le fond gris et les premières lignes circulaires qui se déploient tel un ressort tendu -Voire "Green Trees" de Fautrier et des œuvres des années 1968 à 1975 de Cy Twombly telles « Nini's painting » 1971 ou « Returning from Tonnica » 1973, etc.-

S'il est évident que l'œuvre de Cy Twombly, est esthétiquement assez éloignée de celle de Jean Fautrier, il n'en demeure pas moins que l'artiste américain semble s'être inspiré de certaines interprétations et formes de son aîné pour les réinterpréter et développer son propre concept. Les deux artistes partagent le goût de l'indépendance, le refus de s'affilier à des groupes d'artistes et d'être classés dans une catégorie ou un mouvement. Ils ont, chacun à sa manière, brouillé le mouvement sous les danses de leurs pinceaux ; l'un à travers la



Reproduction d'image travaillée par Jean FAUTRIER avant 1949 et reproduite dans « Fautrier l'enragé » en 1949 et dans le catalogue « Jean FAUTRIER. Matière et lumière » de l'exposition organisée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris du 26 janvier au 20 mai 2018

***5 Voir image reproduites dans « Fautrier l'enragé » en 1949 et dans le catalogue « Jean FAUTRIER. Matière et lumière » de l'exposition organisé du 26 janvier au 20 mai 2018 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, page 34, ainsi que communication Jeanine Aepley. Depuis la fin des années 1920 et la création des lithographies de l'Enfer de Dante, Jean Fautrier et André Malraux n'ont cessé de s'intéresser à l'importance et à l'évolution de la photographie et des techniques de reproduction en tant qu'œuvres d'art. Fautrier avait sa propre presse et était capable de réaliser une gravure du début à la fin. Ses prouesses techniques et son génie pour marier des formes et des couleurs improbables et en ressortir une atmosphère formelle envoutante faisait dire à Picasso que Fautrier était le meilleur graveur couleur de sa génération.**

matière et les couleurs, l'autre sous des lignes enragées et des couleurs pures ou entrelacées jusqu'à dégouliner le long de la toile.

Il semblerait que Cy Twombly, s'est également inspiré du style gestuel de son aîné Jackson Pollock mais aussi de diverses cultures rencontrées lors de ses nombreux voyages initiatiques.

ANDY WARHOL :

Concepts créés par Jean Fautrier entre 1949 et 1955 ayant inspiré Andy Warhol :

Si à première vue l'œuvre de Fautrier semble être aux antipodes de celle de Warhol, et sur un certain plan cela est exact, il n'en demeure pas moins qu'à y regarder de près et en fouillant avec minutie les faits, on se rend assez logiquement compte que Warhol s'est largement inspiré de l'art et de divers concepts créés par l'artiste français pour mettre au point ses œuvres "sérigraphiées" et peintures les plus célèbres.

En effet, certains pans entiers de l'œuvre de Fautrier ont été poussés dans l'ombre de l'histoire au point qu'il faudrait ressortir la torche et la pelle du chercheur pour les déterrer des abysses troubles de la confusion et de l'oubli.

Dès les années 1940, Fautrier s'intéressant à la photographie et aux procédés de reproduction, il a commencé à travailler sur une série de photos d'identités, les unes à côté des autres, qu'il traitait et dupliquait afin d'obtenir des effets à la fois répétitifs et différents^{*5} du même portrait.

*^a Ce procédé a été brièvement expérimenté par l'artiste Jean Fautrier, et beaucoup d'œuvres préparatoires de l'artiste ont été détruites, ce qui peut expliquer le fait que ce travail soit peu connu. Cependant, un exemplaire significatif de ce procédé a été publié dans le livre le plus célèbre sur l'artiste, « Fautrier l'Enragé » dès 1949.



Andy Warhol, *Ten Lizes*, 1963



"Six Self Portraits", Andy Warhol, 1986

*⁶ **Les Reproductions AEPLY** consistaient à reproduire les œuvres d'artistes célèbres et iconiques à l'aide d'un procédé originale de chalcographie rehaussé de peinture à l'huile afin d'avoir l'impression d'être en présence d'une peinture originale. Les « Originaux Multiples » est un procédé proche et amélioré appliqué aux œuvres de l'artistes inventeur du procédé. Il consiste, en quelque sorte en une multiplication d'originaux (voir note 9)

Ce travail de Fautrier pourtant reproduit dans le livre le plus célèbre sur l'artiste, « Fautrier l'Enragé », semble avoir été oublié*^a et quasi effacé de l'histoire contemporaine de l'art, alors que comme on va le voir, ce procédé aura une importance non négligeable dans le développement de certaines créations contemporaines majeures.

Intéressons-nous à présent au procédé des « **Reproductions AEPLY** », initié par Jean Fautrier et sa femme Jeanine AePLY. Le concept des « Reproductions AEPLY » a été conçu comme une création à cheval entre le monde de l'art et celui de l'entreprise. Les tableaux AEPLY devaient être produits en série puis personnalisés avec des rehauts de peinture. Une société nommée « AEPLY PRINTER » avait même été fondée le 1^{er} décembre 1949. Tous ces faits nous font instinctivement penser à la "Factory" où Warhol réalisait ses séries de sérigraphies. Lorsque Fautrier choisit de faire reproduire des œuvres d'icônes et de *stars* du monde de l'art, Warhol prend le pari, plus de 10 ans après, de reproduire le portrait d'icônes et de stars en utilisant des techniques proches de celles des « Reproductions AEPLY »: Utilisation d'une technique d'imprimerie rehaussée de peinture, papier marouflé sur toile ou autres supports, etc.-

Quelques temps après, Fautrier crée la série des « Originaux Multiples », dont même des connaisseurs de l'œuvre de Fautrier et des spécialistes confondent souvent avec les « Reproductions AEPLY ». Les livres sur l'artiste, les articles et même les textes mis sur internet font quasiment tous cette confusion, alors qu'il s'agit là, certes de procédés techniques proches mais de deux concepts distincts*⁶.

Fautrier a d'abord, avec Jeanine AePLY, initié le concept des « Reproductions AEPLY », qui consistait en un procédé de reproduction inédit dont on disait que « ce n'était ni des co-

*7 Chalcographie : Technique d'impression. Gravure sur cuivre ou sur tout autre support métallique. Le terme est également utilisé pour la gravure en taille-douce.

*8 Voir divers journaux et revues tels que le Time (USA), Week in Chicago, Nacion Rio de Janeiro (Bresil), Journal de Genève, La Voce (Italie), le Phare-Bruxelles, Madrid, Paris-Presse L'Intransigeant, Combat, Arts, Un Semaine de Paris, Carrefour, Le Monde, France Dimanche, Manchester Guardian, etc.

*9 Les « Originaux Multiples » consistaient à reproduire en plusieurs exemplaires des peintures de l'artiste Jean FAUTRIER par l'artiste lui-même ou son assistant. Ainsi on ne parle plus de reproductions puisque l'artiste non seulement donne son

pies, ni des originaux » mais un procédé à part. Il s'agissait de reproduire une toile par un procédé de chalcographie*⁷ sur papier, qui était ensuite rehaussé minutieusement de touches de peinture afin d'avoir l'aspect d'une œuvre originale animée par le matiérisme et les reliefs de la peinture. Si au départ la presse, les artistes tels que Picasso, Braque, Matisse, Dufy, Derain, Vlaminck, ou les ayant-droits de Juan Gris, Modigliani, Othon Friesz, Cézanne, Degas, Renoir, Klee, Seurat, Manet, etc, trouvaient l'idée géniale, les marchands, eux, ont moins apprécié cette tentative de démocratiser le marché de l'art*⁸ et de créer des œuvres aussi proches des originaux coutant bien moins chers. Ils avaient sans doute peur que ce procédé ne fasse baisser les prix des originaux. Les représentants financiers des artistes et du marché s'étant dressé contre ce procédé, les peintres ont fini par faire de même et les « Reproductions AEPLY » ont dû être retirées du marché, malgré l'enthousiasme originel des artistes, d'intellectuels et d'une partie importante de la presse.

Furieux, Fautrier décide de poursuivre l'aventure seul et de reproduire ses propres œuvres. Il crée alors un second procédé sur le même principe mais plus élaboré qu'il nommera alors les « Originaux Multiples »*⁹. Il s'agissait de créer des reproductions de ses propres tableaux dupliqués en séries limitées, rehaussées de haute pâte et de peinture puis de les déclarer originaux. Le terme *multiple* vient souligner le fait que désormais il y a plusieurs œuvres originales. Les touches de peinture appliquées sur chaque reproduction lui confère ainsi un caractère unique et *original*.

Lorsque le premier procédé commence par le qualificatif « Reproduction » le second s'affirme avec celui « d'Originaux ». Ainsi, Fautrier impose ce procédé à travers des originaux

multipliés que nul ne pourra qualifier de faux ou de reproduction puisqu'il s'agit là de ses propres œuvres et de la volonté de l'auteur. L'idée devient concept et interroge la notion d'originale mais aussi la valeur des procédés mécaniques rehaussés de peinture, l'évolution de l'art au-delà de la technique à l'huile et des techniques traditionnelles, etc.

En additionnant le procédé de traitement de photographique initié avant 1949 par Fautrier, celui des « Reproductions Aeplly », et des « Originaux Multiples » nous commençons à entrevoir les prémices du concept mis au point par Warhol quelques années après. Il est intéressant de savoir que ces techniques ont toutes été publiées ou exposées en Europe et aux Etats-Unis dès le début des années 1950 et dans des galeries fréquentées par toute l'avant-garde américaine dont Andy Warhol. Les Reproductions Aeplly et les Originaux Multiples avaient été réalisés essentiellement pour le marché européen et américain et avaient été exposés très tôt en France, en Angleterre, aux Etats-Unis, etc. Un feuillet en anglais avait même été créé pour le marché américain, suivi quelques années plus tard (1957) par un catalogue en deux versions, anglaise et française, destiné à l'Europe et aux Etats-Unis.

De 1949 à 1955, Fautrier travaille à une nouvelle série qu'il titrera « Objets » et qui consiste à prendre des objets de la vie courante tel un verre, une boîte de conserve ou boîte de carton et de les présenter tel des sujets dignes d'intérêt car constitutifs de nos vies et de notre société moderne. Ces toiles, traitées avec une épaisseur de matière peinte de reliefs participe à rendre l'objet presque vivant, tel un personnage à part entière. Chaque objet est représenté isolé seul au centre de la toile, comme pour nous interroger sur sa raison d'être. On peut aisément rapprocher cette façon de traiter des objets par Fautrier avec celle adoptée par Warhol quelques années plus tard. Si le traitement esthétique est différent, le principe conceptuel peut être rapproché sur plusieurs points. Les deux œuvres nous interrogent face à ces objets habituellement anodins et qui, soudain, deviennent le centre d'intérêt, objet de contemplation et de réflexion. Ces œuvres interrogent également notre rapport à l'objet, à la possession ainsi que nos sociétés de consommation, etc.

La boîte "Boîte de conserve" de Fautrier renvoie à la boîte de soupe en métal Campbell, la " Boîte en carton" de Fautrier renvoie au carton Brillo de Warhol, etc.

Ces tableaux de Fautrier, comme ses précédents concepts, ont été maintes fois exposés en Europe et aux Etats-Unis dans des galeries fréquentées par Andy Warhol et l'avant-garde américaine. Ces galeries qui exposaient Fautrier entre 1951 et 1957 - la galerie Hugo, la galerie IOLAS et la galerie Janis à New-York, etc.- représenteront également l'œuvre de Warhol. *(Voir liste de quelques-unes des expositions et publications significatives de ses œuvres à la fin de l'article)*

Les « Originaux Multiples » ainsi que quelques « Otages » ont été exposés dès fin 1951 et 1952 à la galerie Hugo à New York. Cette même galerie, régulièrement fréquentée par les jeunes artistes new-yorkais, a été la première à exposer quinze dessins d'Andy Warhol inspirés des écrits de Truman Capote en 1952, année où des « Originaux Multiples » ont orné les cimaises de cette même galerie. La Galerie Hugo représentait divers maîtres de la peinture européenne, tels que Chagall, De Chirico ou Fautrier ainsi que des artistes de l'avant-garde américaine. La présence de grands artistes européens reconnus mondialement à la galerie Hugo et plus tard à la galerie Iolas participait à faire parler, voir à légitimer les jeunes artistes américains exposés dans ces mêmes galeries. Alexander Iolas et d'autres galeristes américains n'hésitaient pas à mettre lors d'expositions collectives des maîtres européens avec de jeunes artistes ou des artistes américains en devenir.

Si les artistes européens jouaient le jeu, les galeries et le marché américain s'ouvraient à eux, quant à ceux qui n'acceptaient pas toujours ces règles, comme Fautrier, ils étaient peu à peu écartés des galeries et du marché américain.

Art et communication, des enjeux politiques :

En effet, il faut bien comprendre qu'à l'époque, derrière les shows et les spectacles divertissants dans certaines galeries, le rôle de la communication et de l'art était un enjeu politique de plus en plus important. Après la seconde guerre mondiale, les Etats-Unis dominent le monde économique. En pleine guerre froide, il leur faut désormais contrôler la culture qui est un moyen de communication et de prestige important. Pour ce faire, la CIA aide indirectement les jeunes artistes prometteurs et qui répondent aux critères capitalistes alors en vigueur dans le pays en finançant leurs promoteurs, leurs galeries et en favorisant leurs expositions en Europe et dans le monde. Des hommes d'affaires et des fortunes importantes s'impliquent

dans ce patriotisme politico-artistique. De son côté, le bloc communiste multiplie les affiches et manifestations anticapitalistes. C'était de bonne guerre ! L'art était un des étendards de la communication sociétale que les États-Unis n'ont pas négligé. Alors que l'Europe se reposait sur ses acquis et sur ses artistes les plus célèbres, l'Amérique préparait un avenir à sa convenance.

Cette politique quasi systématique, explique en partie la disparition de l'art de Fautrier du marché américain, préférant promouvoir des artistes européens souvent moins talentueux mais plus dociles.

La rupture quasi-définitive avec l'œuvre de Fautrier s'est accélérée durant la préparation de l'exposition de la XXXe biennale de Venise où Fautrier était pressenti pour être le lauréat. La délégation américaine et ses alliés avaient fait tout leur possible afin de faire en sorte que le prix échappe à Fautrier et qu'il soit donné à un artiste américain (tel Franz Kline) ou à un artiste dont la fidélité leur été acquise. Face à cette tentative de l'écarter, Fautrier a écrit plusieurs lettres à divers intervenants et à André Malraux, alors ministre d'État des affaires culturelles et connaissant des américains influents, pour faire cesser cette campagne. La délégation Italienne et d'autres, reconnaissant l'apport immense de l'artiste Jean Fautrier à l'art du XXe siècle et son influence sur les nouvelles générations de créateurs, ont soutenu avec fermeté sa candidature. Dans l'impasse et afin que Fautrier n'ait pas seule la gloire de ce prix, ses détracteurs ont fait imposer un second prix de peinture attribué alors à Hans Hartung.

Ainsi, peu à peu Fautrier disparaît du paysage artistique américain et du marché dominé par les États-Unis et devient un artiste d'initiés. Il reste collectionné par les connaisseurs et les plus importants collectionneurs en France, en Allemagne, en Italie, au Japon, etc... mais aussi par les collectionneurs américains avisés.

Le mérite de Warhol...:

Un des mérites de Warhol, est qu'il a su rassembler une partie des artistes de l'avant-garde américaine autour de lui. C'était une sorte de catalyseur. La Factory, créé le 28 janvier 1964 par Warhol, devient une plaque tournante de l'avant-garde new-yorkaise.

*^b Cela pourrait être intéressant pour la création et les artistes français d'être soutenus par des hommes influents dans le monde de l'art et de la finance tels François Pinault et Bernard Arnault, comme cela se fait aux Etats-Unis et ailleurs.

Certes, il était désagréable d'entendre avec tant de clarté que l'art devenait, de plus en plus, une marchandise d'échange sur les marchés spéculatifs. Aujourd'hui, il suffirait d'entrer dans la collection de fonds d'investissements puissants ou d'hommes d'affaires influents pour voir sa côte flamber*^b, du moins pour un temps. Warhol a eu le mérite de voir cela avant les autres et de comprendre l'évolution de la société dans laquelle il vivait mieux que d'autres. Certains diront « Oui mais il a "marchandisé" l'art ! ». Je leur répondrais, si ce n'était pas lui ça aurait été un autre. La société de plus en plus capitaliste était en marche et prête pour cela. Il n'a, en partie, fait que d'accompagner le mouvement et de mettre en lumière les contradictions de notre société tout en en tirant profit et bénéfices. Warhol est devenu une icône aux États-Unis et ses créations ont conquis le monde et le marché. Il a fait école et continue encore aujourd'hui à inspirer des personnes telles Jeff Koons, Murakami, etc.

Warhol, descendant de Duchamp...et de Fautrier?

Warhol est avant tout l'enfant de l'Amérique du nord et de New-York. Mais il tire également son inspiration à travers des concepts initiés par des artistes parmi lesquels on compte Duchamp et Fautrier.

Duchamp a fait d'objets courants, juste en les signant ou en les modifiant légèrement, des sculptures. Il a créé le « Ready Made ». Warhol a créé, en quelque sorte, le « After Ready Made » et le « Picture of Ready Made » en exposant, en photographiant et en reproduisant des objets manufacturés. Duchamp interroge l'objet et l'expose tel une sculpture et une œuvre d'art, Warhol le prend en photographie, le sérigraphie et le peint. Il interroge l'image que nous renvoient les objets courants, les produits de consommation ainsi que la célébrité et les stars. Si les objets, et les sujets reproduits ont une "va-

leur" très différente -valeur pécuniaire, valeur de l'objet, valeur de l'humain devenu star et donc transformé aussi en produit de rêves et de consommation, etc.- une fois sur la toile, ils deviennent tous : œuvre d'art et donc précieux. Il a suffi à Warhol de faire un simple petit écart du «Ready Made» de Duchamp et des concepts de Fautrier, une gymnastique de l'esprit, pour créer son propre concept et l'adapter à son temps, à la société américaine, puis à l'imposer au monde.

Ainsi, s'il est donc certain que de nombreux artistes, dont Warhol, se sont inspirés de maîtres européens et des concepts de Duchamp, il semble aussi évident que les inventions de Fautrier eurent également un impact non négligeable sur Andy Warhol et d'autres artistes dans le monde.

Warhol conceptuel...:

S'il est vrai que Warhol n'était pas forcément un grand peintre, mais plutôt un créateur et un dessinateur de mode, on ne peut nier qu'il fut quoique l'on dise un important artiste conceptuel, qui a compris son pays, son époque et qui a même anticipé l'évolution du marché de l'art. La preuve est que cet artiste du produit de consommation, plus de 30 ans après sa mort, produit des disciples tels Jeff Koons, Murakami, etc.

Au-delà des flagorneries des courtisans et de certains journalistes en service commandé disant clairement : non, Warhol n'était pas un grand peintre, un virtuose de la peinture tel un Picasso ou un Fautrier, mais c'était un maître du concept. Fautrier était les deux, un peintre de génie et un inventeur de formes et de concepts en avance sur son temps. Dès les années 1920, il ne cessa de "sérialiser" son œuvre depuis sa période Noire jusqu'à ses Figurations Libres. Dans l'élan de son désir de créer une nouvelle façon de peindre, il mit au point maintes techniques et concepts : ses périodes noire et grise avec ses peintures scarifiées, ses *haute Pâte*, ses conceptualisations de formes informelles, les *Reproductions Aeplly*, les *Originaux Multiples*, les *Objets* devenus vivants et animés sous la matière et la pensée, les tableaux à quatre Côtés, les nus informels calligraphiés, etc.

Warhol, fin observateur de la société américaine et des créations qui l'entourent, sut s'inspirer de divers maîtres, dont Fautrier, pour créer son univers.

Warhol,...Original Multiple?

*¹⁰ Marchandiser (l'art) :
Mot composé créé par Ya-
cob Séniak, membre du
groupe MDM pour évo-
quer le phénomène de mar-
chandisation de l'art dans
notre société contempo-
raine dominée par la
bourse, etc.

J'entends déjà les échos de ceux qui vont dire que Warhol a co-
pié, Duchamp, Fautrier et les maîtres européens. Ce serait un
raccourci, souvent issu d'une méconnaissance de l'histoire de
l'art et de la façon dont se construit souvent un artiste. En ef-
fet, tout artiste, même le plus lunatique et isolé, s'inspire de ce
qui l'entourent. Nul ne s'est fait seul et dans l'isolement total.
Picasso s'est inspiré des maîtres des siècles qui l'ont précédé,
de l'art Ibère et des arts *Primitifs*, entre autres ; Modigliani
des maîtres italiens, de Brancusi, de l'antiquité, de l'art
Khmer et de sculptures Baoulé et Fang d'Afrique ; Fautrier,
dans sa jeunesse, a pris comme exemple, Turner, Manet, Char-
din ; Yves Klein est dans la prolongation du russe Kasimir
Malevitch et d'Alexandre Rodtchenko, pour ne prendre que
quelques exemples significatifs. Tous les artistes se construi-
sent en partie avec l'apport d'autres artistes. Les plus modes-
tes vous diront même que "rien ne se crée, tout se transforme
!". Ainsi, comme beaucoup d'artistes, Warhol s'est construit
avec ce qu'il a vu, qu'il a ensuite assimilé puis réinterprété. Ce-
pendant, il est vrai que s'il a de nombreux fans incondition-
nels, Warhol compte encore beaucoup de personnes qui lui re-
prochent d'avoir participé grandement à marchandiser*¹⁰
l'art.

Cet homme *original* qui a fait tant de *multiples* ne serait-il pas
un peu un *original multiple* ?

1960 Une année de contradictions :

1960, année où Fautrier est nommé lauréat du Lion d'Or à la
Biennale de Venise et où il se brouille avec l'artiste américain
Franz Kline au point où celui-ci en vient aux mains. Révolté
par le lobbying américain, qui a essayé de l'écarter du Prix de
la XXXe biennale de Venise censé lui revenir, Fautrier excédé,
s'en est pris à son tour à l'art de certains artistes outre-Atlanti-
que dont celui de Franz Kline. Cet événement, venu après plu-

*¹¹ Marie-Josée Lefort, qui tient le comité Fautrier actuel, avait fait un procès au fils Dominique Fautrier pour l'écarter. L'entente entre les enfants de Jean Fautrier, la dernière compagne du peintre et Mme Lefort est cordiale mais loin d'être chaleureuse. Chaque partie tirant la couverture à elle au lieu de travailler ensemble pour la mémoire et le bien de l'artiste, cette situation a fortement contribué à l'oubli de l'œuvre de Jean Fautrier par le grand public, etc. Sa dernière compagne regrette cette situation mais ne sait quoi faire. Seul, son fils Dominique travaille tous les jours depuis 30 ans pour essayer de restaurer la mémoire artistique de son père, dont Francis Ponge disait qu'après Picasso, (qui était son aîné) Fautrier était le plus grand artiste du XXe siècle.

sieurs autres, signa l'éviction progressive de l'artiste français du marché américain. Après quelques années, Fautrier est de moins en moins exposé et vendu aux Etats-Unis et à travers leurs réseaux. Aux files des années, les Etats-Unis deviennent de plus en plus influents et soufflent le chaud et le froid sur le marché de l'art mondial. Alors qu'ils développent leurs ascendant d'année en année, Fautrier se retrouve de moins en moins présent sur le marché, ou à des prix moins importants que par le passé. Cependant, ce fait n'est qu'une des raisons qui explique la stagnation de la côte de ce grand artiste. Il y en a évidemment d'autres telles, le désengagement progressive de l'État français dans le soutien aux artistes français, les brouilles entre la famille, les ayant-droits et le comité Fautrier*¹¹ qui, au lieu de faire vivre la mémoire de l'artiste, ont contribué à la précipiter dans l'oubli, etc.

Ainsi 1960 fut une date marquante pour l'artiste, signant à la fois sa reconnaissance internationale et son éviction programmée du marché spéculatif de l'art.

Cependant, étant un artiste majeur, Fautrier, s'il est sous-estimé actuellement par le marché spéculatif de l'art, reste néanmoins un des maîtres de l'Histoire de l'art du XXe siècle par ses créations et du début du XXIe par ses influences. Si la spéculation bute un jour sur la régulation ou la crise, l'histoire elle remet toujours les pendules à l'heure et n'oublie pas les acteurs qui ont le plus contribué à en écrire les lignes les plus significatives.

Fautrier : un artiste de la pensée sensible :

Nombreux penseurs, écrivains et poètes ayant connu Fautrier et son œuvre pensaient comme Francis Ponge que Fautrier et Picasso, étaient les plus importants artistes du XXe siècle. Francis Ponge compare les deux artistes par leur oppo-

sition de style et de tempérament, mais d'une opposition complémentaire : « Après Picasso : masculin, léonin, solaire [...] Fautrier représente le côté de la peinture féminine et félin, lunaire... ». Puis il conclut : « Le hurlement de l'Espagne martyrisée avait été exprimé plastiquement par la toile illustre de Picasso, Guernica. Huit ans après, voici les Otages : l'horreur et la beauté mêlées dans le constat ». L'horreur était celle de la torture et du meurtre des "otages" ; la beauté était cette lueur à leur mémoire. Ces *hautes pâtes*, ces *Otages* n'étaient pas seulement édifiés à la mémoire de ceux fusillés par les nazis dans la forêt de la Vallée aux Loups, mais c'était aussi un hommage aux juifs -voir les toiles de 1943 titrées *La Juive* et *Sarah*, aux résistants, et à toutes les victimes de la barbarie humaine. Ces œuvres mal comprises par le public lors de leur exposition en 1945 à la galerie Drouin n'ont pas fini de faire couler de l'ancre d'entre les plis de leur chair épaisse de tant d'émotions et de mémoire. Ainsi, l'art de Fautrier, après avoir retenu l'attention de nombreux peintres en Europe, influença, directement ou indirectement, nombre d'artistes dans le monde, du Japon au États-Unis en passant par l'Amérique du sud.

Des écrivains et poètes tels André Malraux, Jean Paulhan, Francis Ponge, Eluard ; des artistes tels Picasso, Braque, Rouault, Rothko, Lucio Fontana, Alberto Burri, Jirô Yoshihara ou aujourd'hui Basilitz, Anselm Kieffer, etc ; mais aussi des marchands passionnés tels Jeanne Castel, Paul Guillaume, Zborowski, Sami Tarica, Prazan, Michael Haas, Michael Werner et d'autres ont ainsi su voir en Fautrier le génie que même aujourd'hui, plus de 50 ans après la mort de l'artiste, peu ont été capables d'en mesurer l'étendue.

Il semblerait qu'il y a encore tant de choses à découvrir et à révéler sur les mystères qui entourent un des plus grands créateurs du XXe siècle qu'est Jean Fautrier.

Le livre en préparation, « **Fautrier Inédit...** » par Nazim Kadri, proposera de traiter quelques-unes des dernières découvertes concernant l'artiste, sa vie et son œuvre.

Le marché où la marche à l'envers ?

Après les prix des biennales de Venise et de Tokyo, Fautrier était devenu, à juste titre, un des artistes les plus importants et les plus couteux au monde. Les années

1980 ont vu flamber les côtes des jeunes artistes américains tels Basquiat, Keith Haring et Warhol. Jusque dans les années 1990, certaines œuvres de Fautrier s'échangeaient encore bien plus chères que des œuvres de taille équivalente d'artistes comme Hartung, Soulage, Hantai, Masson, Riopelle, Zao Wou Ki, Keith Haring, Basquiat, Warhol, etc^{*12}.

À cette époque, des œuvres comme « Valet de trèfle » (46x38) ou « Petite magie colorée » (46x55cm) de Fautrier étaient encore estimées dans les catalogues de vente trois fois plus qu'une œuvre de Warhol telle « Querelle » 103x103, qu'un Basquiat de 180x125, qu'un Fontana (65x50), Riopelle (129x194) et près de deux fois plus coûteuse qu'un très grand Keith Haring (305x410cm), trois fois plus qu'une toile de (81x117) de Wifredo LAM, Deux à trois fois plus qu'une œuvre telle « Buste d'homme » de Dubuffet, plus de six fois le prix d'une huile sur toile (92x73.5cm) de Hartung et jusqu'à dix fois plus qu'une œuvre de Zao Wou Ki de dimension équivalente.

Fautrier, considéré comme une sorte de chef de file de générations d'artistes au style découlant de la rage informelle, les œuvres du maître étaient encore estimées bien plus que celles d'artistes devenus stars aujourd'hui: Hartung, Soulage, Hantai, Masson, etc. Cependant, l'accélération de la spéculation américaine et anglosaxonne qui s'empare du marché et met en avant ses artistes rebat les cartes. De surcroît, les conflits internes entre le comité et la "famille" Fautrier n'ont pas permis de fournir un travail valable pour soutenir la cote de l'artiste qui a stagné, voir baissé pendant que les autres artistes étaient de plus en plus sous la lumière des projecteurs et des expositions. A cela s'ajoute malheureusement le fait que, contrairement à d'autres pays, la France et ses institutions ne soutiennent pas assez les artistes français tels que Fautrier. En 2014, pour le 50e anniversaire de sa mort, il devait se tenir une rétrospective Fautrier dans "un" musée français et une seconde dans "trois" Musées au Japon. Les Japonais ont tenu leurs engagements et ont organisé une rétrospective dans trois musées du pays et la France, pourtant patrie de Jean Fautrier, a annulé l'exposition, prétextant un manque de moyen !! On a préféré exposer des artistes plus lucratifs et à la mode. Ainsi le but éducatif et artistique de certains musées devient peu à peu un organe relais de la spéculation du marché de l'art.

*¹²En 2012, j'avais organisé une exposition de plusieurs œuvres de l'artiste dans une galerie du marais et j'avais reçu la visite de plusieurs spécialistes d'art ainsi que d'importants collectionneurs, marchands et galeristes Parisiens et étrangers. Une discussion sur la réception de l'œuvre de Fautrier s'est alors engagée. Un spécialiste fit alors remarquer la baisse incohérente de la côte de l'artiste. Un marchand lui a spontanément répondu « Qu'il nous le laisse, qu'il nous le laisse ce génie. Qu'il continue à nous acheter les gribouillis des artistes à la mode et qu'il nous laisse Fautrier ». Soudain toute l'assemblée s'est mise à rire avec approbation. Tout était dit. Les connaisseurs vendent ce qui se vend. Lorsqu'un grand artiste n'est pas assez demandé, ils préfèrent garder ses œuvres dans leur salon au lieu de les brader en dessous de leurs prix.

Cependant, n'oublions jamais qu'il y a l'Art et le marché de l'art. Si l'art majeur, celui qui laisse ses sillons sur les stèles mémorielles de l'Art, est éternel comme l'Histoire, le marché par définition est fluctuant et varie selon les époques, l'économie et les politiques du moment. Un art majeur, comme celui de Fautrier, surgit du génie d'un artiste nourri, à la fois, de passions et des expériences violentes et dramatiques des deux guerres, mêlées à un instinct de survie refusant la fatalité et le désespoir sans les nier, est un art éternel. Fautrier était un artiste écorché, dont le sang bouillant prenait des couleurs chargées de sens et d'essences formelles pour peindre le fond de son âme.

CONCLUSION :

Un collectionneur avisé m'a confié un jour qu'il préférerait vendre une création d'un artiste surestimé ou à la mode, que de se défaire d'une toile de Fautrier, qui était pour lui un « monstre du XXe siècle »*¹². Voyant le marché spéculatif sous-estimer les tableaux de Fautrier, les grands collectionneurs et détenteurs de toiles importantes de l'artiste ont préféré les conserver et vendre les œuvres d'autres artistes, souvent plus faciles à se procurer, pour fournir la demande. Ceci a eu deux conséquences : 1- Les propriétaires des chefs-d'œuvre de Fautrier n'étaient plus vendeurs, 2- Le marché n'était plus alimenté que par des œuvres mineures du peintre donnant une fausse impression sur l'importance réelle de son œuvre...

Nazim Kadri

Nazim Kadri Expert en ART, Spécialiste de l'oeuvre de Jean Fautrier, spécialiste étude Histoire et influences pour les Arts d'Afrique, Art Moderne et Art Contemporain, membre du Bureau de l'association des AIAM et membre de la Société des Lecteurs de Jean Paulhan.



©Photos: Kader Benamer

Nazim Kadri, spécialiste de l'artiste Jean Fautrier, a commencé ses recherches autour de l'oeuvre et de la vie de Jean Léon Fautrier il y a plus de vingt ans. Aidé par le fils du peintre Dominique Fautrier, il put avoir accès à des archives inédites de la famille Fautrier. En plus d'avoir lu les publications et vu de nombreuses expositions sur l'oeuvre de l'artiste, il eut plusieurs entretiens avec des proches de Jean Léon Fautrier, tels son fils Dominique, sa campagne durant plus de 20 ans et mère de ses deux enfants Jeanine AEPLY, Jacqueline Cousin, Madeleine Malraux et d'autres proches et spécialistes de l'oeuvre de l'artiste. Si les révélations de la famille Fautrier, sa femme Jeanine

AEPLY en tête, ont été très importantes, les archives familiales, les collections et les correspondances de l'artiste étaient également sources de nombreuses découvertes qui éclairent d'un nouveau jour les influences et l'importance de cet immense créateur.

À partir des archives familiales et de recherches approfondies, Nazim Kadri a pu retrouver des oeuvres et des études¹ rares, des correspondances, des manuscrits et tapuscrits inédits d'écrits de l'artiste, des oeuvres et les listes de ses collections d'art dit primitif² dont une partie fut acquise auprès de son marchand Paul Guillaume dans les années

1920 et la seconde période de sa collection fut constituée par l'intermédiaire de son amis André Malraux et ses amis poètes, écrivains et artistes. Ces recherches ont également permis de reconstituer les idées, procédés et concepts initiés par le peintre et les influences qu'il a pu avoir, directement ou indirectement, sur des artistes à travers le monde que ce soit en Europe mais aussi en Asie, en Amérique du sud et au Etats-Unis.

*1 Dessins et études rares permettant de mieux comprendre les étapes créatives de l'artiste et la complexité de certaines de ses œuvres. Fautrier détruisait quasi-systématiquement ses dessins d'étude comme pour dissimuler l'essence première de son inspiration et entourer ainsi ses créations de mystères supplémentaires.

*2 Fautrier avait commencé très tôt à collectionner des sculptures africaines et océaniques dont la majorité lui avait été procurées par son marchand Paul Guillaume. Il vendit ensuite presque toute sa collection pour faire face à la crise des années 1930. Après la seconde guerre mondiale, il reprend une nouvelle collection dont il acquiert les œuvres chez des artistes, ses amis poètes tel Paul Eluard et essentiellement à travers son ami écrivain et ministre André Malraux et son important carnet d'adresse.

Quelques Expositions Fautrier entre 1950 et 1961

1950 « Aeply Replicas » chez Gimpel Fils à Londres.

1950, 20 novembre - 11 décembre, Paris, France, Galerie Billet-Caputo, « Jean Fautrier, 1945-1948 Peinture 1950. Les « Originaux Multiples », avec une présentation de Jean Paulhan, (Les débuts d'un art universel), (16 peintures et 5 originaux multiples), Publication d'un double feuillet « Les débuts d'un art universel ».

1952, novembre, New York, New York, U.S.A., Alexander Iolas Gallery, «Otages».

1952, 05 - 17 novembre, New York, New York, U.S.A., Hugo Gallery, « Originaux Multiples ».

1953, mai, Paris, France, Galerie de la Nouvelle Revue Française, « Les Originaux Multiples »

1955, 11 février - 08 mars, Paris, France, Galerie Rive Droite Larcade, « Les Objets de Fautrier », avec une note de Jean Paulhan (Un jeune ancêtre, Fautrier), 36 peintures. Plaquette : Jean Paulhan : Les objets de Fautrier, 8 pages, 32 x 24,5cm - Galerie Rive Droite, Paris

1955, octobre, New York, New York, U.S.A., Alexander Iolas Gallery, Paris, France, « Les Objets de Fautrier ».

1956, date, New York, New York, U.S.A., Iolas Gallery, « Les Originaux Multiples », présentées par Jean Paulhan et André Malraux, Texte de Malraux « Lettre à un jeune ami américain ». Une des œuvres exposée : « Le visage de l'homme », 1950, technique mixte sur papier marouflé sur toile, sérigraphie, original multiple.

1956, 18 janvier - 05 février, New York, New York, U.S.A., Alexander Iolas Gallery, « Exhibition Fautrier », textes de Christian Zervos, (L'impératif matériel n'est pas seul valable en Art), de Jean Paulhan, (Fautrier: a contemporary Ancestor), (17 peintures).

1957, 11 - 30 janvier, Paris, France, Galerie Rive Droite Larcade, « Les Partisans, (Budapest 1956) ».

1960, Mexico, Mexique, Instituto Nacional de Bellas Artes,

1960, date, Milano, Italia, Galleria Apollinaire, « accrochage », groupe, (Fautrier Jean Léon).« Wavy lines n° 2 », 1960, technique mixte sur papier marouflé sur toile, signée et datée en noir,

1960, date, New York, New York, U.S.A., Gallery Alexandre Iolas, « accrochage », groupe, (Jean Fautrier).

1960, date, Venezia, Italia, Galleria del Leone, « Fautrier ».

1960, 27 janvier - 14 février, Madrid, España, Sala Nebli, « Jean Fautrier ».

1960, 09 février - 05 mars, New York, New York, U.S.A., World House Gallery, "Recent Paintings by Bissière, Fautrier, Istrati, and Vieira da Silva", groupe. Œuvres exposées de Fautrier :« Traits colorés » 1958, technique mixte sur papier marouflé sur toile, signée et datée,« Fautrier 58 », 54 x 81 centimètres. "Construction carrée tableau à 4 côtés ", 1958, technique mixte sur papier marouflé sur toile, signée et datée, « Fautrier 58 », 46 x 54,80 centimètres, « Green seas », 1958, technique mixte sur papier marouflé sur toile, signée et datée, « Fautrier 58 », 43,20 x 58 centimètres,

1960, 18 juin - 16 octobre, Venezia, Italia, Padiglione Centrale, « XXXème Biennale », « accrochage », avec invités d'honneur, l'artiste, grand prix international partagé avec Hans Hartung, avec introduction de Palma Bucarelli, textes de Giulio Carlo Argan.

1960, 21 juin - 29 juillet, New York, New York, U.S.A., World House Gallery, « accrochage », groupe,

1960, 12 novembre - 04 décembre, Montréal, Canada, Museum of fine Arts, groupe.

1960, 12 - 22 novembre, Milano, Italia, Galleria Brera, « Maestri contemporanei », groupe, (Fautrier Jean Léon).

1960, 18 novembre - 15 décembre, Paris, France, Pavillon Américain porte de Versailles, « Festival d'avant-garde Décors pour un spectacle imaginaire », groupe dont œuvres de Jean Fautrier

1960, 10 décembre, Roma, Italia, Galleria l'Attico, "Due recenti monografie su Jean Fautrier ", présentation texte de Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli avec préface de Giuseppe Ungaretti.

1960, 14 décembre - 29 janvier 1961, Düsseldorf, Deutschland, Kunstmuseum, „ Sammlung G. David Thompson, Pittsburg/U.S.A.“, idem exposition, Zürich, Schweiz, Kunsthau.

Quelques expositions et presse USA (New-York Time)e et Italie (Rome...) en 1960

Cy Twombly, habitant entre Rome et les Etats-Unis, et Warhol auraient pu voir l'œuvre de l'artiste Jean Fautrier. Remarque : La presse Italienne parlait très régulièrement de l'artiste Jean Fautrieu. Cy Twombly qui vivait essentiellement entre Rome et NEW-YORK, ne pouvait pas ne pas connaître l'œuvre de FAUTRIER.

Juillet-août 1960, Rinascita, Roma, Italia, “Gli”avantgardisti” della retro-guardia”, par Paolo Ricci.

Juillet-août 1960, Il Ragguaglio Librario, Milano, Italia, “XXX Biennale di Venezia: la piccola Tokio italiana”, par Avelina Schneider.

03 juillet 1960, La Voce dell'Jonio, Roma, Italia, “P deggli setrattislo su una polennica Biennale”, par Padanus.

06 juillet 1960, Paesa Sera, Roma, Italia, “La leziòne di Jean Fautrier maestro dell'informale”, par Marcello Venturoli, reproduction en noir et blanc d'un “Otage”.

07 juillet 1960, L'Unita, Roma, Italia, “Il sonno della ragione genera mostri”, par Dario Micocchi.

07 juillet 1960, Premio, Venezia, Italia, “Gran Premio anno IV N° 7”, Fautrier, page 01.

07 juillet 1960, Giornale del Mattino, Firenze, Italia, “Atisti di 33 falsi esfanganò alla XXX Biennale di Venezia”, par Padanus.

07 juillet 1960, Settimo Giorno, Milano, Italia, “Pitture di moda”, par Martini.

07 juillet 1960, Corriere della Sera, Roma, Italia, “La parola al figuratuvà”, par Leonardo Borgese.

08 juillet 1960, Telesera, Roma, Italia, “Serena exabitazione fra ertraltisli eno”, parAllibio Betolucci.

10 juillet 1960, New York Times, New York, New York, U. S. A., “A REPORT ON THE 1960 BIENNALE”, par Dore Ashton.

10 juillet 1960, I Giorni, Roma, Italia, “Gli informali in gondola”, par Brunello Rondi.

17 juillet 1960, New York Times, New York, New York, U. S. A., “VICTORIAN LANDSCAPE. New Jersey Scenes at Newark Museum”, par Stuart Preston.

17 juillet 1960, New York Times, New York, New York, U. S. A., “UPS AND DOWNS AT THE BIENNALE: Painters and Sculptors Elaborate Mediums and styles in Venice”, par Dore Ashton.

18 juillet 1960, Roma-Napoli, Roma-Napoli, Italia, “Tronfo e agonia dell'abs-trattismo”, par Piero Girace.

21 juillet 1960, Il Piccolo, Trieste, Italia, “XXX Biennale di Venezia”, par Decio Gioseffi.

23 juillet 1960, L'Unita, Milano, Italia, “La “Battapha delle dec.” Su evezione e realta”, par S. F.

24 juillet 1960, Candido, Milano, Italia, “Settàn't'a anni di progressivo crollo per l'arte”, par Giorgio de Giorgio.

26 juillet 1960, Corriere de la Sera, Milano, Italia, “Vacanze coi libri”.

28 juillet 1960, Il Opernale d'Italia, Roma Italia, “Gli “Zeppi everi” hommo vinto alle XXX Biennale di Venezia”, par Luigi Bovetolini.

Août 1960, Il Getto Salvatico, Roma, Italia, “La Biennale dei non figurat-ion”, par Roberto Tossi.

Août 1960, Stelturismo, Venezia, Italia, “Le sucechiore”.

Août 1960, Evalisuorio, Cagliari, Italia, “Nel mondo del colore”, par Leinardi.

Août 1960, Novita, Italia, “Si aperta la biennale 1960”, par Alfieri Bruno.

02 août 1960, Notte, Milano, Italia, “ARTE. Funambolico qaggio su un pittore “informale” palma buccarelli: “Jean Fautrier”“.

25 août 1960, Corriere de la Sera, Milano, Italia, “Intorno all'informel”, parEmilio Cecchi.

Septembre 1960, l'Œil n°69, Paris, France, « La XXXe biennale de Venise », par Guy Habasque, page 27-36, reproduction en couleurs d'une technique mixte sur papier marouflé sur toile « Arbres verts 1958 », page 31, Fautrier, page 33.

Septembre 1960, Arts News 59 n° 5, New York, New York, U.S.A., “Venise: Doge's Junkyard”, par Milton Gendel, page 29-58.

Septembre-octobre 1960, La Parola e il Libro, Roma, Italia, “PALMA BUCARELLI: “Jean Fautrier” pittura et materia”.

Octobre 1960, Art and Architecture 77, New York, New York, U.S.A., “How informal can we get?”, par Ashton Dore, page 06-07.

Octobre 1960, Terme et Riviere, Pisa, Italia, “La pubblicita ha ope pagatò i olebriti alla pittura”, par Armando Teste.

Octobre 1960, Bolettino d'Arte 45, Roma, Italia, „Doni alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna”, page 388.

Octobre 1960, L'architettura 77, Roma, Italia, “Doppo la XXXème Biennale di Venezia: L'architettura e isolata”, par Bruno Zevi, page 506-507.

Octobre 1960, Arts 35 n° 01, U.S.A., « Report on the Venice Biennale », par Sidney Tillim, page 28-35, reproduction en noir et blanc d'une technique mixte sur papier marouflé sur toile du peintre, « L'otage 1945 », page 33, Fautrier, page 33.

Extrait de l'article attaquant Fautrier: “Is possibly the most representative of an “American” point of view (i.e., seeing American artist as victims of the official resistance to their art, particularly from “French supremacy”). But it must be pointed out that in some European quarters the prize to Fautrier was found to be a lightly embarrassing.”

Cahiers A'chroniques

Philosophie & art



Enquête

Le pari de l'aphorisme pictural

*Entretien avec
l'artiste*

*Pictaphoriste
Caroline Guth*

La rédaction : Comment vous est venue cette notion d'« aphorisme pictural » ?

Je dirais que la notion d'aphorisme pictural m'est apparue quand j'ai essayé de réfléchir à ce que représentait pour moi la peinture. Parce que je me sentais en profond désaccord avec une certaine conception de la peinture et de l'art, surtout de la peinture car, très jeune, j'ai développé une intimité avec ce langage, celui de la peinture. Et je dirais même que la peinture m'a parlé bien avant que l'on me parle d'elle. Enfant, les tableaux et notamment ceux de mon oncle me fascinaient. Ils me hantaient littéralement au point d'apparaître dans mes rêves et mes cauchemars. J'avais et j'ai toujours le sentiment étrange, irrationnel, que les peintures parlent, me racontent et me dévoilent ce que c'est que d'exister et les enjeux d'une vie humaine. C'est la peinture qui m'a conduite à la philosophie et à la pensée, elle m'a ouverte aux réflexions même les plus apparemment abstraites, et c'est la raison pour laquelle je reste per-

suadée qu'il y a bien une continuité entre la peinture et la pensée philosophique.

La peinture peut se lire comme des fables ou des contes philosophiques. Il y a le même mouvement de dévoilement-voilement du savoir, à la fois précis et ambigu. Et c'est ce que j'ai ressenti aussi à la lecture d'aphorismes, quelque chose que l'on saisit par l'intuition avant de pouvoir l'interpréter ou le comprendre clairement.

La peinture représentait pour moi d'emblée quelque chose de très intellectuel, quelque chose qu'il fallait déchiffrer et comprendre pour saisir le monde, la vie et l'existence. Par la suite jeune adulte je suis tombée, au détour d'une lecture sur cette idée de *Cosa mentale* de Léonard de Vinci et évidemment la figure et le génie de Léonard m'ont d'emblée séduite. Cette idée résonnait avec ce que je ressentais de la peinture et du portrait. Je me suis ainsi approprié le propos de Léonard de Vinci et je l'ai mis en résonance avec ma propre expérience d'enfant. Même si finalement, je me suis approprié cette idée en la mêlant à ce que je sentais de la peinture, cela a été pour moi définitif et je me suis dit que je préférerais ne pas peindre plutôt que de voir la peinture autrement. Je demeure convaincue que la peinture n'a de réelle force que si elle désire donner à voir notre monde, autrement dit si elle incarne un mode de connaissance et de questionnement propre. Je suis donc restée sur cette idée, acquise relativement jeune, que la peinture était une source de savoir requérant l'intelligence de l'œil et la création de formes. En prenant ce parti, j'ai évidemment pris mes distances avec la lecture qu'en a faite l'art conceptuel.

Justement, pouvez-vous nous dire en quoi vous prenez vos distances avec l'art conceptuel alors que lui-même se réfère à la « Cosa mentale » de Léonard de Vinci et à cette vision intellectuelle de l'art ?

Je dirais que dans le prolongement de la réflexion de Marcel Duchamp sur le statut de l'objet d'art, les artistes conceptuels ont choisi de mettre le langage conceptuel et le discours au centre de leur démarche. L'idée prime sur l'œuvre et cette dernière est en vérité à considérer comme un moyen secondaire d'illustrer visuellement une pensée. Les artistes dits « conceptuels » et d'autres qui les suivent jusqu'à nos jours encore travaillent en périphérie de la production et donnent ainsi corps à des questions diverses liées à la présentation de l'œuvre, à son mode de production, sa diffusion, son existence au sein du marché de l'art, sa valeur artistique, à son rapport au titre ou à son rap-

port à sa reproduction. D'une certaine façon ils font de la « théorie de l'art » et ne travaillent que le concept.

L'Art conceptuel, dans son acception large, est fondé sur l'affirmation de la primauté de l'idée sur la réalisation. Ce qui a conduit, ces artistes, à s'approprier la *Cosa mentale* de Leonard de Vinci pour s'inscrire dans l'histoire et affirmer que tout un pan de l'histoire de l'art peut être qualifié de "conceptuel", depuis le 15^e siècle avec l'appartenance de la peinture aux arts libéraux où le travail de l'esprit tient la plus grande part. Toutefois, la différence me semble notable entre conceptualisation en vue d'une production et pure conceptualisation sans réelle production. Contrairement au discours de l'art conceptuel, la *Cosa mentale* ne me semble pas justifier la prédominance de la recherche et de la pratique sur la production achevée. Par exemple, pour Sol LeWitt, tout le cheminement intellectuel du projet (gribouillis, esquisses, dessins, repentirs, modèles, études, pensées, conversations) a plus de valeur que l'objet présenté, que l'œuvre. Eh bien je trouve cela contestable et je doute sincèrement que Léonard de Vinci ait estimé la démarche plus signifiante que l'œuvre. Qui plus est, tout en remettant en cause l'objet et sa production, l'Art conceptuel n'a néanmoins jamais pu se passer de réalisations formelles qui se matérialisent le plus souvent par la photographie ou l'édition de livres et de catalogues, etc ...

Quelle est alors votre lecture propre de la Cosa mentale ?

Je reste convaincue que la *Cosa mentale* donne à penser la peinture non seulement comme un artisanat ou une pratique mais comme une source de savoir et surtout pas comme une illustration d'un concept ou d'un savoir préexistant. L'œuvre d'art donne à voir et à savoir par ses propres moyens et son langage, un savoir qui n'a pas encore été formulé dans cette perspective par ailleurs.

Il me semble manifeste que la peinture est d'abord dans l'esprit de celui qui la conçoit mais qu'elle ne peut venir à sa perfection que dans la production d'une œuvre, c'est à dire dans le faire. Il ne faut pas confondre science de la peinture résidant dans l'esprit du théoricien qui la conçoit, une *Cosa mentale*, et la peinture comme œuvre qui elle seule ouvre à un nouveau savoir au-delà de l'art de peindre. L'exécution prime sur l'idée et non l'inverse. Le passage par la représentation picturale est essentiel à toutes les connaissances.

L'art ne doit pas être une exemplification ou une illustration de la science ou de la philosophie. Il doit être pensée autonome, même si elle interroge le monde comme les sciences. Il doit penser à l'aide de son propre langage et penser vraiment, c'est-à-dire avec exigence, conviction et en dialogue avec ses prédécesseurs. L'artiste doit devenir un véritable penseur et créateur, il ne doit pas servir les sciences mais nourrir l'ambition sinon de les devancer, du moins de délivrer un savoir qu'elles ne peuvent à elles seules fournir.

Et comme l'écrit Chastel, « quand Léonard soutient que l'œil est le prince des mathématiques, qu'il a créé l'astronomie, la cosmographie, etc., il veut dire que l'œil- c'est à dire l'activité sensorielle - est lié à l'activité graphique, laquelle est l'intermédiaire entre la découverte sensorielle et la représentation mentale (...) L'ensemble des sensations est transformé en un monde de signification ».

Je n'ai jamais pensé que Léonard de Vinci faisait primer l'idée sur la production mais qu'il disait que la peinture est une forme de construction du regard et par là-même du monde. Que la peinture construit le voir et par là-même du savoir. Elle n'est ni une technique purement artisanale, ni une copie du réel, mais une évaluation véritable du réel et une mise en forme d'un savoir intuitif. Donc l'idée ne prime pas, mais elle est sous-jacente et n'est souvent qu'intuition.

A propos d'intuition, en quoi la peinture est-elle un le lieu de la pensée intuitive ?

Par le travail de la peinture et de la représentation, on attrape quelque chose du monde et on le fixe sans pour autant le figer dans un sens ou une détermination précise. Cela se manifeste par un travail à la fois d'observation, d'intuition et de composition. J'essaie toujours de faire en sorte que chaque tableau croise plusieurs configurations de sens, plusieurs possibilités de lectures. Il n'y a pas affirmation, seulement une multiplicité de lectures possibles.

Je reste convaincue que la peinture est l'une des meilleures façons de donner à voir et à comprendre la pensée intuitive. Je vois l'intuition comme une sorte de pensée mêlée et énigmatique car on ne sait pas vraiment comment elle s'est formée tant qu'on ne l'interroge pas. C'est en cela que la peinture comme la poésie échappent au discours linéaire et au concept qui rationalise et décompose la pensée. La peinture me paraît

être une des formes de pensée dont la force est de ne pas perdre le caractère de l'intuition : elle procède par une sorte de saisie floue et précise à la fois.

Qui plus est lorsque vous peignez si vous ne faites qu'illustrer une idée, un concept et non une intuition, vous passez à côté de la force de la peinture. La peinture permet de maintenir cette tension entre l'idée et sa manifestation, entre l'intuition et sa matérialisation. La matière tient ici un rôle déterminant car la mise en forme de la matière est à la fois un choix et un compromis ... comme l'intuition. Un compromis entre l'intuition purement intellectuelle et sa mise en forme, lors de la réalisation, on sent qu'on se laisse guider et dépasser par ce qui pense en nous, par notre corps qui lui a part à la matérialité. C'est pour cela que le choix n'est jamais vraiment clair et maîtrisé. Quelque chose en nous désire un monde et nous pousse à modeler le monde en fonction. La peinture montre aussi à quel point toute pensée part du corps et revient vers lui ... Il y a une incorporation de la pensée dans la peinture ... une incorporation aussi dans la lutte avec la matérialité. Le peintre est une sorte philosophe poète de la matérialité et de la sensibilité visuelle.

Qu'entendez-vous précisément par « aphorisme » ? Et aboutissez-vous à une définition de l'« aphorisme pictural » ?

L'aphorisme est généralement une proposition concise renfermant une multivalence de sens en peu de mots. Il peut être le lieu d'un savoir non encore systématisé, ou étranger à toute systématisation. Il permet de faire jouer les concepts et heurte souvent la doxa. Il permet ainsi de toucher le centre dialectique d'une notion (antithèse et déplacement de sens).



Avec le philosophe Nietzsche, l'aphorisme devient le support critique de la portée ontologique du discours. C'est par cette écriture que s'élabore la mise en question métaphysique de l'unité et de l'unicité de la vérité. Il est la seule forme capable d'exprimer l'éclatement fragmentaire de l'essence de la vérité.

Qui plus est, l'aphorisme est une écriture subjective et critique qui vise l'impersonnel. La question « qui parle ? » est inopérante et le discours est multiple. Il est aussi

toujours inachevé, c'est-à-dire ouvert et impossible à réduire à un système ou à un raisonnement clairement circonscrit.

Par ailleurs, l'aphorisme vise ce qui se manifeste dans le langage sans que cela soit énoncé par le langage (ici langage pictural). On est donc bien loin de l'art conceptuel qui évalue par avance le langage de l'œuvre. Un aphorisme est toujours à déchiffrer, son sens reste en suspens. L'aphorisme annule l'illusion d'une saisie contemplative du vrai et reste en-deçà des normes de l'entendement.

Voilà pourquoi je qualifie mes tableaux d'aphorismes. Je vise la densité de l'aphorisme qui offre sa structurelle richesse d'interprétation. La densité rend la pensée potentiellement équivoque et énigmatique quant à son origine discursive. Il y a une sorte de proximité avec la pensée intuitive qui aboutit à une pensée sans restreindre à une linéarité du raisonnement. Grâce à cela la vérité est toujours en suspens et la question de savoir si on est sûr d'avoir bien perçu tous les présupposés et sous-jacents, subsiste.

Pourquoi « pictural » : « aphorisme pictural » ?

Parce qu'il s'agit de peinture. L'aphorisme est dans cette acception circonscrit au domaine de la peinture. Il naît dans les dimensions et grâce aux pouvoirs spécifiques de la peinture. Après tout, je ne joue que des matières, je joue entre huile et acrylique, transparence et matité, couleur et atmosphère lumineuse, l'éclairage et les fonds souvent bruts et insondables. Il y a également les trainées et les traces, les coulures de matières, les visages, les corps lisses ou abrasifs au modelé éventuellement expressionniste pour démultiplier les points de vue et la circulation du regard dans le tableau. Voilà pourquoi je qualifie mes tableaux d'« aphorismes picturaux », picturaux et non juste plastiques. Il s'agit bien de convoquer le langage de la peinture dans son amplitude et non seulement le dessin ou la composition. « Pictural » souligne ainsi l'importance du langage propre à la peinture. Que ce soit le dessin, la forme, la couleur, les ombres, la matière. Le dessin par exemple est composition, donc agencement du regard ; pour que la pensée intuitive conserve sa force, il lui faut parvenir à une véracité sans dévoiler entièrement son processus.

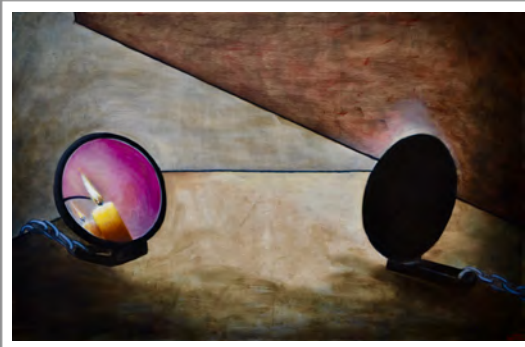
Que voit-on ? Comment on voit et pourquoi voit-on ? La réponse ne doit pas être celle que donnerait la seule philosophie. La peinture apporte une saisie plus immé-



diate et affective, une saisie par la sensation et le langage du corporel ; sinon il vaut mieux lire un bon livre de philosophie, cela évitera la pensée paresseuse, le préjugé, l'imagination oisive et l'illustration stérile. D'autant que j'estime qu'en même temps une peinture donne envie au corps. Envie de la sentir, de s'y introduire, de la toucher, parfois même de la posséder. La peinture doit être un objet à fort attrait physique sinon à quoi bon ?

Est ce que toutes vos œuvres sont construites ainsi ?

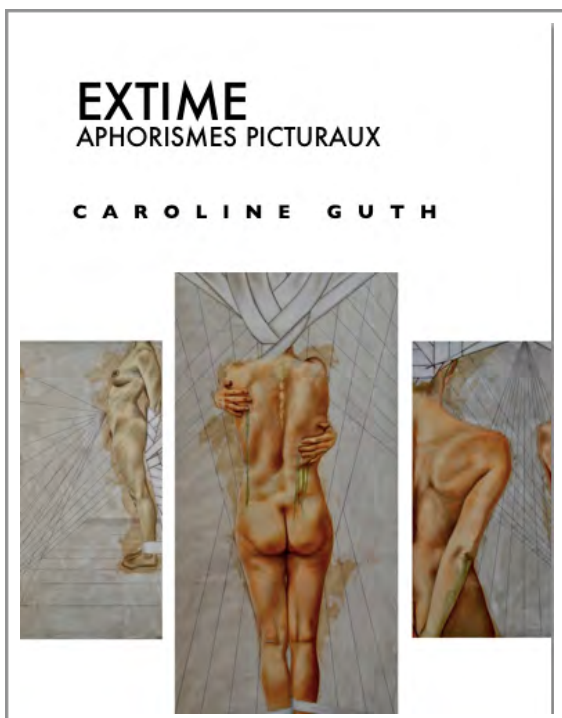
Oui et non. Oui au sens où toute composition, tableau oriente et influence le regard du spectateur. Non pour autant que certaines de mes œuvres ont pour principale visée l'aspect plastique et ne cherchent pas à interroger.

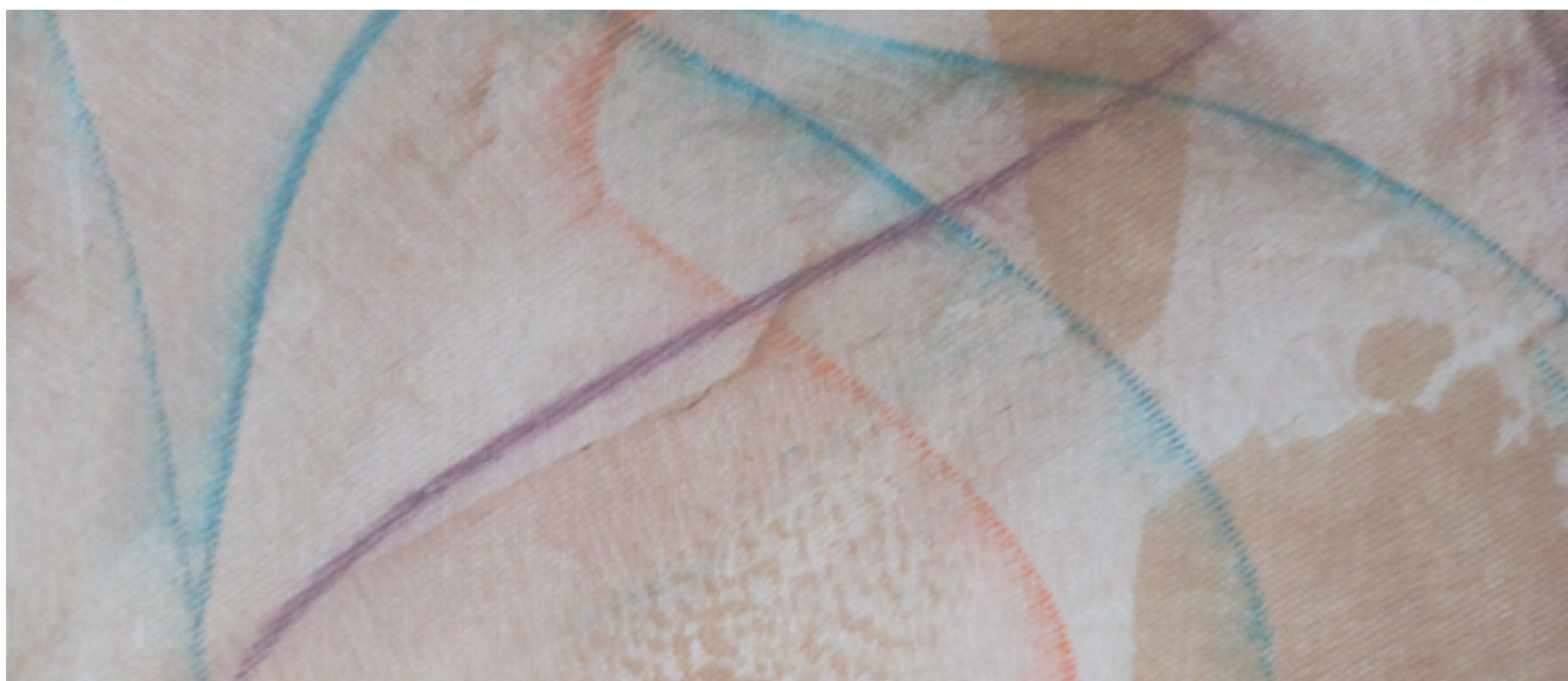


Dans chaque tableau, il y a bien évaluation. Une évaluation qui indique un choix, ce qui est privilégié. Mais dans mes tableaux sous-titrés aphorisme pictural l'évaluation est toujours incertaine, et l'interprétation reste à venir. L'aphorisme pictural reste volontairement ouvert, il ne veut pas affirmer mais au contraire il joue de l'ambiguïté pour autant que le réel se révèle lui-même toujours ambigu.

Pour terminer à quelles sortes de savoir peut conduire la peinture ?

Ah vaste question ... Je dirais que la peinture vise à dévoiler l'existence. Elle tente de cerner la dialectique entre être et paraître, mais également ce que nous sommes en tant que sujet corporel et ce que nous désirons. Les tableaux, tout comme les livres, sont des reflets énigmatiques de nos époques, de nos valeurs, de nos désirs, de nos croyances, de nos peurs, de nos doutes, de nos espoirs ... et de notre besoin d'exister.





Art & Pensée

Sensualité et provocation dans l'art passé et l'art du contemporain

par
Jean-Philippe Domecq

Ce texte est tiré d'une conférence prononcée au séminaire de Georges Vigarello et Thierry Pillon, « Histoire du corps : objets, méthodes », le 31 mars 2016 à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

Dans le cadre des recherches sur les représentations du corps, la comparaison entre représentation et présentation de la sensualité en art et art du Contemporain paraît démentir l'image de libération et d'hédonisme qu'aime à se donner notre temps.

Commençons par préciser ces deux distinctions, sémantiques et conceptuelles : l'appellation « art du Contemporain », d'abord, est celle que j'ai proposée [1] pour définir la spécificité de la production artistique qui, à compter des années 1980, fut labellisée par les critiques d'art comme « art contemporain », au point de dépasser la simple nécessité, pour les salles des ventes par exemple, de segmenter la temporalité de la production à échelle récente. L'appellation « contemporain » devint plus qu'une segmentation dans cette période, elle fut revendiquée; or, le contemporain

[1] Cf. leur réunion en volume : Comédie de la critique - trente ans d'art contemporain, Pocket, collection « Agora », 2015.

[2] Cf. Bref Happening Mondial, éditions en ligne Tituli, 2014, et sa version vidéo: Total Ready Made, by Jean-Philippe Domecq, sur YouTube, 2013.

l'est pour toute époque, par définition lexicale ; il faut donc dissiper la confusion sémantique et historique. Et le qualificatif de « contemporain » ayant été employé comme critère, l'appellation « art du Contemporain » paraît la plus littérale, sans connotation polémique ni laudative. La notion de Contemporain a bien, pendant trente à quarante ans, pris le relais des autres notions autour desquelles ont successivement tourné le jugement artistique et le commentaire critique, à savoir le Beau, la Mimésis, la Nature, le Sublime, etc. La deuxième distinction importante est celle que je fais entre présentation et représentation. La présentation est une structure typique de l'art du Contemporain. Elle est héritée d'une des ruptures inaugurales de l'art du vingtième siècle, opérée par le ready-made de Marcel Duchamp [2]. Dès lors en effet que Marcel Duchamp, au moment dadaïste du siècle, signifiait qu'un objet tout fait, élaboré par l'industrie des hommes, pouvait être œuvre d'art, on passait de la représentation à la présentation, où seules la place dans le musée et la signature de l'artiste garantissent la distinction entre produit industriel et objet d'art.

Une libération du désir?

Ces rappels historiques sont utiles pour mesurer une tendance forte de l'art du Contemporain quant à l'expression du corps, eu égard à la sensualité. Ce thème de la sensualité ne peut être marginal dans la problématique du corps en art récent. On est à même d'attendre pas mal de révélations, ou de divulgations de la part des avant-gardes artistiques puis de l'art du Contemporain, dans l'exacte proportion où l'invention de la psychanalyse marqua l'ouverture du vingtième siècle qu'elles ont traversé. Le désir, la libido, d'occultés qu'ils étaient auparavant, sont devenus des lieux communs de nos mentalités. L'étayage conceptuel et scientifique, psy-

[3] Rappelons juste les études de Freud sur Léonard de Vinci, le Moïse de Michel-Ange, le Laocoon, la Gradiva, etc.

chanalytique en l'occurrence, autour de l'art aidait donc celui-ci à prospecter cette zone psychique décisive. D'autant que Freud et les psychanalystes étaient les premiers à tirer certains éclaircissements de l'art et de la littérature[3]. Prospector désormais cette zone par le tremplin qu'offrait la psychanalyse, ce fut même la fonction qu'André Breton, introducteur de la psychanalyse en France, assigna d'abord à l'art, à la poésie. Cette intuition qu'on ne pouvait plus écrire ou représenter comme avant Freud, dès le début des années 1920, signale assez l'autorité spirituelle d'André Breton, goethéenne si l'on pense à la force d'intuition d'un autre chef de file, soit dit en rappel.

De fait, le surréalisme a dévoilé des pans de libido et exploré des mécanismes du désir qui constituent l'un de ses apports majeurs non seulement à l'histoire de l'art, mais aux sciences de la psyché. « Éclairer le fonctionnement de l'esprit », tel était d'ailleurs un des buts que s'était assigné le Surréalisme dès ses débuts. Concernant la représentation du désir, nous avons tous en mémoire le legs d'images peintes par Salvador Dali, André Masson, Yves Tanguy, les collages de Max Ernst, le graphisme érotique de Hans Bellmer, les graffitis de nerfs chez Matta, les larves lactées de Richard Oelze, et, pour citer un artiste plus proche de nous dans le temps et qui fera lien entre Surréalisme et Pop'art, les machines désirantes de Konrad Klapheck. Prenons-le pour premier exemple à comparer avec un artiste de nos objets contemporains, ceux de l'Entertainment consommateur proposés par Jeff Koons, et ceci nous amène à l'art du Contemporain. L'Allemand Konrad Klapheck est certes de la génération antérieure à celle de l'Américain, mais, en tant qu'artiste vivant et fort coté auprès des grands collectionneurs et de galeries du niveau de la galerie Maeght-Lelon, il pourrait bénéficier des mêmes promotions que Jeff Koons. Ce n'est pas le cas,



Konrad Klapheck, *The Mistress*, 1964
© Konrad Klapheck, Fair Use

pour l'heure. Koons a connu beaucoup d'événements majeurs récemment à Paris par exemple ; il est vrai qu'il est un artiste-fétiche de François Pinault qui, dans une tradition bien française, tient le marché (Christie's, dont il est propriétaire), l'État (d'où le Château de Versailles, puis le Centre Pompidou livrés à Koons, etc.), et les journaux dont il détient une part de capital (ce qui assure aussi une promotion médiatique proportionnelle au caractère spectaculaire et immédiatement assimilable du produit). On pourrait penser que Klapheck est moins promu que Koons en raison de la force de frappe du milieu de l'art américain. Faux, car l'Allemagne aussi, avec Anselm Kiefer, Baselitz, Hans Richter, pour ne rappeler ici que ces noms connus, présente une offre artistique conséquente et qualitative sur le marché de l'art contemporain. Un problème est que Klapheck est systématiquement classé entre le post-surréalisme et le Pop'art, ce qui, en termes de résonance, l'enclave faussement. Le problème, surtout, est qu'il est... peintre. Et peintre, qui, à la différence d'autres, n'essaie pas d'échapper à la peinture, ni à l'univocité de sa propre recherche. Qui dit peinture dit paradigme de la Représentation ; lequel passe pour moins « contemporain », plus daté que le paradigme de la Présentation, typique de l'art du Contemporain. La distinction est confirmée par la comparaison entre ces deux artistes.

Que représente la peinture de Konrad Klapheck ? Ceci, en résumé : la libido d'où naissent nos machines où notre libido se projette. Le corps est ici « machinique » autant que la mécanique est du corps ; la mécanique obéit à une ingéniosité qui nous vient de l'observation de nos organes, plus inconsciemment qu'autre chose peut-être, mais cela n'affaiblit pas précisément le rapport. Et c'est bien ce que dévoile, avec une netteté crue, la peinture de Klapheck.

[4] Ces œuvres, ainsi que celles désignées par la suite, sont aisément accessibles en reproductions par recherche sur le Net. Le lecteur s'y reportera pour la clarté de l'exposé.

Soit trois tableaux de lui : Les Questions du Sphinx, La Maîtresse, Les prières de la mère. Que nous allons mettre en regard avec trois reproductions d'œuvres de Jeff Koons : Balloon Dog, Woman in Tub, et l'un des agrandissement de la série consécutive à ses noces avec la Cicciolina, Made in Heaven [4].

La juxtaposition de Balloon Dog et Les Questions du Sphinx présente deux œuvres qui n'ont certes pas la même visée, la première étant ludique quand l'autre est mythographique. Mais toutes deux montrent des objets du quotidien le plus courant, de l'industrie des hommes la plus contemporaine d'alors. La première, celle de Jeff Koons, pratique la Présentation en opérant le moins d'élaboration supplémentaire par rapport à la facture industrielle, si ce n'est le matériau, volontairement enjolivé dans le sens du clinquant pour faire effet d'ironie hypnotique. « Faire effet », et ce n'est pas parce que c'est signifié que c'est fort signifiant, « forcément » signifiant ; sinon, toute intention d'artiste suffirait à la portée de son œuvre. Un préjugé d'appréciation théorique très usité par la critique d'art du Contemporain. Avatar en retard du ready-made, si l'on permet, il permet de légitimer a priori la moindre innovation formelle possible, au motif que ce moindre est intentionnel.

Mis en regard du Balloon ou d'autres sculptures plastifiées de Jeff Koons, le tableau de Konrad Klapheck et ceux de ses séries de machines-à-coudre re-présentent eux aussi un objet courant de notre contemporaine quotidienneté. Mais la machine de Klapheck n'est pas montrée sans regard, elle est figurée en même temps que et avec le regard qu'il lui porte ; ses formes sont galbées selon les formes qu'elles réveillent chez le regardeur et structurées selon les peurs que ses formes de désir réveillent en même temps. C'est une des

différences entre Présentation et Représentation : elle est dans les effets parce qu'elle est d'abord dans les formes. Et on ne peut dire que c'est dû à la différence de médium, sculpture et peinture en l'occurrence. Toute l'histoire de la sculpture, y compris contemporaine, prouve que l'artiste impose le forme qu'il voit au volume qu'il modèle.

Quand la Présentation ne supprime pas totalement la mise en forme, c'est pour mettre en scène. De cela, *Made in Heaven*, série de photographies grand format mises en scène et colorées, donne ce que l'on peut appeler l'illustration, l'illustration étant revendiquée comme telle par Jeff Koons et appréciée comme telle par ses commentateurs. Ces photographies ont leur célébrité en raison aussi du sujet, puisqu'il s'agit des noces sexuelles de Jeff Koons et de la Cicciolina. Le sujet attire d'autant plus le regard qu'on voit tout bien, du détail des lèvres verticales féminines à l'asymptote de l'axe masculin... Mais, en dehors de cet intérêt que nul ne boude « dans la vie », force est de constater qu'ici cela nous laisse froid, ce qui ne manque pas de sel au vu du sujet, ou, si l'on préfère, c'est ce qu'on peut appeler une performance. C'est, littéralement, du papier glacé. On nous dira que « justement » ce fut voulu. Mais ce n'est pas parce que c'est voulu que c'est intéressant. Le peu d'intérêt vient du peu d'invention formelle. Il n'y a pas de regard, donc pas de sensation ni même de sensation réfléchie, il n'y a qu'une réflexion en jeu de miroirs directement présenté, sans que rien ne s'interpose de l'ordre de la description par quoi le psychisme humain intègre et restitue ce qu'il perçoit. Or, quand le sujet est le corps, sensuel qui plus est, à vocation érotique plus encore, l'absence de cette intégration-restitution est rédhitoire. L'artiste est parvenu à ne nous faire quasiment plus rien sentir, à même le cru. Non qu'il s'agisse de refuser le thème ou la portée de la provocation en art ; mais la provocation offerte par la présentation est annulée par la présentation même. Parce qu'elle est directe, par structure et conceptualisation.

Le regard du peintre

Approfondissons cette question à partir précisément de l'art de la provocation. Prenons à dessein un exemple dans la peinture, et, qui plus est dans le passé, en 1639 carrément. Soit le tableau de Rubens que l'on peut voir à Vienne, *La Petite Pelisse*, où il peint sa jeune épouse, Hélène Fourment, qui s'est couverte d'une pelisse d'homme aussi vite et du mieux qu'elle a pu, dans une nudité apparemment surprise mais la coif-



**Peter Paul Rubens,
La Petite Pelisse,
1639**

fure est coquettement agrémentée et le sourire est d'un pudeur secrètement ravie du désir du regardeur, en l'occurrence l'époux, Rubens qui, grand peintre à échelle européenne et ambassadeur à ses heures, tournera fidèlement autour du giron de sa jeune épouse. Ce giron justement fouette l'œil devant ce tableau comme a été fouettée par la peinture le rendu de cette chair onctueuse et secrètement abondante - sans qu'on ait jamais su, d'ailleurs, vu les déploiements de chair aux flancs des femmes qu'a déployées et éployée partout ce peintre, si elles ne sont pas soufflées par le fantasme. C'est en tout cas une autre mise en scène que celle effectuée par Koons dans *Made in Heaven*, où les accoutrements et postures sont photographiés en grand, tandis que, dans l'œuvre peint, le grand et le gros sont internes au format, modèlent les formes de l'intérieur pour exsuder à fleur de peau, la peinture de celle-ci étant à même de rendre l'éclat et la touffeur d'ombre qu'y projette l'appétit. Le sel en l'occurrence ne manque pas.

Là, le regard sur ce qui est vu fait partie intégrante de ce qui est montré, peint. Regard et corps sont simultanés. Voilà qui serre la comparaison annoncée autour de la sensualité, sans perdre l'optique de provocation recherchée par notre contemporain mais que l'on connaissait évidemment fort bien du temps de Rubens et de tout autre. Rubens est d'ailleurs un artiste qui l'explicite au moins autant que Koons. Exemple : *Diane surprise au bain*, de la Pinacothèque de Munich. La clé du tableau réside en ce que la belle surprise nue ne dort que d'un œil, littéralement et latéralement, pour voir si l'homme la voit assez. Dès l'instant où le spectateur du tableau découvre le pointillé entre ses paupières à demi-baissées et la silhouette masculine qui regarde à couvert, c'est toute la relation entre provocation, chose vue et regard porté, qui par ce pointillé se trouve condensée et fait vibrer le

**[5] Svetlana Alpers,
La création de
Rubens, Gallimard,
1996.**

tableau dont c'est tout l'intérêt. Comme quoi, chez Rubens en l'occurrence, le dispositif peut être subtil et lourd, ce qui ne gâte rien à la vue ni à la vie.

Le dispositif, évident et ténu, est plus efficace pour restituer le désir que ne l'est l'évidence affichée. Prenons un autre exemple, chez Rubens pour nous en tenir à lui : La Kermesse, que l'on peut voir au Louvre. Svetlana Alpers a consacré une étude^[5] à ce tableau à partir des dessins et croquis préparatoires. Que constate-t-on : que cette liesse de corps ivres de boisson et de désir est en fait constituée du même couple virevoltant sous tous les angles. Seuls quelques isolés assommés de beuverie sur la table ou vautrés à terre et quelques marmots fourrés entre les mamelles de leurs mères qui ont autre chose à faire, sont là pour servir d'indices immobiles au mouvement que nous percevons d'emblée et qui unit tout ce monde en une sarabande qu'on ne peut dire débandée, débordante en tout cas jusque vers les fourrés et les champs qui n'attendent que ça. Si on se laisse prendre par le tableau, et la composition est faite pour cela tout en tramant le réalisme de la scène champêtre, notre regard est saisi de faconde et de grosse joie. Pour notre recherche sur la représentation du corps sensuel, pareil effet n'est pas négligeable et définit assez ce qu'on peut entendre par réussite et génie.

La nouveauté de la forme

Si limitatif soit-il, ne quittons pas trop vite le thème de la provocation puisque c'est un maître de mot de la réception en art du Contemporain qui a la naïveté, feinte ou fraîche, d'y voir son apanage et sa nouveauté d'apport à l'histoire de l'art. L'exposition que le Centre Pompidou a consacrée au « Surréalisme et l'objet » d'octobre 2013 à mars 2014, s'ouvrait en commençant par les années les plus proches d'aujourd'hui, selon une logique rétrospective au demeurant bien construite, et qui est révélatrice pour notre réflexion sur provocation et approche plastique

du corps sensuel. Sensuel, placé sous le signe d'Eros, était bien ce qu'on nomme « l'objet surréaliste », dont ce fut une vocation d'explorer la libido au cœur de l'inconscient. Ce médium nouveau, l'objet dit surréaliste, c'est-à-dire ni sculpture ni ready-made mais composé, fut inventé à l'époque comme moyen adéquat aux productions de la logique inconsciente. Tout le monde a en mémoire les objets de Meret Oppenheim, les bois de Giacometti, la Poupée de Hans Bellmer, etc. Ce qui était révélateur dans le parcours de l'exposition, c'est que plus on remontait dans le temps, vers le cœur de la créativité surréaliste, plus l'innovation formelle au service de l'atteinte du désir était significative et innovante. Celle de la production plus proche de nous, contemporaine, paraissait, à côté, innovante certes puisque les artistes peuvent toujours proposer ce qui ne s'est pas encore fait ; mais significative, au sens d'appréhendant les sensations psychiques de la sensualité ? Beaucoup moins, car jouant sur deux registres essentiellement : la reprise du répertoire, et l'effet de choc. On eut donc droit à des œuvres de Paul McCarthy, bien connues grâce au scandale qu'elles ont vocation à susciter par leur forme et leur sujet (déjection, sex-toys agrandis ou en chocolat, etc). Furent présentées aussi, légitimement pour un musée qui se doit de montrer l'art contemporain le plus connu internationalement : les reprises photographiques de la Poupée de Hans Bellmer par Cindy Sherman, référence sur référence donc et qui par conséquent se voue à la surenchère ; les vitrines aux organes génitaux et autres parties anatomiques de Philippe Mayaux, les photosculptures d'Alina Szapoznikow qui présentait des figures en chewing-gum mâché puis étiré - etc. Comment les comparer avec les effets de la sensualité, mettons, de La Boule suspendue d'Alberto Giacometti, objet conceptuel et minimaliste s'il en est et avant la lettre, mais aux effets sensitifs incarnés, carnés même alors que c'est fait de bois [6] ?

Une autre grande exposition sur le thème du corps sexué avait été présentée au Centre Georges Pompidou, d'octobre 1995 à février 1996 : « Masculin-Féminin : le Sexe de l'art ». Remarquable synthèse, au sens où fut offert un panorama vaste et ouvert de ce qui se fit sur le sujet en art moderne et contemporain. Il nous ramène à la distinction paradigmatique que j'avais annoncée entre Représentation et Présentation. À cet égard il fut patent, et il l'est toujours plus, que si le thème de la sexualité donna lieu aux vulgarités que l'on peut craindre en la matière, elles furent du fait de l'art du Contemporain. D'artistes déjà cités, auxquels on peut ajouter l'artiste français alors promu représentant de la France à la Biennale artistique de Venise, Fabrice Hybert,

{6} Pour une analyse détaillée, cf. Comédie de la critique - trente ans d'art contemporain, op. cit., page 329 dans la réédition 2015, Pocket.



**Pablo Picasso,
L'Étreinte, 1901**

auteur à l'époque de balançoires dont le siège était tout simplement incrusté de dards qui se voulaient ludiques. Je ne mentionnerai pas les vidéos de Paul McCarthy car tout cela nous dégoûterait de ce qui n'est pas a priori repoussant. Mais, ce qui m'avait frappé lors de cette exposition, c'est que, parmi tant de provocations clinquantes et claquantes, l'œuvre qui suscitait le plus de détournements de regard restait la fameuse Origine du monde de Gustave Courbet. Depuis, au musée d'Orsay, une performeuse a bien tenté de performer en live la scène de dénudage absolu. Rien n'équivaut à l'effet produit par le tableau. Autrement dit, la représentation.

J'ajoute un autre échantillon parmi toutes les œuvres présentées : l'Étreinte de Picasso, griffonnée au crayon par le jeune Picasso en 1901. Il en réalisera beaucoup d'autres et plus nues que celle-ci. Mais ni plus ni moins « convulsives », comme disait André Breton de « la beauté sera convulsive ou ne sera pas ». Dans ce dessin, tout tient à deux choses, outre la vigueur du trait, dynamique mais épais et qui se reprend : l'effacement des lèvres à l'endroit du baiser, et le ventre de la femme contre l'homme, qui se renfle vers lui, comme le pénétrant pour l'occasion. Économie de moyens et représentation assumée disent ici la vigueur de la sensation charnelle.

Il y a là un paradoxe qui n'est qu'apparent : la représentation saisit mieux que la présentation la sensation corporelle, jusque dans son intimité. C'est que la représentation mime la cosa mentale, la camera oscura, le boîtier psychique sans lequel nous ne sentons ni ne réfléchissons ce que nous éprouvons.

Jean-Philippe Domecq



Analyse

Guérir la peur de la peur de mourir est-il possible ?

1ère séance

Dialogue entre
Caroline Guth et
Jean-Philippe
Domecq

Nous proposons ici une première livraison d'entretiens sur la Thanatalyse, psycho-science en cours de conceptualisation et de mise en pratique thérapeutique par Jean-Philippe Domecq, et dont Caroline Guth a eu tôt connaissance. La théorie de la Thanatalyse fera l'objet de publication, dont le Dialogue entamé ci-dessous fera partie. La Revue en livrera successivement les étapes, en forme de « feuilleton intellectuel » puisqu'il s'agit d'un Work in Progress, auquel peut ainsi assister le lecteur.

La Rédaction

Caroline Guth : Pourquoi n'avoir pas nommé « Nihilanalyse » la Thanatalyse que vous proposez ? Car il est clair, à lire les fondements que vous donnez à cette nouvelle « psycho-science », ainsi qu'aux diverses occurrences où vous l'expliquez dans vos livres et vos interventions, que le fond du fond auquel vous nous renvoyez est le rien, que vous donnez d'ailleurs parfois avec majuscule. « Le Rien fondateur de notre conscience » est selon vous l'alpha et l'oméga. Alors, est-ce seulement en raison de la connotation négative que vous refusez de mettre *nihil* au cœur de cette psychanalyse de notre peur de la mort ?

Caroline Guth est
philosophe de formation.

Jean-Philippe Domecq
Bibliographie sur son
blog :
www.leblogdedomecq.blogspot.com

Tous deux ont publié un
premier volume ensemble,
à partir des œuvres de
Caroline Guth : *Au delà
d'en deçà – Aphorismes
picturaux*, Galerie
l'Achronique éditions,
Paris. 2017.



Jean-Philippe Domecq : Votre question y va droit, puisque je le nomme « le fond sans fond qui nous fonde ». Par la Thanatalyse en effet, il s'agit, pour chacun d'entre nous et chacun selon son histoire, d'admettre le fond sans fond que nous sentons dès l'instant où nous entrevoyons que nous mourrons un jour, inéluctablement, comme tous. La sensation de sol qui se dérobe « à l'infini », ou l'indéfini absolu plutôt, produit toutes les formes individuelles et les formes collectives de réaction à cette « Donnée d'emblée », ainsi que je nomme notre point d'arrivée donné dès le point de départ de notre conscience de vivre. De là donc en effet, pourquoi ne pas partir de ce rien ?

Parce que le « rien », si vous permettez, c'est encore quelque chose... Je ne joue pas sur les mots, preuve en est que vous avez pensé au « Nihil », qui a toute une histoire dans les lignées de pensées et philosophies. De même le « Nada », qui constitue l'apport de la pensée espagnole à l'histoire des philosophies possibles. Mais vous entendez tout de suite la connotation de ces deux termes de Nihil et de Nada. Ajoutez-y aussi le Vide, hérité des philosophies orientales et notamment le Zen qui dépasse les philosophies en n'y entrant pas; ajoutez-y le Dieu de la théologie négative, à partir de Maître Eckhart notamment, et nous aurons fait le tour des occurrences de ce rien par lequel les hommes ont tenté de pointer ce qui dépasse et dépassera constamment leur pensée; ce qui la troue ; ce qui exprime notre vertige. Eh bien c'est là une première raison d'écarter le rien de la nomination d'une nouvelle façon d'accueillir la conscience préétablie de notre finitude : c'est trop saturé, le mot avec l'usage s'est usé, rempli, paradoxalement rempli. Comme « Dieu »

Et puis, qui dit *nihil* rappelle aussitôt *nihilisme*, avec la connotation négative que cela implique, et vous l'avez aussitôt

rappelé. Or, le Rien auquel je crois bon de renvoyer notre conscience comme à son point de départ et d'arrivée le plus réaliste et mat, je ne l'inscrirais pas dans la cure thanathérapeutique si je pensais qu'il devait désespérer, convaincre d'une absolue négation de valeurs ou de sens. Je n'ai pas à me prononcer sur les valeurs ou les significations: puisque l'humanité en a produit et en produira tant et tant, autant aller à ce qui anime cette production vieille et jeune comme l'humanité. Surtout, je crois tonique, dynamique, curatif donc, de nous amener à admettre le rien, positivement. Positivement puisque c'est ainsi. Positivement puisque c'est grâce à ce rien que les hommes sont hommes parmi les autres formes de vie dans l'Univers – ou ce qu'on appelle ainsi, car, là aussi...

Caroline Guth : En effet, je comprends que le lourd passif du terme nihilisme et des philosophies du vide vous aient convaincu de ne pas utiliser le mot « nihil ». Toutefois, n'est-il pas également risqué de faire des compromis avec l'étymologie ? Thanatolyse ne comportant pas de sens véritablement identifiable étymologiquement. Ensuite, le mot « thanatos » quant à lui n'est pas vraiment fidèle à ce que je comprends de votre thérapie Il existe beaucoup d'utilisation de « thanatos » notamment dans les para-sciences gravitant autour de l'idée de vie après la mort ou d'expérience de mort ... ne craignez-vous pas l'amalgame ? Qui plus est, la mort peut être vue comme un changement de condition, un passage vers un ailleurs et non comme une positivité du néant ?

Il est vrai que la mort peut nous éveiller et nous rendre la vie plus désirable mais conduit-elle nécessairement à une réflexion sur le rien que nous sommes ? Ce qui est intéressant dans votre vision c'est sa proximité avec l'idée que d'accepter que nous sommes un néant pourrait avoir des conséquences positives. Autrement dit qu'à partir d'une même donnée que les philosophies du vide on pourrait arriver à une conclusion quasi inverse ... Du vide que nous sommes, nous pourrions justifier le désir de création et remédier à nos passions négatives alors que le Bouddhisme, par exemple, nous apprend que le rien que nous sommes est une source de désespoir qui doit nous détourner du sensible et de la joyeuse création pour autant qu'elle serait vaine.

C'est un peu comme cette idée de narcissisme positif qui vient contrebalancer l'idée selon laquelle le narcissisme serait négatif (comme le suggère l'interprétation classique du mythe de Narcisse).

Jean-Philippe Domecq : Et votre comparaison avec les acceptions du Narcissisme ne vient pas par hasard si la Thanatolyse est bien une autre Psychanalyse, non contradictoire avec celle-ci, à laquelle la Thanatolyse doit beaucoup. Dans les deux cas, il s'agit bien d'une pensée du Sujet, à l'Occidentale, symétrique inverse par exemple du Bouddhisme, et même du Zen comme nous le verrons peut-être, même si dans une moindre mesure, qu'il sera d'ailleurs intéressant d'examiner tant le Zen tire sa puissance de sa matité idéologique. La Thanatolyse en tout cas, comme la Psychanalyse, n'exclut en rien ce monde, hic et nunc, ni ses offres ni ses satisfactions ni par conséquent ses insatisfactions, frustrations, désastres et autres accidents nécessaires au Moi qui désire vivre. « Désire », oui, et par là nous nous portons également en faux contre toutes les philosophies de sagesse trop généralement ablatives. Ce monde n'est ni une vallée de larmes ni un tonneau des Danaïdes.

Simplement, aujourd'hui la question du narcissisme se pose de manière unique, sans commune mesure avec aucune époque de l'histoire de l'humanité, puisque nous vivons dans une idéologie sociale, politique, économique largement psychologisée par la conception de ce que j'ai défini dans les années 80 comme « l'individualisme minimal », à savoir l'individualisme libéral qui, à la différence de l'individualisme des Lumières, pose l'individu dans le laisser-faire coupé de l'autre. Pour toute une série de raisons structurelles, le narcissisme contemporain est devenu une fermeture endémique; c'est pourquoi on peut avoir tendance à alerter contre lui. Mais, comme vous le suggérez, il serait bon de répondre à cette dominante des temps par une conception libératoire du narcissisme. A nous de l'énoncer.

Avant cela, continuons sur ce que vous avez énoncé : Premièrement, comme vous le rappelez, la connotation de « Thanatos » peut en effet renvoyer à toute cette nébuleuse de théories effectivement nébuleuses comme il y a en a toujours, aujourd'hui donc aussi, sur on ne sait quelle vie après. Mais c'est un moindre mal pour l'appellation de notre psychoscience en « Thanatolyse » par rapport à une appellation autour de *nihil* dont la connotation, elle, s'impose beaucoup plus, à tous et aussitôt. A nous de dissiper le vague de malentendus autour des marchands d'au-delà qui usent du mot *thanatos* sans le répandre assez pour déjà l'user.

Deuxièmement, vous condensez le cœur du pari thanathérapeutique pour l'humanité en ces termes : «...une positivité du néant ? Il est vrai que la mort peut nous éveiller et nous rendre la vie plus désirable. » Et dans la foulée vous ouvrez cette piste:

Troisièmement, «... mais conduit-elle nécessairement à une réflexion sur le rien que nous sommes ? Ce qui est intéressant (...) c'est sa proximité avec l'idée que d'accepter que nous sommes un néant pourrait avoir des conséquences positives. » Là vous mettez le doigt sur les effets de cette cure qui est la Cure des cures de la condition humaine. « Conduit-elle nécessairement à une réflexion sur le rien que nous sommes ? »... Et pour cause : les effets d'une telle prise de conscience sont aussi nombreux que les effets de la psychanalyse sur les individus, tous différents. D'autant que vous faites ensuite la comparaison avec les acceptions opposées du *narcissisme*. Quel spectre d'effets discernez-vous à partir de là ? Et ne soulevez-vous pas le problème d'un refoulement accru de la conscience de mort, refoulement par un *narcissisme* accru ? Je ne le pense pas, mais à voir.

Caroline Guth : Mais cette peur de la mort que vous souhaitez nous faire revivre et digérer, cette peur qui serait occultée par la peur de cette peur - si je comprends bien ? -, comment être certain qu'elle est masquée par la peur de notre peur de mourir et non par la peur de notre inconsistance fondamentale ? Qui plus est, selon vous, en quoi « La mort » et le « Rien » se rejoignent-ils et se distinguent-ils ?

En fait, lorsque vous dites que vous voulez guérir notre peur de la peur de mourir, cela me fait penser au projet du philosophe Heidegger de nous extirper de notre oubli de l'oubli de l'être... Cela fait-il sens pour vous ? Je pense à cela notamment parce que Heidegger est le grand penseur de la finitude humaine et du néant au sens où l'homme est un néant ouvert sur le monde et les étants. Il y a donc chez Heidegger cette présence simultanée de la mort comme finitude et du néant.

Concernant le *narcissisme*, je ne voulais faire qu'une analogie. Interroger votre conception du néant et savoir si, comme le *narcissisme* qui peut être vu comme négatif ou positif, nous devions concevoir, selon vous, le néant comme pouvant être positif. Pensez-vous pour votre part qu'un excès de *narcissisme* puisse augmenter le refoulement de notre peur de mourir ? Si oui, selon quel mécanisme ?

Par ailleurs, en quoi votre pensée se prémunit elle du biais de la psychologie ? Il m'a semblé que c'était également un point important pour vous de ne pas réduire la Thanatolyse à être une science de la *psyché*. Or la notion de peur et de refoulement sont des notions que l'on retrouve dans la psychologie.

Jean-Philippe Domecq : Oui, il me semble bien que notre peur de la peur de la mort est autant peur de la mort que peur de notre inconsistance. « Inconsistance » au double sens, psychologique et métaphysique. Psychologique parce que, chaque fois que nous nous rappelons que nous mourrons un jour, notre personne se voit éliminée du contexte où elle se voit ainsi éliminée ; tout le reste alentour prend soudain une consistance démultipliée parce que c'est ce que nous allons perdre de vue et dont on sent/sait que cela continuera après nous – on reprend d'ailleurs conscience que cela existait aussi avant nous, puis bien avant nous, puis que tout ce dont nous n'avons pas idée existait, existe et existera sans nous. Ce « tout sans nous », que j'appelle le *Tout sauf soi* en nous, nous balaie en tant que personne qui pourtant le constate pendant ce temps.

Vous constatez que, par là-même, nous avons immédiatement débouché sur l'inconsistance métaphysique. C'est même là que prend source la métaphysique, telle que je l'appréhende : sous l'effet de la conscience de « ma » finitude (qui n'est déjà plus si « mienne » sous l'effet de la peur de la mort), toute donnée concrète, toute perception sensible, est percée à jour, le physique est vidé de l'intérieur, évidé, troué, car vu depuis en-deçà et au-delà du physique. C'est le détachement brutal et forcé qu'opère tout souvenir que nous mourrons.

Il me semble que, du même coup, cela commence à répondre à votre question sur la place de la psychologie dans l'optique thanatalytique. Vous le rappelez, celle-ci est fille de la psychanalyse dont elle reprend des notions fondamentales, entre autres et au premier chef celle de refoulement, puisque je pose que la peur de la mort suscite, de loin, le plus fort de nos refoulements, après le coup de détachement que nous venons de résumer.

Plus globalement, la psychologie étant une de nos données constitutives, chacun a donc sa façon particulière d'accueillir et refouler la conscience de la mort en fonction de sa constitution psychologique. C'est là notre autre « roman familial » freudien,

évidemment interconnecté à celui de la libido puisque celle-ci est l'autre face de notre condition « érothanatologique ». La cure thanathérapeutique procède donc bien de la psychologie de chacun.

Ce que vous rappelez de la philosophie de Heidegger peut converger avec la conception *thanatalytique* du « Néant fondateur ». Ce *rien* d'où nous naissons pour y retourner, je l'appelle « rien » parce que nous n'en pouvons rien dire, au sens où la mort fait silence en nous, si elle fait parler autour et fondamentalement l'être humain. Ici on pourrait aussi s'aider de la philosophie selon Wittgenstein, où « ce dont nous pouvons parler, il faut le taire ». « Dieu sait » si la mort nous ne pouvons en dire que : « rien », je ne serai plus rien. Tout ce que nous pouvons donc faire, en tout cas tout ce que je m'autorise à dire, doit être fondé sur ce « trou », ce « silence », mots qui sont déjà trop dire, vous voyez. Alors, autant dire « rien » pour exactement ne rien dire de ce qui nous fait taire avec la mort.

Autrement dit encore, cet humble mot de « rien » est à tout prendre l'X inconnu qui n'empêche pas de faire des maths - avec le fonctionnement de la psyché humaine, en l'occurrence.

Caroline Guth : Admettons que l'on ne puisse « rien » dire de la mort car elle est un « rien » mais un « rien » fondateur. Elle nous ouvre précisément à ce qui n'est pas *rien*, ce que vous nommez le « Tout sauf soi ». Peut-on considérer, par exemple, que le « Tout sauf soi » que vous évoquez, soit ce dont la Thanatalyse doit parler ? Doit-on le considérer comme un enjeu ? Si oui, à quoi la pensée du « Tout sauf soi » doit elle nous amener ?

Pouvez-vous par ailleurs nous en dire plus sur votre conception de la Métaphysique ? En quoi le Physique serait évidé, troué par la conscience de la mort ? Cela fait penser à la philosophie platonicienne pour autant qu'elle aussi déconsidère le monde sensible et la physique du fait que tout change et périt. En quoi vous distinguez-vous ou pas de cette tradition ?

Vous dites ensuite que la peur de la mort est le plus fort de nos refoulements. Ne craignez-vous pas, en posant cela, que certains vous répondent que nous savons tous que nous avons peur de la mort, que nous luttons constamment contre cette peur tant elle est présente. Si bien que déjà le philosophe Épicure cherchait à nous apprendre à gué-

rir de cette peur en prenant conscience qu'il est absurde d'avoir peur de ce que l'on ignore. La philosophie antique nous apprend aussi que cette peur doit être digérée pour que la vie « pleine » et l'action soient possibles. Alors comment vous positionnez vous face à cela ? Selon vous, à quoi nous mènerait de ne plus avoir peur de notre peur ? Que devons-nous faire de notre peur de mourir, une fois que nous l'admettons ?

Le *rien* que nous sommes pour Heidegger signifie que nous sommes des mortels et non de simples étants. Nous sommes, par la conscience de notre finitude, ouverts sur le monde, sur le Il y a Qu'en est-il pour vous ?

Vous parlez du philosophe Wittgenstein. Est-il important dans votre chemin de pensée vers la Thanatalyse ? Et si oui, pouvez-vous nous dire en quoi exactement ?

Pour terminer, si l'on ne peut ou doit rien dire de la mort, d'où faire naître alors la parole que toute psychanalyse exige ? Autrement dit, de quoi la Thanatalyse doit elle nous amener à parler ? De notre peur ? Du « Tout sauf soi » ? Et en vue de quoi ?

Jean-Philippe Domecq : « Pour terminer », dites-vous... Nous ne faisons que commencer, à vrai dire. D'une part parce que la Thanatalyse, je l'incube seulement, depuis une dizaine d'années et ce n'est qu'un début, vu l'enjeu existentiel ; d'autre part, vos huit dernières questions d'aujourd'hui (au bas mot, car chacune en contient beaucoup) procèdent de votre réflexion sur notre psychoscience et vont permettre de présenter ce que n'est pas et ce que peut être la Thanatalyse. Doublée, rappelons-le, d'une pratique : la Thanathérapie. En outre, sachant que vos premiers développements prospectifs me laissent le sentiment, intellectuellement frustrant, que je n'ai fait et que nous n'avons fait que commencer à y répondre, je vous propose de nous dire : La suite au prochain numéro ?



Jean-philippe Domecq
Crédit photo ©Ph.Matsas/Leemage



Exploration

Qu'est ce que le genre ?

« Nous ne voyons jamais les choses telles qu'elles sont, nous les voyons telles que nous sommes », écrivait Anaïs Nin (1903 – 1977)

Mais que sommes-nous ?

Genre, jeu et enjeux

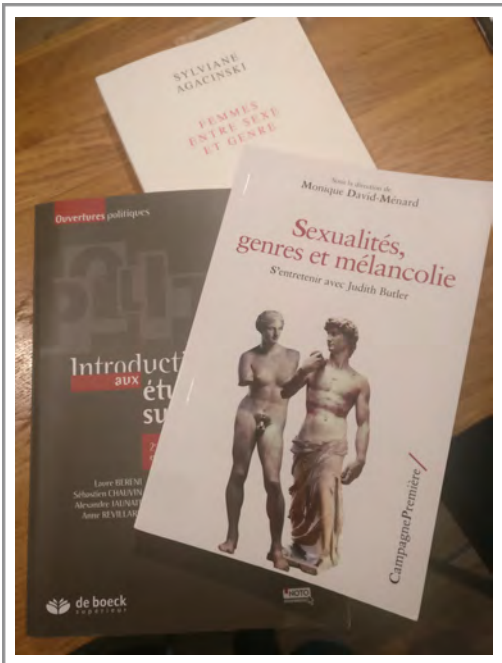
1ère Partie

Par Caroline
Mirigay

Cher lecteur... Ici nous ne ferons pas de généalogie exhaustive du genre, ni de contestation ou de polémique même si ce sujet l'est... Cette exploration a pour seul objectif de réfléchir sur les motivations expérimentales et créatives de ces actes de transgression du genre. Nous ne nous prononcerons donc pas sur le fait qu'opérer cette transgression soit possible et/ou souhaitable. Nous avons souhaité, afin de faciliter la prospection, exclure autant que possible tout parti pris normatif ou évaluatif. Il ne s'agit donc pas de traiter du genre à partir d'un biais militant ou féministe, même si le concept de genre dont nous partons provient en partie des études féministes. Pourquoi ? Parce que par certains côtés l'aspect militant recrée des aliénations et l'émergence de nouvelles normes et de biais évaluatifs. Nous souhaitons

essentiellement centrer l'analyse sur l'efficacité performative d'un « jeu » avec le genre.

Pour ce faire nous prenons volontairement une distance avec nombre de débats actuels afin, qu'ainsi détachés de la préoccupation de l'actualité, nous puissions mieux percevoir comment, en partant d'un choix féministe de déconstruction d'une aliénation « normative », le jeu avec le genre peut devenir un enjeu du « Je », un enjeu de subjectivation, d'expérience et d'expérimentation en dehors de toute assignation identitaire. Afin de développer au mieux cette hypothèse et éviter trop de malentendus, commençons par déterminer ce que nous entendons par le genre.



Le genre apparaît depuis quelques temps comme un enjeu identitaire et, par là même, comme l'un des enjeux de notre « Je ». Il semble que l'impératif identitaire et l'affirmation d'une identité sexuée et binaire séparant la « nature humaine » entre homme et femme soient devenus un obstacle à notre désir de liberté et d'émancipation. La tendance récente est de penser en termes d'émancipation d'une « nature » arbitraire et aliénante, une « nature » se réduisant à l'expression d'un déterminisme contestable et limitant. Qui plus est, la normativité hétérosexuelle étant largement une construction sociale, le sujet est amené à repenser son identité et sa subjectivation par-delà le genre et le sexe. Il semble alors lui incomber depuis peu de se créer une « nature » autre et possiblement individuelle. De par ce constat, il nous paraît intéressant ici d'interroger les enjeux pour le sujet contemporain, le « Je » que nous sommes, de jouer avec le genre et d'inventer des genres. Afin de mener à bien cette tâche, nous allons tout d'abord, tenter de

circonscrire au mieux ce qu'il faut entendre par genre au cœur de cette réflexion et comment il s'est trouvé problématisé depuis ces dernières années.

Première partie : Qu'est-ce que le genre ?

De but en blanc, sans être initié, lorsqu'on entend parler du genre, on pense à la nature grammaticale. Mais depuis quelques temps, le genre se manifeste sous d'autres hospices et nous commençons tous à admettre que le genre va au-delà de la simple question grammaticale, disons même en deçà ...

Tout part d'une date fondatrice, 1949 : cette année-là, la philosophe Simone de Beauvoir publie *Le Deuxième Sexe* et l'anthropologue américaine Margaret Mead, *L'Un et l'Autre Sexe*. Toutes deux contestent la vision d'un « féminin » qui serait dérivé du sexe biologique. C'est alors que l'idée d'un genre distinct du sexe émerge, même si le mot n'est pas encore formulé.



D'origine anglo-saxonne, Gender, le terme genre a d'abord été utilisé dans les sciences médicales, la psychologie et la sociologie, puis repris par les études féministes. Aujourd'hui, le concept de genre s'est généralisé et s'inscrit dans une perspective constructiviste qui analyse les différences hommes/femmes comme des constructions sociales et culturelles, et non plus comme des faits découlant des différences de nature. Ainsi le terme de genre remet en question un dualisme universel qui structure nos représentations et nos modes de pensée depuis plusieurs siècles. Il permet par ailleurs de dénoncer la confusion implicite entre l'homme générique et l'homme masculin ; c'est à dire celle des universaux hérités des Lumières par des sujets qui refusent de se laisser déterminer dans leurs désirs par une catégorisation déterminant leurs choix sociaux a priori. De ce fait, depuis quelques an-

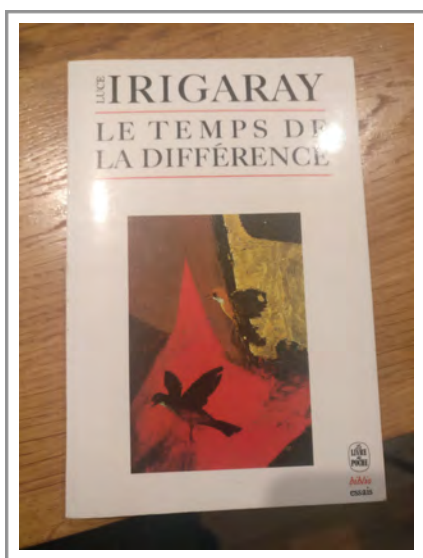
nées, aux États-Unis puis en France et dans de nombreux pays, on assiste à une nette augmentation de travaux analysant les différences de traitement hommes/femmes dans tous les domaines des sciences humaines et sociales. Parallèlement, les études sur le genre suscitent de nouveaux courants de recherche tel que les men's studies (sur la construction du masculin et de la virilité) ; les gay et lesbian studies (sur l'homosexualité) et les queer studies (qui regroupe sous un même terme les identités non-conventionnelles, les personnes non-hétéronormées).

Précisons que le terme queer voulant dire étrange ou bizarre en français apparaît aux États-Unis dès l'entre-deux-guerres et désigne souvent de manière péjorative les homosexuels au comportement particulièrement efféminé. Néanmoins aujourd'hui, le terme queer désigne une théorie qui remet en cause toute norme, qu'elle soit de genre ou de sexe.

Comme nous le verrons par la suite (dans la seconde partie de cet article à paraître dans le prochain numéro), la philosophie queer est révélatrice et, par certains aspects, exemplaire de ce jeu avec le « Je » qu'ouvre la transgression du genre.

Mais revenons-en pour l'instant au genre. Depuis les années 70, la notion de genre est l'objet de multiples recherches et études au cœur de ce qu'on appelle couramment les Genders Studies. Bien que souvent soupçonnées de s'inscrire dans une démarche trop militante, féministe, homo et transsexuelle, les études sur le genre constituent véritablement un domaine de recherche pluridisciplinaire.

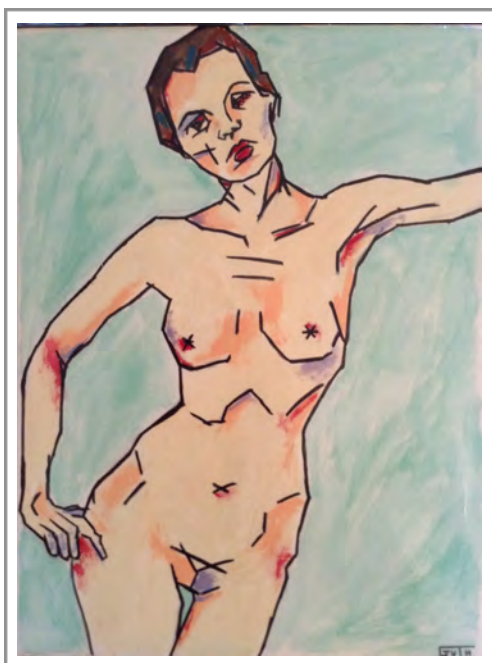
Le genre, il est vrai, fut au départ très investi par les féministes qui, par le développement de réflexions sur le genre, visaient à faire reconnaître un engagement qui voulait être une



Points clés:

- 1) le genre est une « construction sociale »
- 2) il est un processus relationnel de différentiation reposant sur un soi-disant fait de nature ou une potentialité dissymétrique (une opposition binaire homme/femme).

Michel Foucault, ses travaux font apparaître le caractère construit de la normativité hétérosexuelle. (1969 : L'Archéologie du savoir. 1976-1984 : Histoire de la sexualité.)

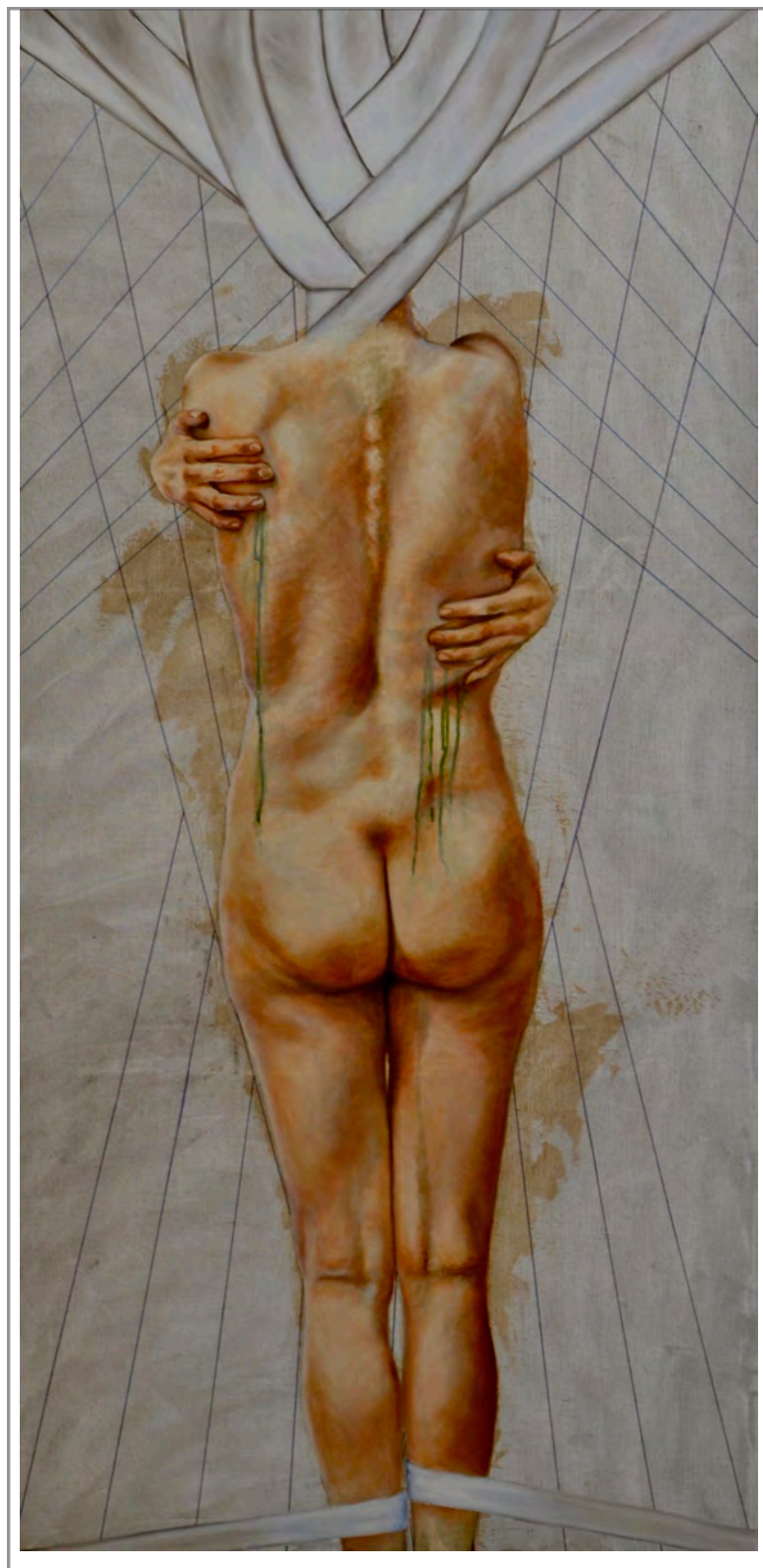


réflexion renouvelée sur le monde. Mais il fut également un objet d'étude pour la science pour autant qu'il apportait un éclairage sur la séparation chez certains patients entre corps et identité. C'est le cas du psychanalyste Robert Stoller qui a introduit la notion de genre en référence au cas des transsexuels dont l'identité psychologique intime (se sentir un garçon ou une fille) est en conflit avec le sexe anatomique. D'où le développement de cette idée qu'il n'existe pas une réelle correspondance entre le genre (Homme/Femme, masculin/féminin) et le sexe biologique. C'est ainsi que le genre devient un fait culturel, une norme institutionnelle déconnectée du sexe biologique.

La déconstruction des normes de genre s'opère. L'influence du philosophe français Michel Foucault (particulièrement dans la décennie 80 durant laquelle ses œuvres ont été traduites aux États-Unis) est ici primordiale. Le genre est, depuis Foucault, articulé au pouvoir et à sa mise en discours puis relié à l'analyse de la sexualité et de ses normes. Le genre devient un outil d'analyse et l'analyse du genre ramène les spécificités prétendument féminines aux mentalités d'une époque et d'une société données. Ainsi, les études sur le genre permettront de reconnaître le caractère socialement construit des données historiques sur les femmes puis sur les hommes. Si le genre rend visible le sexe féminin, il implique en retour que l'homme ne soit plus le neutre et l'universel mais un individu sexué. Les années 90 vont toutefois encore marquer un nouveau tournant et troubler l'évidence du genre. Les études féministes commencent à fusionner avec les études gay et lesbienne qui se développent aux États-Unis. C'est aussi l'époque où apparaît la théorie queer, dont la figure de proue est la philosophe Judith Butler. La

pensée queer va se démarquer des études féministes traditionnelles en remettant en cause la bipolarisation homme-femme. Cette bipolarisation sera désormais vue comme une imposition arbitraire qui découpe les réalités humaines en catégories opposées. La théorie queer va ainsi remettre radicalement en question la notion de genre et passer du genre aux genres et du jeu au « Je ».

**=> Genre, je et enjeux,
au prochain numéro
nous entrerons au
cœur des enjeux de ce
jeu avec le « Je »
ouvert par la remise en
cause radicalement de
la notion de genre.**





Clin d'œil

Journal de mes nuits blanches par Catherine Deux, philosophe et insomniaque

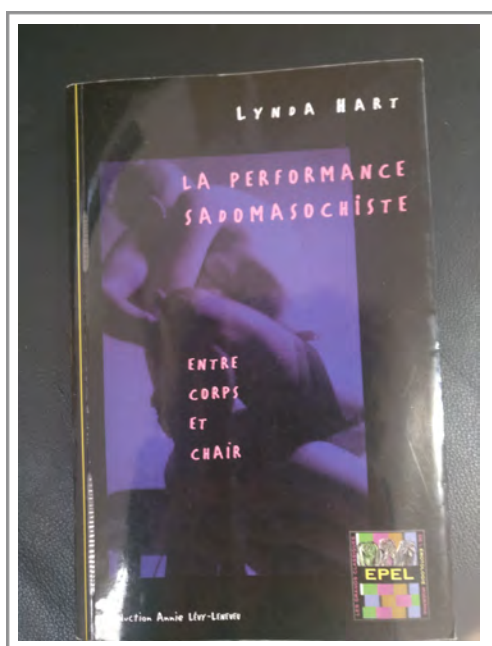
Esthétisation des problématiques somasochistes

Enquête sur
d'étranges pratiques
artistiques

Les mouvements somasochistes ont depuis quelles années investi le monde de l'art et y officient régulièrement au travers de pratiques théâtrales, de vidéos, de performances et d'happenings. La pratique qui semble être le lieu par excellence de la matérialisation de leur art, n'interdit pas la production d'œuvres adressées à un public de plus en plus large, notamment par le biais de films et des photographies.

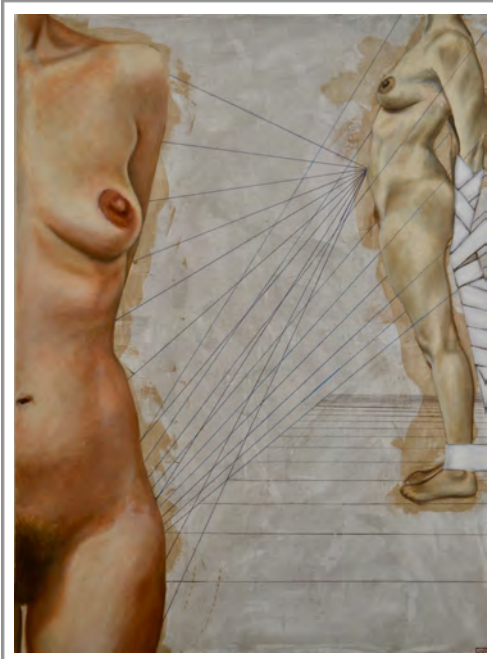
Tout a commencé il y a environ un an lorsque j'ai découvert le travail artistique de Catherine Corringer. Bien que je sache de quoi il en retournait avant la projection, cette expérience a eu un effet inattendu et a commencé à hanter mes moments de solitude. Loin d'avoir été rebutée par les courtes performances filmées de cette artiste, ces dernières m'ont conduite à m'interroger sur l'émotion esthétique qu'elles avaient provoquée en mon âme et corps. Mais pas seulement, elles m'ont aussi poussée à me demander

comment et pourquoi la pratique sadomasochiste en est venue à désirer s'incarner et par la même se fixer dans une production artistique. Comment, de la pratique « expérimentale », de cette sexualité « hors normes », en sommes-nous venus à son esthétisation par la performance puis à la production d'une œuvre d'art cinématographique ? Et pourquoi ce passage de la pratique à la production ?



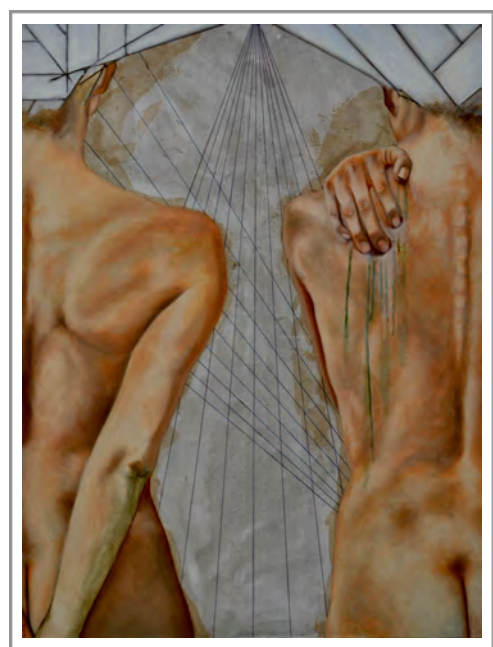
Avant d'aller plus avant dans cette interrogation, qu'y voit-on ? Des acteurs, mais encore, des personnages, d'étranges incarnations traversées par des désirs plus ou moins chaotiques et ambigus. On y découvre un jeu un peu particulier mêlé d'érotisme, de violence sourde et de pouvoir. Quel pouvoir ? Un pouvoir circulant entre des figures en apparence dominantes et d'autres s'y soumettant, des figures fluctuantes entre provocation et abnégation, entre affirmation et repli. Puis on bascule ... vers quoi ? On ne sait pas vraiment, mais on entre et on se laisse imprégner par, dirais-je, « un quelque chose » d'insaisissable. Le tout accompagné d'une musique pulsative et anonyme.

Nous voilà témoin discret et muet d'une forme d'innommable, hypnotisé par l'image et l'étrange vibration du fond sonore. Tout est paradoxalement entêtant et sourd, cela n'a rien à voir avec la violence criarde et exubérante des films d'horreur à sensations fortes ou des tueries en roue libre de nos habituels films d'action grand public. On pourrait éventuellement se remémorer certains tableaux où violence et érotisme se mêlent avec brio, où la scène de crime devient redoutablement esthétique comme dans le célèbre Judith et Holopherne d'Artemisia Gentileschi ... Il y a bien quelque chose de ça mais en même temps ce n'est pas ça.



Peut-être parce que l'on ne sait jamais précisément ce qui est en train de se jouer et en même temps on y reconnaît quelque chose de familier, quelque chose qui nous traverse parfois dans nos rêves ou au gré de certaines rencontres ... C'est étrange mais pas étranger; c'est irrationnel comme dans ces moments où on rumine, on ressasse ses manques, ses failles, ses douleurs, ces petites choses qui nous dévorent quotidiennement. La différence est que cela reste souvent à l'état de fantasmes ou de pensées involontaires, on ne va pas jusqu'à l'inscrire dans la chair (bien que nous mettions souvent notre corps à l'épreuve mais rarement aussi consciemment que dans ces pratiques sadomasochistes).

Que veulent-ils nous donner à voir ? Ce qui est sensible, vraiment sensible dans notre relation à l'autre et à nous même comme autre. C'est peut-être pour cela que cette violence ritualisée et orchestrée nous dérange, parce qu'elle est celle de l'intime, celle que chacun exerce sur lui-même à l'ombre de son intimité des plus intimes, celle qu'on ne dévoile qu'à soi-même et encore lorsque l'on ferme les yeux. Or ici il faut garder les yeux grands ouverts. Elle n'a rien de la violence rageuse des guerres, des meurtres sanglants, des viols abjectes ... non rien de cela, alors pourquoi nous émeut-elle autant ? Peut-être, et je dis bien peut-être, que c'est parce que dans cette violence l'autre comme altérité pure est nié, il est assujéti, il est manipulé, il est maculé, il est pénétré, il est marqué mais il n'est jamais vraiment autre, je dirais même que l'autre y est intime ... Il constitue l'intimité... et il pourrait être juste l'autre en soi-même.



Mais revenons à notre question Au-delà du premier contact et de l'excitation de la transgression ... au-delà de l'exhibition et du besoin de se faire voir pour être vu et reconnu

dans sa corporéité ... au-delà de l'anecdotique ... au-delà ... De quoi est-il question ? Pourquoi dévoiler le monde du sadomasochiste au grand public par le prisme d'un art visuel révélant de façon frontale des pratiques semblant relever de l'intime ? Et pourquoi cette recherche d'esthétisation des problématiques sadomasochistes ? Enfin pourquoi ce passage de la pratique à la production ?

Prenons par exemple la démarche d'une « Maîtresse Cindy » mêlant réflexion artistique, scénographie et sexualité sadomasochiste qui pendant longtemps a dérangé aussi bien le monde du SM français traditionnel, alors refermé sur lui-même, que le public non pratiquant.

On écoute « Le corps soumis dans le donjon de Maitresse Cindy » et on finit par se demander pourquoi cette crispation alors qu'en réalité, la mise en « art » de ses pratiques sadomasochiste n'est pas si incompréhensible quand on admet qu'elles sont vécues par ses adeptes comme un jeu, voire pour certains comme une sexualité cérébrale. C'est aussi par l'œil et l'esprit que l'on sent les pulsations du pulsionnel. À la vision de ces performances on reste traversé par un sentiment trouble d'interdit immémorial et d'excitation larvée. Évidemment on ne vit pas la même chose que ceux qui nous donnent à voir leur propre corps et leur chair qu'ils investissent dans cette pratique ; mais on perçoit intuitivement un langage qui fait advenir des formes de savoir. Comprendre la signification de ce que l'on voit, est un acte difficile au premier abord tant cela touche l'irrationnel. Comment parvenir à lire ce langage sans se mettre dans la posture évaluative ? En passant par l'art peut être ... l'esthétisation de ses pratiques n'est-elle pas alors une manière, une tentative de piéger l'évaluation morale et de permettre le dévoilement de ce savoir (et ça voir) singulier.

Les pratiques sadomasochistes ne seraient en rien des pratiques d'aliénation mais des moyens et des objets de connaissance convoquant l'affectivité et la chair comme source de savoir. Elles ne seraient pas des pratiques d'aliénations (malgré l'ambiguïté de la posture masochiste) pour autant que celles-ci nous obligent à reconnaître qu'elles ne sont pas une renonciation à la liberté subjective. Elles ne sont pas un esclavage mais un jeu de pouvoir et de circulation de ce pouvoir. Le sadomasochisme n'est possible que parce que nous sommes libres de subir ou d'exercer le pouvoir. On croit trop souvent qu'une personne libre ne peut pas désirer ou rechercher la soumission. Nous

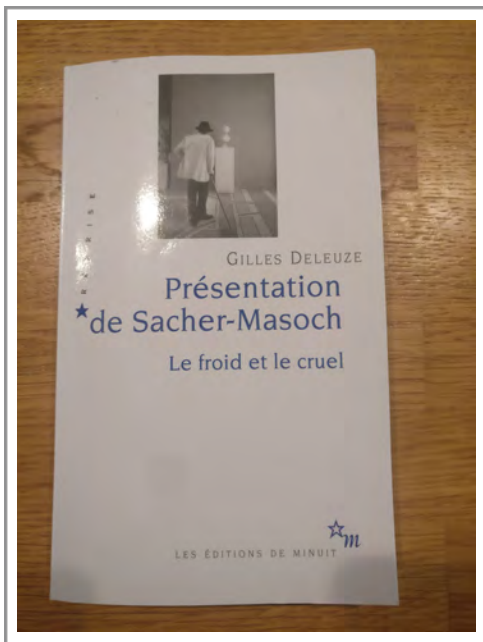
pensons à tort qu'il ne peut y avoir de soumission librement consentie et c'est en cela que le masochisme paraît incompréhensible. Et pourtant, il n'y a pas de sadomasochisme sans liberté.

Alors comment comprendre ce désir masochiste ? Certains diront que ce n'est qu'une pulsion morbide ou une perversion découlant d'un traumatisme. Mais est-ce si clair ? N'y a-t-il que cela ? Rien n'est moins sûr.

On peut aussi penser à la pulsion de mort telle que Freud la pose. Mais pourquoi avoir besoin de l'acter ? Et aussi explicitement.

Essayons de démêler ... Le masochiste n'est pas l'esclave car il choisit librement de vivre sa soumission et choisit délibérément un autre pour exercer cette domination. Peut-être cherche-t-il à se perdre et à se désubjectiviser ou inversement à s'éprouver comme sujet corporel et charnel ? Peut-être aussi cherche-t-il à savoir ce que c'est que faire corps et chair et c'est peut-être pour cela que la pratique finit par produire une œuvre ? Cherchent-elles, au-delà de la simple présentation, à atteindre la représentation, celle de la réalité corporelle ? En fixant dans une production, une œuvre, ce langage du corps, elles semblent s'efforcer de saisir ce que cela fait d'être un être de chair.

La pratique vise l'expérimentation, la subjectivité, l'affectivité. Elle est présence et immanence. L'œuvre quant à elle est représentation, médiation, projection, objectivation de la pratique sadomasochiste. Elle fixe, elle permet de voir et de se voir. Elle témoigne du besoin de se projeter, de s'extérioriser pour atteindre un savoir. La production de film et photographie permet à la pratique de s'incarner en un reflet inaltérable et diffusable.

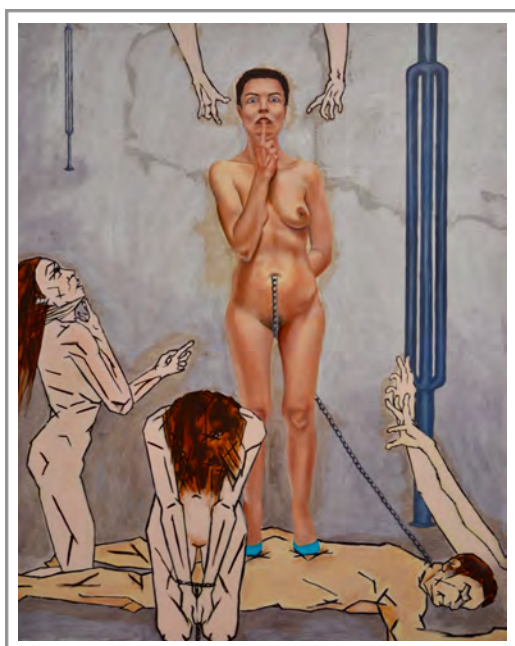


Ici l'art ferait-il office de témoin parfait, le spectateur incarnant ce témoin ? Témoin idéal du tragique de toute subjectivation ? Témoin disqualifiant d'emblée tous les discours moralisants qui entraveraient l'accès au ça-voir ?

On peut imaginer qu'en devenant un langage visuel et plastique ancré dans une production, la pratique sadomasochiste atteindrait un stade ultime, celui de se constituer comme savoir. Au-delà de l'inquiétude première qui entoure ces pratiques, on peut donc y voir une forme de mise à distance, une forme de reconstruction de la pulsion afin de la comprendre et de mieux la digérer, l'assimiler, l'intérioriser.

Peut-être, sommes-nous devenus de plus en plus sensibles à nos violences, pulsions et paradoxes ? Peut-être aussi que ce qui paradoxalement nous dérange, c'est que nous

investiguons à présent l'intime de l'intime. Le mystère de notre corporéité et de notre chair se trouve de plus en plus dévoilé, exhibé et scruté. La part de mystère s'amenuise et notre « pulsion scientifique » (voir et ça-voir), notre désir insatiable de connaissances, franchit une des ultimes limites. N'est-ce pas en cela que ce phénomène d'esthétisation des pratiques sadomasochistes doit être interrogé ? Et d'une façon double... pour autant qu'elles offrent à la fois l'illusion d'un mystère et celle d'un mystère que nous voulons dompter de plus en plus ou de mieux en mieux : d'où l'élaboration grandissante de pro-



duction artistiques issue de ces pratiques, en vue d'une extension sans limite du domaine du savoir.

L'esthétisation des problématiques sadomasochistes pourrait n'être qu'un désir renouvelé de percer le mystère de la chair, comprendre pourquoi nous habitons ce corps et en quoi il nous habite. En quoi même ne sommes-nous ce corps et cette chair ?

Dans le prochain numéro à paraître en janvier 2019, nous renouvelerons cette réflexion sur les pratiques sadomasochistes en nous interrogeant en quoi elles peuvent se révéler comme un désir perpétuel d'établir un possible rapport sexuel.



La petite histoire

Vous avez
dit ...

*Intimement
extime ou
extimement
intime ?*

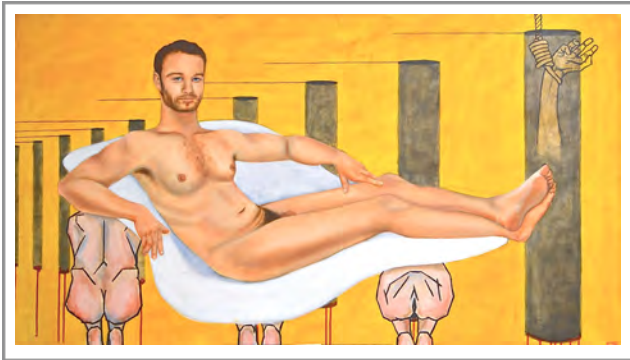
Par
André Malandov

Ella Caen est une psychologue et psychanalyste confirmée, elle exerce dans un petit cabinet du centre de Reims depuis plus d'une vingtaine d'année. Féministe convaincue et convaincante, elle vit seule avec ses deux chats. Fidèle à son idéal libertaire et insatiable provocatrice, Ella aime recevoir une clientèle masculine en mal-être et des patientes féminines en quête d'identité. Aujourd'hui Ella Caen reçoit un de ses fidèle patients, Jacques, exalté par une révélation qu'il a eue lors de son dernier rêve.

Jacques, en costume marine comme à son habitude, attend sagement depuis une quinzaine de minutes dans la petite salle rose du cabinet d'Ella. Ce matin, Jacques est nerveux. Il est persuadé de percevoir enfin la cause de tous ses malheurs grâce au rêve qu'il a fait en début de semaine. Jacques fixe la petite statuette chinoise posée sur la table basse face à lui lorsqu'il entend la porte s'ouvrir et la voix au ton grave d'Ella Caen prononcer son nom :

- « Jacques ! c'est votre tour à présent », Jacques se lève promptement et s'engouffre dans l'immense bureau d'Ella Caen. Il esquive la majestueuse chatte persane et se laisse glisser sur le divan recouvert d'un soyeux velours orange trônant au centre de la pièce.

- « Je vous écoute Jacques ... quelle est la cause de ce rendez-vous en urgence ? Dites-moi touuut. »



Jacques met quelques secondes à se ressaisir tant l'excitation est grande. Puis une fois son souffle retrouvé, il commence :

- « Voilà dimanche, j'ai fait un rêve terrible. Je sens que ce rêve est d'une sorte particulière et qu'il va me libérer. Vous savez que j'ai des petits soucis ...

comment dire... je n'ai plus d'érection depuis quelques temps alors même que je suis très excité... et vous comprenez que ce n'est plus possible pour moi cette situation. Eh bien dans mon rêve la chose m'a été dite ... Oui... et je n'en reviens toujours pas ... »

- « Dite ... que voulez-vous dire au juste par dites ? »

- « Ma femme ... dans mon rêve ma femme a avoué »

- « Avoué quoi ? »

- « Ben ... qu'elle était la cause de l'objet manquant »

- « L'objet manquant ? »

- « Il faut que je vous raconte du début ... voilà au début du rêve je suis dans un supermarché et comme toujours je me perds et je ne sais plus ce que je cherche... je me retourne et je crois voir ma femme dans le rayon d'en face, le rayon de sous-vêtements féminins. J'arrive près d'elle et je m'aperçois que ce n'est pas la mienne... gêné je commence à parler et à parler sans pouvoir m'arrêter... je suis de plus en plus angoissé mais je ne parviens pas à me taire... vous comprenez c'est terrible ... vous comprenez ? »

-
- « Oui Jacques, je comprends. Cette parole qui n'en finit pas de jaillir de votre bouche... mais continuez. »
 - « Vous pensez que cela à un rapport avec le phallus ? »
 - « Le phallus ? que voulez-vous dire ? »
 - « Je jouis de la bouche »
 - « Ah ... c'est ce que vous ressentez Jacques ? »

Jacques reste muet quelques instants et reprend le fil de son rêve.

- « Alors je parle, je parle, j'inonde cette femme de paroles et elle finit par disparaître... je reste là et je m'aperçois que j'ai une petite culotte en dentelle marine d'une beauté incroyable dans la main droite. Stupéfait je suis planté au milieu du rayon. Une femme très grande s'approche de moi et me dit discrètement de ne pas m'inquiéter, me prend la culotte de la main et la dépose dans mon caddy... puis tout disparaît et je me retrouve chez moi dans la salle de bain et nu ... euh pas tout à fait ... je porte la culotte de ma femme. »
- « Encore une culotte Jacques ? Quel est le problème avec ces culottes ? »
- « Je ne peux pas encore vous dire ... pour la culotte. Et là ma femme entre dans la salle de bain. Elle est très stricte en tailleur bleu marine. Elle me regarde et en esquissant un léger sourire me complimente et me caresse la joue. Je me sens alors tout fou de joie. C'est étrange quand même ... NON ? pour un homme quand même ... et avec la culotte de ma femme recouvrant si bien mon phallus que je ne suis plus sûr de son existence »
- « Ah l'objet manquant ... Jacques c'est à vous de me dire »
- « Oui vous avez raison maitresse ... euh madame... » Jacques commence à s'agiter sur le divan. Elle remarque le trouble et le réconforte.
- « Restez calme Jacques, c'est juste votre goût des mots ... Le signifiant c'est votre truc Jacques »
- « Oui c'est ça ... vous avez raison. Je reprends donc ... Je suis fou de joie et tout bascule. Je me retrouve en train de repasser les petites culottes de ma femme en regar-

dant la télévision. Je me sens bien... et me voilà à la télévision pour témoigner de ma vie d'homme au foyer. »

- « Homme au foyer ? Vous avez quitté votre emploi Jacques ? »

- « Ah nonnnnn... je lave les petites culottes de ma femme ... non... pas du tout je négocie un gros contrat... Je ne sais pas ce qui m'arrive aujourd'hui, je m'égare...euh égare »

- « Oui Jacques, l'objet manquant vous égare semble-t-il »

- « Et ce n'est pas fini ... mon rêve... nouveau basculement et je pars à mon club de sport pour une séance de fitness et là ... le phallus réapparaît ... Je me déshabille dans le vestiaire des hommes pour mettre ma tenue de sport et...et je m'aperçois que je porte la culotte en dentelle rose de ma femme et alors une violente érection s'en suit... C'est terrible non ? »

- « Ah ... terrible n'est peut-être pas le mieux... Jacques »

- « Non ce qui est terrible c'est que cela m'excite et me provoque une érection de mon phallus... vous pensez que je développe un trouble narcissique à cause de l'émancipation des femmes et de la mienne ? »

- « Ah ... pourquoi ? C'est les femmes la source de vos problèmes Jacques ? »

- « Oui ... Sinon pourquoi mon phallus s'érige à l'idée de porter la culotte en dentelle rose de ma femme ... le phallus en dentelle rose...Je suis un homme tout de même »

- « Mais pourquoi est-ce si terrible Jacques et pourquoi accuser les femmes ? Elles ne sont pas responsables de vos problèmes avec le phallus quand même »

- « Mais si car j'en fais quoi du phallus dans une culotte en dentelle rose ? »

- « Oui je vois ... et bien vous le donnez à votre femme, elle sera bien quoi en faire »

- « Et ma masculinum anima ? »

- « De quoi parlez-vous Jacques ? Votre âme ne se loge pas dans votre phallus et puis la culotte de votre femme n'y est pour rien»

- « Bien si précisément, Le phallus est tout et la culotte de ma femme n'est pas toute »

- « Alors là Jacques ... !? ».

La chose est dite, le phallus c'est l'intimement extime de Jacques et la culotte l'extimement intime

Ella Caen laisse Jacques partir, elle se retrouve seule dans son bureau et une pensée étrange lui vient : Elle réalise que pour une femme c'est le comble ce qui vient de lui arriver. Elle féministe de la première heure, célibataire sans enfant (juste deux chattes parce que le chat est indépendant et qu'il n'a pas de préjugé de genre) c'est le comble ! : « Il faut toujours que les hommes aient le dernier mot ... avec leur maudit phallus. »

Ella Caen sait néanmoins qu'en tant que femme elle garde une petite longueur d'avance. ... Elle maîtrise l'extimement intime alors que Jacques en est encore à l'intimement extime. Elle sait que peu importe l'identité donnée par la société l'important c'est celle qu'on s'autorise et qu'on se crée petit à petit ... un frisson sartrien parcourt alors son corps ... Et elle réalise ... Sartre ... quelle horreur encore un homme !



Cahiers A'chroniques

À découvrir

« Charité bien ordonnée commence par soi-même » n'est-ce pas ?

Il se trouve que justement deux contributeurs à ces Cahiers A'chroniques viennent de publier des ouvrages forts passionnants. Et il ne s'agit pas de charité mais d'affinités.

Commençons par le livre de Jean-Pierre Zarader, ***La tentation du spéculaire*** aux éditions ARTDERIEN.

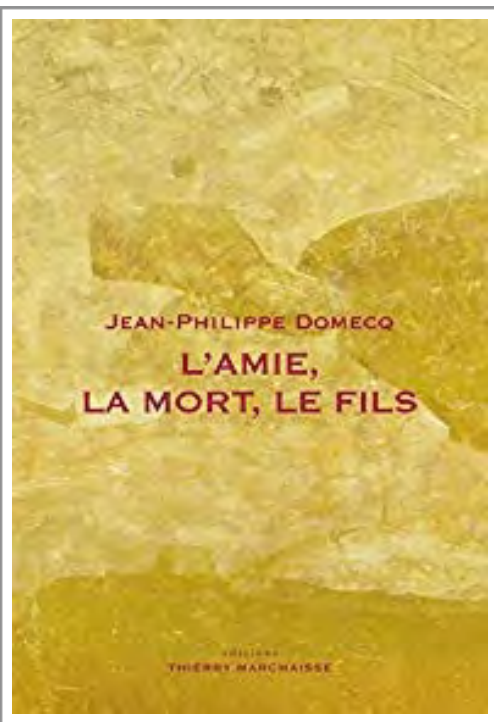
Au fil de son essai, il nous conduit à nous interroger sur le sens de notre finitude et les possibilités d'y échapper.

Au travers de son analyse du livre de **Bioy Casares**, *L'invention de Morel*, Jean-pierre Zarader met constamment l'œuvre de Bioy Casares en perspective aussi bien avec *la Nausée* de **Jean-Paul Sartre**, qu'avec *Les Ailes du désir* de **Wim Wenders** et d'autres œuvres. Il convoque tout au long de cette brillante analyse les plus grands philosophes (Platon, Sartre, Kant, Hegel, Heidegger, etc..) pour nous offrir par là même une vivifiante relecture de l'œuvre de Bioy Casares, œuvre d'une ampleur manifeste. Jean-Pierre Zarader



Agrégé de philosophie,
Jean-Pierre Zarader est spécialiste d'esthétique, notamment des écrits sur l'art de Malraux, et de philosophie du cinéma.

Jean-Philippe Domecq



« Anne Dufourmantelle a péri le 21 juillet 2017 pour sauver des enfants de la noyade en Méditerranée, dont le propre fils de l'auteur. Elle était psychanalyste, philosophe, romancière, auteure d'une œuvre reconnue de par le monde. Sa notoriété culturelle ne suffit pourtant pas à expliquer l'émotion considérable qui s'est répandue à l'annonce de sa mort, en France et au-delà, jusqu'auprès de gens qui ne l'avaient jamais lue ni entendue. Ce récit de chagrin livre le portrait d'une femme exceptionnelle, en même temps qu'il médite sur les rapports père-fils, l'origine du sacré et l'aura d'un être qui avait la passion de l'amitié.»

mène ainsi au fil de cet essai une réflexion large et multiple nous permettant de cerner au plus près nos attitudes face à l'existence et à la finitude, face au temps et à l'effacement, face à *l'irréversible*.

Dans son dernier récit ***L'Amie, la Mort, le Fils*** l'écrivain **Jean-Philippe Domecq** nous livre une expérience sensible de la mort mais également de notre vulnérabilité face à la disparition et à l'absence. Expérience inexpiable l'amenant à écrire ce qui ne peut et ne doit s'effacer: « Parce que ça ne me quitte pas. Ça ne me quitte pas. » puis quelques pages plus loin avec toute la puissance de la sobriété, propre à cet admirable écrivain, la vulnérabilité dans sa plus simple expression fait surface: « C'est vibrant de soleil, d'angoisse sans doute aussi dans mes yeux », « Je ne m'attendais pas à cela (...) à partir de maintenant la scène ne cessera plus d'occuper ma vue, les actes quotidiens nécessaires à la vie deviendront illusoires, flous,...". Perdre un proche, une amie nous laisse inconsolable et cet irréversible est essentiel. Pour Jean-Philippe Domecq, il n'est pas question de faire son deuil, tout au contraire, selon lui et dans la droite ligne de sa *Thanatolyse*, la mort est à regarder en face. Il importe de vivre la mort, de ne pas en avoir peur, ni de désirer en guérir. Ce livre qui s'offre comme une subtile méditation sur l'amitié, la disparition, la vulnérabilité, la mort et l'irréversible, nous ouvre incontestablement à ce que Jean-Philippe Domecq nomme sa *Thanatolyse*.

Les cahiers

A'chroniques

Philosophie & Art



ier semestre 2019

**Prochain numéro des Cahiers A'chroniques
à paraître en Janvier 2019**

©Cahiers A'chroniques

ISBN: 978-2-9565639-1-4

ISSN: (imprimé)

ISSN: 2647-235X (en ligne)

Prix version numérique : 5 €

Revue Éditions A'chroniques (numérique et papier en édition limitée)

Éditions A-chroniques 42 rue du Mont-Cenis, 75018 Paris

www.a-chroniques.com

Imprimé en France par Aquiprint



ISSN 2647-235X



ÉDITIONS A'CHRONIQUES
PARIS