

Créer : Image, Langage, Virtuel

François Rastier



casimiro

François Rastier

Créer :
Image, Langage, Virtuel

casimiro

DU MÊME AUTEUR

Ouvrages

- Idéologie et théorie des signes*, La Haye, Mouton, 1971.
Essais de sémiotique discursive, Paris, Mame, 1973.
Sémantique interprétative, Paris, PUF, 1987 ; 2e éd. augmentée, 1996 ; 3e, 2009.
Sémantique et recherches cognitives, Paris, PUF, 1991 ; 2e éd. augmentée, 2001.
Sémantique pour l'analyse (avec la collaboration de Marc Cavazza et Anne Abeillé), Paris, Masson, 1994.
Arts et sciences du texte, Paris, PUF, 2001.
Ulysse à Auschwitz - Primo Levi, le survivant, Paris, Éditions du Cerf, 2005 [Prix de la fondation Auschwitz.]
La mesure et le grain - Sémantique de corpus, Paris, Champion, 2011.
Apprendre pour transmettre. L'éducation contre l'idéologie managériale, Paris, PUF, collection Souffrance et théorie, 2013.
Saussure au futur, Les Belles Lettres, coll. Encre Marine, 2015.
Naufrage d'un prophète. Heidegger aujourd'hui, Paris, PUF, 2015.
Sens et textualité, Limoges, Lambert-Lucas, 2016 [Rééd. de l'édition Hachette, 1989].
Mondes à l'envers - De Beckett à Chamfort, Paris, Classiques Garnier (à paraître).

Ouvrages édités ou en collaboration

- L'Analyse thématique des données textuelles*, Paris, Didier, 1995.
Textes et sens, Paris, Didier, 1996.
Herméneutique : textes, sciences, Paris, PUF, 1997.
Vocabulaire des sciences cognitives, Paris, PUF, 1998.
Une introduction aux sciences de la culture, Paris, PUF, 2002.
Academic Texts : Interdisciplinary Approaches, Oslo, Novus, 2003.
Corpus en Lettres et Sciences sociales - Des documents numériques à l'interprétation, Texto ! - Textes et cultures (pour l'édition numérique) et CALS-Presses universitaires du Mirail (pour l'édition papier), 2007. Co-direction avec Michel Ballabriga.
Plurilinguisme, interculturalité et emploi : défis pour l'Europe (édition, en collaboration avec François-Xavier d'Aligny, Astrid Guillaume, Babette Nieder), Paris, L'Harmattan, 2009.
L'essence double du langage et le renouveau du saussurisme, numéro spécial de *Arena Romanistica*, 12, 2013. Rééd. corrigée : " *De l'essence double du langage " et le renouveau du saussurisme*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2016.
Ecrire en langues - Littératures et plurilinguisme, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2015 (en collaboration avec Olga Anokhina).
Semiotica e Cultura : dos discursos aos universos construídos, Congresso Internacional de Semiotica e Cultura - Semicult João Pessoa : Editora da UFPB, 538 p. Co-direction avec Maria de Fatima Barbosa de M. Batista, 2015.
Mille langues et une œuvre. - Le plurilinguisme essentiel de la littérature, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2016 (en collaboration avec Samia Kassab-Charfi).



Dame Nature, l'Œil et l'Oreille
miniature dans Ulrich von Pottenstein, *Spiegel der Weisheit*,
Salzbourg, c. 1430 ; British Library, Londres.

Couverture composée par Rossella Gentile

En couverture: Vassily Kandinsky, *Courbe libre au point - accompagnant
le son des courbes géométriques*, dessin, 1925, Metropolitan Museum, New York.

© François Rastier, 2016

© Casimiro livres, 2016

www.casimirolivres.com

Tous droits réservés

ISBN: 978-84-15715-99-3

Imprimé en Espagne

Sommaire

Avant-propos	9
Introduction	11
I. CRÉATION ET REPRÉSENTATION	33
1. Mystères du réalisme	37
2. La généalogie d'Aphrodite	55
II. LETTRES DISSIPATIVES	77
3. Poésie, <i>vroum-vroum</i> et post-poésie	81
4. Littératures et pluriel des langues	97
III. DÉMIURGIE ET VIRTUALITÉ	129
5. Écritures démiurgiques	139
6. Puissance et Volonté	167
Épilogue : Simplicité paradoxale des œuvres	183
Bibliographie	229

AVANT-PROPOS

La création artistique voisine-t-elle ou rivalise-t-elle avec la création divine ? Trouve-t-elle son accomplissement dans la destruction ? Le présent essai aborde brièvement ces questions qui évoquent tantôt la démiurgie des modernes, tantôt le satanisme post-romantique des contemporains.

Alors que les notions d'œuvre d'art et de jugement de goût ont longtemps occupé le centre des débats, elles s'en sont apparemment absentes. Comme l'artiste semble avoir remplacé l'œuvre, l'acte créateur – ou destructeur – compte plus que son résultat.

La concurrence et la hiérarchie des arts avait tant été discutée pendant des siècles que Molière la tournait déjà en dérision dans *Le Bourgeois Gentilhomme*. À l'ère du multimédia, la question n'a cependant pas disparu : les arts seront-ils transcendés en un universel jeu vidéo ?

Alors que le préjugé du caractère unique et monumental de l'œuvre devait beaucoup à la statue antique ou au tableau renaissance, le virtuel, le numérique, le multimédia, toute une nébuleuse de notions parfois confuses viennent mettre en cause et sans doute renouveler la question de l'objectivité des œuvres d'art.

Pour ordonner ces questions, la littérature nous servira de guide, dans ses rapports avec l'image, la musique, le virtuel.

Certaines sections de cet ouvrage ont été préfigurées par des publications antérieures, toutes ici refondues. J'ai plaisir à remercier ici Olga Anohkina, Pierluigi Basso, Enrique Ballón-Aguirre, Vincent Bontems, Françoise Canon-Roger, Christine Chollier, Carine Duteil-Mougel, Astrid Guillaume, Maryvonne Holzem, Samia Kassab-Charfi, Constance Krebs, Lia Kurts, Jacques Labiche, Gaëtan Pégny, Éric Sadin ; et tout particulièrement Francisco Ochoa, fondateur des éditions Casimiro : il a accueilli avec indulgence ce petit essai qui lui doit le jour.

INTRODUCTION

L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art.
Nietzsche¹

La fétichisation de l'art et l'idolâtrie de l'artiste ont connu leur acmé dans le romantisme tardif dont nous nous dégageons à peine ; mais paradoxalement, on répète que l'art, les arts en général, sont en crise. Le thème du déclin revient sans cesse, depuis le *Kulturpessimismus* de l'époque de Bismark, le déclinisme de Spengler² et jusqu'aux sombres ruminations de nos penseurs médiatiques.

Ces idées reçues semblent accréditées par les faiblesses des catégories critiques : d'une part on se plaît à refuser tout jugement de goût, comme si la prétention à créer trouvait en elle-même sa justification ; tantôt l'idéologie managériale prégnante considère les œuvres comme des produits parmi d'autres, dont seul le prix fixerait la valeur.

Ce petit essai ne déplore rien, mais entend interroger et relégitimer la notion même d'œuvre, que bien des auteurs contemporains renon-

1. 1949, ch. 1, p. 26.

2. Sa théorie du déclin fut appréciée par les militants nazis, que Karl Kraus nommait les *Untergangsters*, pour rappeler le titre de Spengler : *Der Untergang des Abendlandes (Le déclin de l'Occident)*, 2 vol., Vienne et Leipzig, Braumüller, 1918-1922.

cent à saisir ou laissent volontiers obscurcir. Hantés par l'art pompier, l'académisme du passé, nous discernons mal celui de l'art contemporain.

Le mot même d'*œuvre* paraît désuet, il rappelle trop un objet mobilier, une pièce de musée, et on lui préfère les *interventions*, les *propositions*, les *performances*, les *installations*. En effet, l'art du XX^e siècle a beaucoup fait pour affaiblir la notion d'œuvre.

1. Huit thèses aujourd'hui convenues sur la création artistique

(i) L'œuvre inexistante, comme le Livre de Mallarmé, vaut la gloire à son auteur putatif ou resté virtuel qui aurait dit dans ses derniers instants : « Sachez, mes chéries, que cela devait être très beau ». Bartleby, héros aboulique d'une nouvelle de Melville, répétait pour sa part *I would prefer not to* et ce scribe agraphique a suscité et suscite encore maints développements : Blanchot, Derrida, Deleuze, Rancière, Agamben, Badiou, l'ont commenté.³ Derrida se distingue en y voyant le sacrifice d'Abraham, étendu à toute littérature, alors qu'Agamben fait de Bartleby une allégorie de la puissance du rien, culminant dans la dé-création.⁴

Peut-être faut-il se protéger de l'œuvre, car elle émane, comme le rêve selon Freud, une « inquiétante étrangeté ».⁵ L'écart béant entre le créateur et l'œuvre a sans doute été creusé par l'aliénation romantique, l'*Entfremdung* hégélienne, qui fait de toute objectivation une sorte de déchéance.

3. Voir Gisèle Berkman, 2011.

4. Au créateur sans œuvre répond l'œuvre sans créateur. En collectionnant de belles pierres, nées d'un hasard objectif, Roger Caillois retrouvait les merveilles des cabinets de curiosité.

5. Voir Müller, 2016.

(ii) L'œuvre sans expression matérielle dérive sans doute de la même problématique idéalisante : on se souvient de la grande exposition *Les immatériaux* au Centre Pompidou en 1985 – on y présenta notamment de la poésie générée par ordinateur, simplement affichée sur écran. Les bulles de fumée de Pipilotti Rist à la Biennale de Venise 2013, les pièces emplies de vapeur d'eau à la Biennale 2015 témoignent à leur manière de cette dématérialisation – qui plaît tant dans les œuvres virtuelles.

(iii) La matière dégradée inverse en revanche ces virtualités et immatérialités angéliques, comme pour témoigner de quelque déchéance convenue : les affiches lacérées de Villégé, le bloc de graisse de Beuys (*Fattecke*), les déchets divers (Jean-Pierre Reynaud détruisit sa maison de La Celle Saint-Cloud pour en vendre les gravats dans des lessiveuses),⁶ les vitres cassées (Camille Norment, pavillon norvégien, Biennale de Venise, 2015). Les anecdotes fourmillent sur les œuvres endommagées par les femmes de ménage consciencieuses ou des services mal informés.⁷

6. Elle n'échappe cependant pas au virtuel et peut être visitée en ligne après ce *warning* : " Pendant 24 années, j'ai construit dans le réel un lieu imaginaire [...] Puis en 1993 pour la (sic) protéger de l'homme je la fis disparaître. Place ici à sa légende " (http://web.archive.org/web/19970617021105/www.havas.fr/html/french/14/raynaud/1_1.html).

7. En 1978, un peintre recouvrit une porte de Duchamp à Venise. En 1987, un tas de graisse fut nettoyé au Musée de Düsseldorf, ce qui fit disparaître une œuvre de Beuys valant 400.000 euros. En 1999 à la Tate Britain, un gardien avait refait le lit de l'artiste Tracey Emin (*My Bed*), pensant que l'exposition avait été vandalisée. En 2001, une installation de Damien Hirst, constituée de bouteilles de bière, de tasses à café et de cendriers remplis de mégots (*L'Impossibilité physique de la mort dans l'esprit d'une personne vivante*) est déblayée par erreur. En 2004, l'Allemand Gustav Metzger voit compacter à la Tate Modern des papiers et cartons destinés à son installation finement intitulée *Recréation de la première manifestation publique d'art autodestructeur*. En 2011, à Dortmund, une femme de ménage nettoie un bac sale dans une installation de l'artiste Martin Kippenberger, ôtant la précieuse patine créée par l'artiste disparu. En février 2014, dans une galerie de Bari, une femme de ménage balaye deux œuvres du

Les œuvres ainsi élaborées, de matériaux et substances divers, de dimensions variables, se prêtent parfois à la photo, mais ne semblent pas faites pour être conservées. Les supports se décomposent, les couleurs se dégradent et leur conservation pose des problèmes insolubles – alors que par exemple les portraits antiques du Fayoum nous sont parvenus dans toute leur fraîcheur. L'emploi de matériaux périssables exclut délibérément la transmission culturelle, pour faire des œuvres des produits de consommation temporaire.

Dans la décennie 1960, l'*Arte povera* exposait déjà des débris de bois, des ficelles, des plumes de dindon – voir *Les plumes d'Ésope*, de Pino Pascali, 1968, sans doute par allusion à la critique récente du logocentrisme par Derrida. Selon Germano Celant, qui l'a imposée, la formule *Arte povera* était subversive : « L'important était de corroder, graver, briser. Tenter une décomposition du régime culturel imposé ». ⁸ Rejetant le monde marchand, l'*Arte povera* est cependant collectionné par les super-riches : par exemple un tronc d'arbre de Penone passe pour un fleuron de la Fondation Vuitton.

La dégradation culmine naturellement dans la destruction. Concrétisant peut-être la destruction créatrice théorisée à la même époque en économie par Schumpeter, ce furent les automobiles compressées de César, les portes brûlées de Dezeuze, etc. L'exposition récurrente de déchets, gravats et débris relève des esthétiques *trash* et *destroy*, dont le propos est d'en finir avec la notion même d'œuvre, puisque toute élaboration repose précisément sur la distinction entre l'objet produit et les déchets de production.

new-yorkais Paul Branca composées de carton, de journaux froissés et de morceaux de cookies. En octobre 2015, les agents d'entretien d'un musée de Bolzano prennent pour les restes d'une soirée arrosée une installation des artistes Goldschmied & Chiari, intitulée *Où allons-nous danser ce soir ?*. L'avertissement de la *Genèse* (II, 19), *tu retourneras en poussière (in pulverem reverteris)*, prend ainsi en art un sens post-moderne.

8. Catalogue de l'exposition *Un art pauvre*, Musée Georges Pompidou, Paris 2016, p. 13.

(iv) L'œuvre sans auteur est d'abord un produit. Les *ready-made* de Duchamp, urinoir, porte-bouteille ou roue de vélo, qui lui valurent les suffrages immédiats et la clientèle des industriels américains, naturellement flattés de voir ainsi honorées leurs productions.⁹

Tirant les leçons du management et servi par sa puissance de communication, l'art *pop* entend bien réintégrer l'art dans le giron de la production marchande : ainsi Warhol copiait des boîtes de soupe (*Campbell soup cans*, 1962) ou de lessive (*Brillo boxes*, 1964), des BD, des photos de stars (*Ten Lizes*, 1963 ; Marilyn sérigraphiée en série, 1967). L'art devient alors fort aisé à comprendre, et, avec l'alibi ressassé d'une critique de la société de consommation, pare les supports publicitaires eux-mêmes de toutes les fantasmagories de la marchandise, qui, loin de toute valeur d'usage, multiplie spectaculairement son prix et devient un pur signe de prestige pour l'artiste comme pour la marque. Par une tautologie spéculaire, la société marchande se mire ainsi en elle-même et met à prix ses reflets.

Naturellement, l'artistisation des produits intéresse les industries du luxe qui voient dans l'art un supplément d'âme pour leurs marques. Leurs oligarques ouvrent des musées, exposent leurs collections, patronnent des expositions et leurs produits deviennent tout naturellement des objets d'exposition (Vuitton au Grand palais, 2015). Le mot de la fin revient à Catherine Millet, directrice d'*ArtPress* : « Aux fameuses catégories du jugement esthétique de Kant, ajoutons désormais le pognon » (*Le Monde*, 04.06.16).

Le commerce de l'art est à présent un moyen éprouvé d'évasion fiscale et de blanchiment. On met ainsi aux enchères des crânes sertis de diamants,¹⁰ des requins (!) baignant dans des aquariums formolés

9. Soixante-dix ans avant Duchamp, Hugo signait des *ready-made* : des galets remarquables qu'il ramassait sur les plages de Guernesey ; mais il honorait ainsi le Créateur et non l'Industriel.

10. *For the love of God*, crâne de platine serti de 6.601 diamants, œuvre de Damien Hirst vendue en 2007 pour 50 millions de livres.

(Damien Hirst), des mickeys anodisés (Jeff Koons), en reprenant ainsi à l'intention des oligarques collectionneurs l'iconographie des tatouages mafieux – l'élaboration proprement dite restant toutefois déléguée à des staffs.

Dans ce monde, l'homme n'est plus mesure de toutes choses et l'antihumanisme enfle des proportions intimidantes : la foire Art Basel mettait en vente en 2016 un Stella de 15 m, un Alechinsky de 7m sur 3m, un Tapiès de 6,90m seulement, un Richter de 11m, mais aussi un Rosenquist de 14m et un Peter Halley de 18m. Le poids n'est pas en reste, avec *Effondrement* de Bernard Venet (20 tonnes), ni les prix, comme celui de l'indigent *Tomato Head*, de Paul McCarthy, à 4,75 millions de dollars.

(v) La présence, voire la simple mention du créateur suffit à faire œuvre, comme on l'a vu pour *Bartleby* ; mais si l'on concède que l'œuvre suppose une objectivation, le corps même du créateur peut remplir cet office. Tel se photographie sa vie durant et expose régulièrement ses portraits, telle autre vend les résidus hospitaliers de ses opérations *esthétiques*. Après la société du spectacle, celle de l'exhibition affirme ainsi la présence totale du créateur, comme si la monstration du corps avait tout simplement remplacé l'auto-contemplation de l'Esprit.

Toutefois, le body-art de la culture cyberpunk combine aux scarifications « tribales » les implants métalliques qui artificialisent le corps, rebaptisé *kor*, par un primitivisme technologique (Lucas Zpira) qui mêle l'*heroic fantasy* à la science-fiction. Ces altérations créatrices font du corps de l'artiste son œuvre : dans un geste de rupture avec son enveloppe humaine, il littéralise et radicalise l'individualisme du *self made man*, en pratiquant l'autogénération, activité démiurgique par excellence. C'est l'aboutissement parfois frankensteinien du grand programme romantique de la *Bildung*, auto-formation de l'artiste par une culture sublimée.

Se confondant avec l'artiste, l'œuvre ne peut s'exposer que par son exhibition. Cependant, si l'Esprit absolu romantique a cédé sa place au Corps absolutisé, la Chair reste tout aussi philosophique et abstraite que l'était l'Esprit pur. Elle n'est pas plus ragoûtante pour autant, quand le narcissisme exhibé des créateurs caricature et chatouille l'individualisme de masse des consommateurs.

Stelarc, performeur australien, s'est fait greffer une oreille sur le bras gauche. L'objectivation artistique se mue alors en (ré)incarnation. Le thème christique apparaît dans les scarifications scénarisées de Gina Pane, ou dans l'autocrucifixion soigneusement mise en scène d'un performeur espagnol. Karim Boumjimar, nom d'artiste Beige Type, fait procéder à l'ablation de parties de son corps, nombril et tétons, les expose desséchées comme manifeste artistique, avant de les vendre en pendentifs. Si la création tourne en mutilation, elle illustre ainsi une forme radicale de l'aliénation, vécue comme la séparation douloureuse entre le Moi et le Monde.

Tout ce qui sort du corps de l'artiste peut faire œuvre. On connaît la formule du dadaïste Kurts Schwitters : « Tout ce que crache l'artiste, c'est de l'art ». Bien d'autres, le prenant au pied de la lettre, exposeront consciencieusement leurs diverses déjections, comme Piero Manzoni vendant ses excréments en boîte de conserve, dûment signés, sous l'étiquette *Merde d'artiste*.

Sous des formes moins violentes mais non moins narcissiques, l'autoexaltation, la promotion, les vidéos en boucle de Marina Abramovic étendue sur une plage, les milliers de documents intimes de Sophie Calle, Cindy Sherman se prenant comme unique modèle, Nan Goldin captant sur Polaroid tous ceux qui l'entourent.

En littérature, l'écriture du Moi conduit par exemple Christine Angot à narrer ses sodomies avec un rappeur sarkozyste dont les chansons s'en prennent aux « meufs » et aux « youpins ». Comme l'artiste est la seule matière de son œuvre, il n'a guère à l'élaborer. Devenu

sa propre marque, il participe à sa propre iconisation, comme Houellebecq jouant son propre rôle dans les films qui lui sont consacrés, ou se mettant en scène dans ses romans, avec ses marques de voiture, son chien et ses plats préférés.¹¹ L'œuvre devient ainsi un *produit dérivé* de l'auteur – avec les portraits, vidéos et blogs.

Chez les écrivains, on peut rappeler Renaud Camus, autobiographe à scandale et fondateur d'un parti identitaire, dont la représentation idéale vêtue seulement d'une casquette de cuir, avec à ses genoux un bardache en active adoration incarnait sans doute une nouvelle allégorie du lecteur ;¹² naguère aussi Guillaume Dustan diffusa pour le service de presse de son ultime livre au titre démiurgique, *Génie divin*, une photo où il portait en évidence un anneau pénien, le corps entier oint d'un spray doré qui le transfigurait en idole auréolée.

L'exceptionnalité de l'artiste prend la suite de sa divinisation ou satanisation romantique. Elle suppose paradoxalement qu'il soit au-dessus des lois, ce qui concorde avec l'idéologie de la transgression et une forme de décisionnisme : non seulement l'artiste n'a aucun compte à rendre, même à lui-même, mais son geste importe plus que son œuvre – si bien qu'elle peut s'y résumer.

(vi) De fait, tout peut faire œuvre, et Rimbaud prophétisait à l'imparfait, dans *Alchimie du Verbe* : « J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs. » Cette reprise en

11. Flattant le néo-beuvisme de son public, il ose cette confiance : " Je ne mets que des chaussettes en fil d'Écosse " (*Les Inrockuptibles*, n° spécial Houellebecq, 22.06.16), à l'occasion de l'ouverture de son exposition au Palais de Tokyo, où une salle entière est consacrée à son chien, le regretté Clément.

12. Voir *Écritures*, 10, 1998, cahier photographique, p. 81.

mineur du thème romantique du génie populaire devint un cliché surréaliste.

Partout, l'on peut à présent soupçonner une œuvre : dans tel musée d'art contemporain, dans telle Biennale, qui n'a pas fait le tour d'une poussette vide laissée là un instant, ou d'une chaise inoccupée où le gardien signale sa présence diligente par une veste appendue au dossier ? Le doute s'installe, on en vient à scruter les extincteurs.

(vii) Si tout est œuvre, chacun peut devenir artiste dès lors qu'il n'appartient pas au milieu de l'art : on expose les œuvres de toutes les catégories d'*outsiders*, des autodidactes, parfois internés, comme Adolf Wölfli ou Séraphine de Senlis, aux originaux comme le facteur Cheval, aux naïfs en général – Gaston Chaissac se vit même chasser par Dubuffet des annales de l'Art brut, parce qu'il était l'ami du peintre Otto Freundlich.¹³

Les *outsiders* appellent d'autant moins de réserves que l'activité artistique a une valeur thérapeutique et d'épanouissement personnel ; mais si décoratives qu'elles puissent être, leurs œuvres restent en général faciles à reconnaître, répétitives, stéréotypées, souvent obsessionnelles. Même si elles peuvent marquer l'histoire du goût et donner matière aux artistes, elles sont sans histoire ou du moins ne font pas événement, ne transforment rien dans l'histoire de l'art.

Souvent, les *outsiders* choisissent la complication, la récursion indéfinie des mêmes figures. La simplicité comme la complexité leur échappe, car ils ne réélaborent pas un corpus étendu – par exemple, Séraphine élabore à partir des images pieuses découvertes dans le couvent où elle servait comme bonne. Faute de distance critique établie avec le corpus académique, les *outsiders* ne peuvent guère entreprendre de ruptures concertées avec la tradition.

13. Sur la catégorie des *outsiders* et son histoire, voir le bel ouvrage de Mario Perniola (2015).

Les *outsiders* semblent être appréciés parce qu'ils ne doivent rien à la culture artistique et renouvellent sur un mode mineur la théorie de l'Inspiration. L'éloge de créateurs analphabètes, visionnaires et/ou simplement psychotiques renoue avec les conceptions archaïques de l'inspiration, quand l'emportement extatique de la Pythie garantissait la vérité prophétique de son propos.

En outre, parmi les stéréotypes réactionnaires du XIX^e, n'oublions pas celui d'un retour à l'origine, débarassée des sophistications de la culture et dont témoigneraient diversement les enfants, les fous et les primitifs. C'est le thème majeur du traité que Jean Dubuffet publie en 1949 : « L'Art brut préféré aux arts culturels ». ¹⁴ Dans cette perspective qui n'est pas seulement populiste, la culture est stigmatisée comme un obstacle à la création – volontiers associée à l'expressionnisme, au primitivisme, au brutalisme ou simplement à la profusion décorative.

Déjà Marinetti, dans son Manifeste futuriste, voulait en finir avec la culture ; Heidegger la considère comme enjuivée et dans ses *Cahiers Noirs* n'a pas de mots assez durs : « S'approprier la ' culture ' comme instrument de pouvoir, s'en prévaloir et se donner pour supérieur, c'est fondamentalement un comportement *juif*. Quelles en sont les conséquences pour la politique culturelle en tant que telle ? ». ¹⁵ Quand Derrida affirmait même la « colonialité [...] essentielle de la culture », il engageait à conduire contre elle une lutte post-coloniale conséquente, ¹⁶ mission qui incombe notamment aux *cultural studies* qui se réclament de lui.

Avec ou sans culture, nous sommes à présent tous créateurs : depuis l'an 2000, grâce à la firme de communication Saatchi, Sony a pris Go

14. On comprend mieux pourquoi en juillet 1942 *Comoedia*, revue culturelle régie par les nazis, publie un article du surréaliste Georges Limbour : " Révélation d'un peintre : Jean Dubuffet ", illustré d'un de ses tableaux.

15. " Die "Kultur" als Machtmittel sich anzueignen und damit sich behaupten und eine Überlegenheit vorgeben, ist im Grunde ein *jüdisches* Gebahren. " (GA 95, p. 326).

16. *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p. 47.

Create pour devise, formule maintenant concurrencée par la ligne *Go Create* de l'Oréal. Dans une sorte de conspiration des Ego, un milliard et demi de pages Facebook font de chacun une œuvre devenue son propre média, avec ses photos de peluches et ses *selfies* magnifiés par des logiciels aux filtres artistisans comme Instagram (31183575 *likes*).

(viii) De la destruction des objets on passe aisément à l'assassinat. Thomas de Quincey, ironisant sur le roman noir et le satanisme romantique, avait écrit *De l'assassinat considéré comme l'un des Beaux-Arts* (1827).¹⁷ Un siècle plus tard, dans le second manifeste du surréalisme (1929), Breton proclame : « L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule .»¹⁸

L'assassinat public peut ainsi devenir une œuvre d'art. Pendant la foire Art Basel à Miami, le 4 décembre 2015, une femme en a poignardé une autre qui a cependant survécu, précise le *Miami Herald*. La criminelle a donné un alibi : il s'agissait à ses yeux d'une performance artistique.

À défaut de commettre un crime, on peut en faire l'éloge esthétique ; le compositeur Karlheinz Stockhausen a vu ainsi dans les attentats du 11 septembre 2001, dont il soulignait la « perfection formelle, c'est-à-

17. 180 ans plus tard, François Meyronnis publie encore *De l'extermination considérée comme un des beaux-arts*, Paris, Gallimard, coll. L'Infini.

18. *La Révolution surréaliste*, n°12, p. 2. À l'autre extrémité du spectre politique, Breton a visiblement inspiré Cioran : " Dès qu'on sort dans la rue, à la vue des gens, *extermination* est le premier mot qui vient à l'esprit. " (*Écartèlement*, Paris, Gallimard, 1979, p. 80).

Le *Manifeste futuriste* de Marinetti (1909) contenait déjà des menaces fascisantes et inspira d'ailleurs Mussolini : " 7. Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'œuvre sans un caractère agressif [...] 9. Nous voulons glorifier la guerre - seule hygiène du monde, - le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent, et le mépris de la femme. 10. Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires. "

dire technique », la « plus grande œuvre d'art qu'il y ait jamais eu dans le cosmos ». À présent, l'art se trouve en concurrence avec les attentats de masse, mais ne peut même rivaliser, et Stockhausen faisait preuve d'une inhabituelle humilité : « En comparaison [des djihadistes], nous les compositeurs, ne sommes rien».¹⁹

Dans la même veine, l'écrivain Richard Millet a célébré, dans un livre publié le jour même de sa condamnation la « perfection formelle » du meurtre de masse perpétré par le néo-nazi Anders Breivik, cet « écrivain par défaut » qu'il admire pour « la perfection de l'écriture au fusil d'assaut ».²⁰ En réponse à une lettre ouverte d'Annie Ernaux, intitulée « Le pamphlet fasciste de Richard Millet déshonore la littérature » (*Le Monde*, 10.09.2012), Millet s'en prend aux 108 signataires (dont je suis) comme des gens appartenant à la variété du « petit-bourgeois métissé, mondialisé, inculte, social-démocrate – soit le genre de personnes que Breivik a tuées... » et qui « n'étaient que de jeunes travailleurs, donc de futurs collaborateurs du multiculturalisme culturel » (p. 109).²¹

On a compris que les criminels de masse peuvent passer pour les véritables artistes d'aujourd'hui. Déjà Brasillach campait Hitler en

19. Associated Press, 18.09.2001 ; voir aussi la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.09.01. Bien d'autres ont renchéri, comme Vernon Hyde Minor : " Dans le royaume du sublime, la vie et l'art s'effondrent ensemble ; la peur et le danger - aussi longtemps que notre instinct de conservation n'est pas menacé - nourrissent l'âme. [...] nous sommes comme naturellement esthétisés - plutôt qu'anesthésiés - par les événements horribles de grande portée historique " (What Kind of Tears? 9/11 and the Sublime, *Journal of American Studies of Turkey*, n°14, 2001, p. 91-96, ici p. 91) ; ou encore Lentricchia et McAuliffe : " Comme les terroristes, les artistes sérieux sont toujours des fanatiques ; à la différence des terroristes, ils ne sont pas encore arrivés au " plus grand " degré de l'art " (Frank Lentricchia et Jody McAuliffe, *Crimes of Art + Terror*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 100).

20. Richard Millet, *Langue fantôme*, suivi de *Éloge littéraire d'Anders Breivik*, Paris, Pierre Guillaume de Roux, 2012, p. 15.

21. Jadis engagé au sein d'une milice pro-syrienne, toujours admirateur des Assad, Millet s'est flatté d'avoir assassiné, pendant la guerre du Liban, " des hommes, des femmes, des vieillards, peut-être des enfants", déclaration flatteuse qui semble avoir beaucoup fait pour sa carrière littéraire.

artiste passablement kitsch : « poète allemand, cet Hitler qui invente des nuits de Walpurgis et des fêtes de mai, qui mêle dans ses chansons le romantisme cyclopéen et le romantisme du myosotis, la forêt, le Venusberg, les jeunes filles aux myrtilles fiancées à un lieutenant des sections d'assaut, les camarades tombés à Munich devant la *Feldherrenhalle* ». ²² Moins lyrique, le Major General William Caldwell, porte-parole militaire en chef, déclarait aux journalistes réunis à Bagdad, le 3 novembre 2006, jour d'un massacre de civils : « Toute grande œuvre d'art passe par des phases de désordre pendant son élaboration. Une motte d'argile peut devenir une sculpture. Des taches de couleur deviennent des peintures qui inspirent ». ²³ Ce commentaire esthétique entendait négligemment éluder, avec le crime de guerre, la question de l'éthique.

2. Questions

Le sublime et l'horreur. – L'œuvre d'art serait-elle dépréciée parce sa dimension critique entrave le sentiment du Sublime dans sa version contemporaine ? Premier théoricien moderne du Sublime, Edmund Burke le définissait par la passion qu'il cause, sorte de sidération, « état de l'âme dans lequel tous les mouvements sont suspendus, avec un degré d'horreur » ; bref, devant les fureurs de la nature, c'est un état de fascination traumatique mêlé d'horreur.

Appliquée à l'art, cette conception prend cependant un tout autre sens, car le sublime artistique se voit dépassé par la moindre mise à mort, comme dans cette expérience de pensée : « Choisissez un jour où représenter la plus sublime et pénétrante tragédie ; engagez les acteurs les plus célèbres ; ne lésinez pas sur la scène et les décors, unis-

22. Robert Brasillach, *Notre avant-guerre*, Paris, Plon, [1941] 1981, p. 253.

23. Voir <http://www.guardian.co.uk/world/2006/nov/03/usa.iraq>

sez les plus grands efforts de la poésie, de la peinture et de la musique ; et quand vous aurez rassemblé votre public, au moment où les esprits s'élèvent dans l'attente, laissez informer qu'un criminel de haut rang va être exécuté sur la place voisine ; en un instant, le vide du théâtre aura démontré la faiblesse des arts d'imitation et proclamé le triomphe de la véritable sympathie ».²⁴

La thèse de Burke qu'un opéra ne vaudra jamais une exécution publique entraîne que le sublime s'égale au pathos, que les émotions de base l'emportent sur les autres et que la distance critique qui fait le prix de l'élaboration artistique fait obstacle à l'émotion. Aussi, pour rétablir enfin les pouvoirs de l'art dramatique, Artaud exigea qu'un crime représenté au théâtre devienne infiniment plus terrible pour l'esprit que le même crime commis en acte (voir *Le Théâtre de la cruauté*, 1933) : il faut que la scène soit encore plus terrible que la rue.

Le thème romantique du sentiment esthétique de la nature s'est durablement diffusé et reste d'autant plus prégnant qu'il permet de dissoudre la notion d'œuvre dans une expérience esthétique sans objet défini. Quand par exemple Barthes congédie l'œuvre pour lui préférer le texte, il prend comme paradigme de la lecture une promenade « au flanc d'une vallée au bas de laquelle coule un oued »²⁵ et décrit un paysage qui doit beaucoup, dans ses notations comme dans sa syntaxe à l'une des *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau. La promenade culturelle devient ainsi l'image de la lecture, accumulant les notations sensibles et sensorielles (« minces cris d'oiseaux, voix d'enfants de l'au-

24. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, in, Charles W. Eliot, ed. *The Harvard Classics*, Vol. 24, part 2, New York, P.F. Collier & Son, 1909-14, I, § 15 (Of the effect of tragedy). Déjà fort mélancolique ici, Burke devint un adversaire résolu de la Révolution française et formula en sombre imprécateur des condamnations reprises par les théoriciens réactionnaires comme Louis de Bonald ou Joseph de Maistre.

25. De l'œuvre au texte, in *Le bruissement de la langue - Essais critiques, IV*, Paris, Seuil, 1971, p. 75.

tre côté de la vallée » (*ibid.*) sans plus se soucier du projet de l'œuvre que du cours de l'oued.

La transgression comme principe esthétique. – Depuis Nietzsche, l'esthétique a non seulement été découplée de l'éthique, mais elle lui est opposée. Dans *La volonté de puissance comme Art*, première section de son grand œuvre inachevé, Nietzsche campe le Surhomme en artiste.

Prenant la suite de sa divinisation, l'exceptionnalité de l'artiste le place au-dessus des lois, ce qui concorde avec l'idéologie de la transgression et une forme de décisionnisme : non seulement l'artiste n'a aucun compte à rendre, fût-ce à lui-même, mais son geste²⁶ importe plus que son œuvre, qui peut au demeurant s'y résumer. Ainsi, les transgressions des lois morales, jusqu'au crime, deviennent par elles-mêmes des performances esthétiques. Cependant, le corps des victimes ne fait pas œuvre : il n'est qu'un élément du décor de la performance.

Quand le crime devient la forme suprême de l'œuvre, le bourreau remplace l'artiste : mille fois plus séduisant, il multiplie sans ambages les transgressions.²⁷ De Sade à Jonathan Littell, la qualité littéraire passe au second plan et le héros typique, des *Chants de Maldoror* à *American Psycho*, se complaît dans le grand-guignol.

Le scandale devient la seule garantie d'authenticité, voire le principal critère esthétique : une œuvre qui n'est pas jugée transgressive est condamnée à l'inexistence médiatique et disparaît donc de la société de l'art-spectacle.

Quand le sublime de la destruction, réduisant l'émotion à la comotion, devient la seule catégorie artistique, la création n'est même

26. La notion de *performance* dérive sans doute de ces arts du geste que Nietzsche priait par dessus tout, musique et danse. Elle trouvera son sens post-moderne dans les spectacles sanglants et orgiaques des actionnistes viennois des années 1960.

27. Voir notamment Lacoste, 2010.

plus nécessaire. Elle devient même un obstacle dès lors qu'elle impose une distance. L'art du passé semble parfaitement superfétatoire, témoignage sans intérêt d'un monde fade et défunt.

À la séparation entre le Moi et le Monde, le satanisme du romantisme tardif a apporté une coloration gnostique : il faut détruire ce monde, œuvre d'une puissance mauvaise, et en dissiper les illusions – ce qu'atteste le thème de la société du spectacle, de Debord à Baudrillard et Coupat. Il faut prendre la place du démiurge mondialisé qui nous tyrannise par des normes morales et élaborer un autre monde.²⁸

Troubles dans l'objectivation. – Bien entendu, les remarques qui précèdent entendent d'autant moins résumer l'art contemporain que le doute jeté sur la notion d'œuvre ne semble pas avoir effleuré des artistes majeurs du siècle passé, de Vassili Kandinsky à Nicolas de Staël et de Mark Rothko à Pierre Soulages. L'affaiblissement du statut ontologique de l'œuvre d'art appelle cependant plusieurs questions. Dans la théorie esthétique du romantisme tardif, développée à partir de Dilthey notamment, l'œuvre n'est plus qu'un point de rencontre entre deux subjectivités, celle du créateur et celle de l'amateur, qui se rencontrent dans un ressenti commun, une *Einführung* vaguement communiante entre l'éthos sans éthique du créateur et le pathos sans borne de l'amateur.

Reliquat de l'idéalisme subjectif, la question de la subjectivité doit être comprise dans le cadre général de la philosophie de la vie (*Lebensphilosophie*) illustrée par des penseurs nazis comme Klages et Heidegger. La vision du monde, la *Weltanschauung*, prend le pas sur tout principe de réalité : la Volonté, pulsion irrationnelle, devient la « bonne volonté de Puissance », selon le mot de Derrida.

28. Paul Klee écrit en 1915 dans son journal : " On abandonne la région d'ici-bas pour aller construire de l'autre côté dans une région au-delà qui peut au moins exister intacte. Abstraction " (dans Susana Partsch, *Klee*, Cologne, Taschen, 2105, p. 34).

Ce dispositif binaire a été repris dans une perspective communicationnelle grand public, où l'*Einführung* devient *a good vibration* : comme si elle n'avait pas plus de consistance qu'un message, l'œuvre semble un simple point de rencontre, dans un principe de plaisir commun, entre la subjectivité de l'auteur et celle de l'amateur, par exemple le chanteur et son *fan*.

Trois questions majeures nous retiendront.

(i) *La question de la technique.* – De façon révélatrice, des arts réputés mineurs comme la gravure, le verre ou la tapisserie n'ont guère connu les évolutions spectacularisantes que nous avons évoquées : réquisit nécessaire, la maîtrise technique reconnue réunit la collectivité des créateurs et des connaisseurs, si bien le statut de l'œuvre n'y a guère été affecté.

En effet, la question de la technique, loin d'être secondaire voire superfétatoire, reste cruciale : comme tout objet, un objet culturel ne devient une œuvre que par un processus d'individuation, dans lequel comptent évidemment la qualité d'exécution, le degré d'élaboration,²⁹ la qualité et l'exploitation du matériau, etc. Un produit reste guidé par sa finalité, qui en fait un *produit fini* et dans cette mesure substituable à un autre : on peut remplacer un urinoir cassé, non un Rembrandt volé. En revanche, l'œuvre ne découvre jamais sa finalité, et, même achevée, reste non « finie », dans la mesure où elle peut être indéfiniment réélaborée par d'autres œuvres. Classique ou non, elle garde une valeur d'usage indéfini, sinon infini, et peut ne jouir cependant que d'une valeur d'échange quasi nulle.

Dès lors que chez Burke, à la différence de Longin, le sublime s'identifie au pathos, la commotion fit place à l'émotion et la conception

29. Peintre contemporain majeur et jadis professeur aux Beaux-Arts, Gérard Garouste regrettait naguère d'avoir dû apprendre sur le tard et en autodidacte les bases techniques de la peinture à l'huile.

traumatique de l'art – à présent triomphante – se trouva ainsi fondée. Corrélativement, la spécificité de l'œuvre fut doublement annulée. D'une part, puisque seul compte le vécu pathétique, l'expérience est indépendante de sa cause : et l'effet du tonnerre ou la vision d'une exécution publique valent largement celui d'une représentation artistique. D'autre part, l'œuvre d'art perd toute spécificité ontologique et le spectacle de la nature équivaut à une dramaturgie.

Le signe passe pour un objet physique comme un autre, comme l'affirme toute la tradition du positivisme contemporain, de Morris à Strawson. L'œuvre est donc une chose parmi les choses, comme en convient Genette dans *L'œuvre de l'art*, thèse reprise et détaillée par Schaeffer dans *L'expérience esthétique*, qu'il lui dédie.

Ainsi le subjectivisme de l'expérience esthétique et l'objectivisme réducteur hérité du positivisme logique peuvent-ils se concilier à merveille pour annuler le concept même d'œuvre en lui déniait toute spécificité. Jean-Marie Schaeffer explique cela avec une cohérence méritoire : plutôt que de considérer les propriétés de l'œuvre comme « intrinsèques », il trouve « *moins coûteux* de définir les faits esthétiques comme des faits fonctionnels, c'est-à-dire des " faits ontologiquement subjectifs " (Searle) [...] On n'a donc pas besoin de postuler une classe de propriétés " choséiques " qui seraient les propriétés esthétiques et se surajouteraient en quelque sorte aux *propriétés banales des choses* » (2015, p. 43 ; je souligne). Malgré l'ontologie « de sens commun » revendiquée ici par Schaeffer, un statut propre distingue cependant l'œuvre du produit, car la création artistique est précisément un processus d'individuation particulier. Pour approfondir cette question dans la perspective d'une anthropologie sémiotique, nous reviendrons à la fin de ce livre sur les analyses de Leroi-Gourhan et l'ontologie de Georges Simondon. Dans la théorie des zones anthropiques, le produit occupe la zone proximale du milieu sémiotique, le *hic et nunc*, alors que l'œuvre a une fonction de médiation avec la

zone distale de ce milieu, zone caractérisée par son indépendance à l'égard du *hic et nunc*.³⁰

Cela nous conduira à préciser le statut ontologique de l'œuvre d'art : son processus d'individuation reste paradoxal, car plus elle semble achevée, plus elle somme des virtualités qui se concrétiseront au cours de son histoire, comprise dans le temps culturel de la transmission.

(ii) *L'esthétique en question*. – À l'art sans œuvre répond une esthétique qui évite cette notion embarrassante. Comme l'œuvre d'art est en effet réputée faire obstacle à la réflexion esthétique, elle doit s'en détourner et ne prendre pour objet que l'expérience esthétique – d'où l'extension de l'art aux codes du luxe et de la publicité. John Dewey écrivait par exemple : « L'existence des œuvres d'art dont dépend l'élaboration d'une théorie esthétique est devenue un obstacle à toute théorie à leur sujet ». Il concluait : « Puisque la véritable œuvre d'art se compose en fait des actions et des effets de ce produit sur l'expérience, cette identification ne facilite pas la compréhension ».³¹

Appliquée à la littérature, cette doctrine conduit à préférer la *lectio facilior* à la *lectio difficilior*, l'au-delà du texte (sociologique ou bio-

30. Le niveau sémiotique de l'entour humain se caractérise par quatre décrochements ou ruptures d'une grande généralité et qui semblent diversement attestés dans toutes les langues décrites, si bien que l'on peut leur conférer par hypothèse une portée anthropologique. (i) La rupture *personnelle* oppose à la paire interlocutive JE/TU une troisième personne qui se définit par son absence de l'interlocution (fût-elle présente physiquement) : IL, ON, ÇA. (ii) La rupture *locale* oppose la paire ICI/LÀ à un troisième terme, LÀ-BAS, ou AILLEURS, qui a également la propriété définitoire d'être absent du *hic et nunc*. (iii) La rupture *temporelle* oppose le MAINTENANT, le NAGUÈRE, et le FUTUR PROCHE au PASSÉ et au FUTUR. (iv) Enfin, la rupture *modale* oppose le CERTAIN et le PROBABLE au POSSIBLE et à l'IRRÉEL. Les positions homologues sur les axes de la personne, du temps, du lieu et du mode sont fréquemment combinées ou confondues. Les homologues entre ces ruptures permettent de distinguer trois zones : une de coïncidence, la zone *identitaire* ; une d'adjacence, la zone *proximale* ; une d'étrangeté, la zone *distale* (voir l'auteur, 1996, 2001a).

31. *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010, p. 29.

graphique) à l'analyse « qui déchiffre cette expérience *dans* le texte » (Schaeffer, 2015, p. 20). Cela concorde avec le projet même de « saisir l'expérience esthétique dans son caractère générique, c'est-à-dire indépendamment de son objet » (Schaeffer, 2015, p. 12). Schaeffer se trouve donc devant des problèmes esthétiques délicats mais savoureux, comme celui d'opposer l'odeur et le goût du fromage de Munster, question heureusement fort éloignée de l'art (p. 124).

(iii) *L'autonomie relative du monde sémiotique.* – La question de l'autonomie revient à propos de l'œuvre : soit on la renvoie vers une transcendence de son créateur, soit vers l'immanence de la chose représentée. Or, en privilégiant les œuvres, cet essai entend sortir de ce dilemme : le créateur est secondaire, au sens où il n'est qu'une hypothèse régulatrice à propos des normes et des singularités du corpus de ses œuvres ; par ailleurs, la notion même de représentation doit être subordonnée à une analyse et une typologie des effets de réel. C'est là une condition pour sortir d'un faux dilemme et reconnaître la légalité propre de l'univers culturel où se situent les œuvres.

La question cruciale qui se pose encore à nous a été formulée voici presque un siècle par Ernst Cassirer, dont un propos programmatique distingue radicalement la forme en tant qu'unité signifiante et le vécu psychique, que ce soit celui du créateur ou de l'amateur : « Un monde de signes et d'images qui se sont créés d'eux-mêmes s'avance au devant de ce que nous appelons la réalité objective des choses et s'affirme contre elle dans sa plénitude autonome et sa force originelle .»³²

Cet essai tentera donc d'adopter, non le point de vue de l'auteur dont le projet toujours hypothétique se recherche dans l'œuvre plus qu'il ne s'y réalise, ni celui du « récepteur » d'une vague et générale « expérience esthétique », ni même celui de l'amateur, qui interprète à sa

32. Voir 1997, p. 13.

guise voit à bon droit midi à sa porte, *mais celui de l'œuvre*, toujours menacée d'oublis, de méprises, de malentendus renouvelés qui la feront ou non entrer dans l'histoire culturelle.³³ Beckett donne à penser quand il adopte malicieusement ce point de vue : « Achevé, tout neuf, le tableau est là, un non-sens. Car ce n'est encore qu'un tableau, il vit encore de la vie des lignes et des couleurs, il ne s'est offert qu'à son auteur. Rendez-vous compte de sa situation. Il attend qu'on le sorte de là. Il attend les yeux, qui pendant des siècles, car c'est un tableau d'avenir, vont le charger, le noircir, de la seule vie qui compte, celle des bipèdes sans plume. Il finira par en crever. N'importe, on le rafistolera. On le rabibochera. »³⁴ Comme ce livre à la fin de son introduction, le tableau a déjà déterminé sa teneur, mais pas encore sa portée.

33. Il ne s'agit évidemment pas de célébrer les icônes monumentalisées promues par les *tour-operators*, et, à ce propos, on savourera l'ironie du guide *90 musées 90 chefs-d'œuvre* (Éditions du Chameau, Dozulé, 2016) rédigé par le collectif Aatchi et Aatchi, qui se présente ainsi : " un vrai guide, archi-précis, documenté. Des fiches d'une page permettent de s'orienter. Vous connaîtrez très exactement les coordonnées GPS du chef-d'œuvre d'un musée de Berlin, de Tokyo ou de New York, le nombre de pas entre la caisse et le tableau, entre la caisse et la sculpture qui est considérée comme le phare de l'institution. On vous indique le temps qu'il faut pour l'atteindre, compte tenu du dénivelé, des escaliers, des salles à traverser. On vous dit à quel moment il faut tourner à droite, à gauche, monter, descendre, fermer les yeux pour éviter de vous attarder à d'autres pièces artistiques dont la contemplation vous ferait perdre du temps. Vous retrouverez le titre du chef-d'œuvre, l'année de production, ses dimensions, l'auteur, les dates, l'emplacement sur une carte du monde. Mais rien sur l'histoire ou l'analyse plastique ". Sur 92 grands musées contactés, deux seulement ont refusé de se prêter au jeu.

34. Samuel Beckett, *La peinture des van Velde ou le monde et le pantalon*, in 1984, p. 119. Traduction de Claire Joubert, in *Critique de l'anglais*, Limoges, Lambert-Lucas, 2016, p. 93.

