

# Un costard pour Onfray

Jacques Chuilon

22 rue Rambuteau

75003, Paris

[chuilonjacques@aol.com](mailto:chuilonjacques@aol.com)

01 42 74 24 63

Le mois d'avril, particulièrement doux, annonçait des soirées que j'espérais exceptionnelles, interminables, celles où l'on se retrouve à la terrasse des cafés, où l'on se promène jusqu'au bout de la ville avec des amis, retardant le coucher jusqu'à l'aurore. Dans cette vie rêvée, je voyais un été perpétuel agrémenté d'un temps supplémentaire, un bonus aimable après la journée ; le temps de se retourner, de commenter ce qui s'était passé, d'anticiper l'avenir, d'approfondir les secrets les plus enfouis. Mais à défaut de pouvoir disposer de cet éternel été, de ce temps arrêté, à défaut de gaspiller ainsi le repos nécessaire au lendemain, je prévoyais un moment d'exception chaque samedi soir à la télévision : « On n'est pas couché ». Je m'enfonçai donc dans mon fauteuil pour savourer ce moment télévisuel rare où je n'étais pas dérangé. J'ai dit « dans mon fauteuil » ? Je crois plutôt que je m'allongeai sur quelques coussins disposés sur le sol. Le 30 avril 2011, Michel Onfray venait présenter son dernier livre : « Manifeste Hédoniste ». Sympathique, la tête dans les épaules, probablement pour parer les coups, mais toujours intéressant. Quelques jours après je passais à la Fnac et vis son ouvrage en tête de gondole. Feuilletant, comme à mon habitude, quelques pages, mon regard s'arrêta sur le chapitre Esthétique. Là, quelques lignes suffirent à ma stupéfaction. Je reposai le livre sur la pile, refusant ce que j'avais cru y voir, mais je n'en avais pas fini ; le propos que je venais de découvrir me taraudait ; quelques jours après je revenais l'acheter bien décidé à poser à plat chaque idée, à explorer quelques développements.

—

L'Art s'est accéléré. Disons-le autrement : au début de l'humanité, si tant est qu'en matière des préhistoriques on puisse parler d'art, une période artistique durait longtemps. Puis, le temps passant, elles se sont raccourcies au point qu'aujourd'hui une école artistique peut exister le matin et disparaître le soir, le temps d'une performance présentée comme manifeste... Les longues durées de l'histoire laissent place au fractionnement : le temps va plus vite, l'espace se rétrécit...

—

Sur quoi repose une telle affirmation ? C'est le contraire qui est vrai. Dans la musique, on a ressassé aux mélomanes rechignant à la musique moderne, celle du XXème siècle, qu'il leur faudrait s'y habituer, que de tout temps, le public avait été en retard sur les avancées des artistes devenues « classiques » la génération suivante. Ce point de vue justifia de larges subventions, mais contre toute

attente, le public ne s'y fit pas et près d'un siècle après continue de refuser d'écouter certains sérialistes, certains adeptes de la musique concrète. Jamais par le passé un art qui n'avait pas été admis dans l'espace d'une génération n'est entré au panthéon. Ce n'est pas l'accélération du temps que l'on constate dans le domaine artistique, mais sa stagnation. Les blagues de potaches du début du XXème, voire de la fin du XIXème se répètent inlassablement aujourd'hui sous le vocable de l'avant-garde. Tout va de nos jours plus lentement. Les meubles modernes des années 20 continuent d'apparaître « modernes » et depuis près d'un siècle maintenant, le dépouillement reste vanté comme la valeur suprême de la modernité. Dans le passé, les changements de style allaient beaucoup plus vite. Peu d'années séparent Myron de Praxitèle. La durée du Gothique est brève et son évolution en quelques années, considérable. Dans la courte vie de Raphaël, le changement d'esthétique entre ses premiers et ses derniers tableaux, « La belle Jardinière » (Louvre) et « La Transfiguration » (Vatican) étonne. On pourrait multiplier les exemples. On assiste plutôt à l'épuisement inventif de l'art contemporain condamné passagèrement on l'espère, à faire du sur-place, à faire du neuf avec du vieux ; sa prétendue diversité tient à la richesse du grenier d'où il ressort ses fripes.

—

Dès lors, l'art depuis Duchamp est moins continental qu'archipélique. Car on lui doit en effet un coup d'Etat esthétique réussi à partir duquel s'organise tout l'art que, conventionnellement, on nomme contemporain. La mort de Dieu proclamée par Nietzsche dans *Le Gai Savoir* s'accompagne de la mort du Beau annoncée par Duchamp (stirnérien et nitzchéen avoué) avec son premier *ready-made*.

—

Le premier nom qui vient à l'esprit de Michel Onfray pour parler d'art est donc Duchamp. Quelle surprise ! On aurait attendu pour évoquer l'artiste exemplaire, bien d'autres choses en somme. S'il faut citer un peintre contemporain, pourquoi pas celui qui, au lendemain des fureurs de la guerre, Jackson Pollock assène le coup d'éclat de l'Action Painting ? Un autre rejeton de la deuxième guerre mondiale, Francis Bacon partage l'horreur et la gourmandise, dans une distorsion visuelle saisissante. Plus proches de nous, enfant de la société de consommation, Tom Wesselmann polit le corps féminin jusqu'à l'anéantissement du désir, Chuck

Close, cartographe du visage humain le morcèle derrière un dépoli... Plus loin dans le passé, comment oublier, Mondrian ou Kandinsky, les apôtres de la révolution abstraite ? N'ont-ils pas changé radicalement le cours de l'art ? Si l'on demande à tout un chacun le nom de l'artiste majuscule, ne trouvera-t-on pas celui de Léonard de Vinci ? Non : Duchamp ! Un penseur sans doute, mais un artiste ? L'hédonisme affiché de l'auteur ne serait-il qu'intellectuel ? Une pose ? L'hédonisme serait-il dépourvu de sensualité ? La mort de Dieu, peut-être, qui sait, après tout l'homme ne l'a-t-il pas créé à son image, mais la mort du Beau ! Qui peut oser prononcer un tel déni ? Quel argument étaye une telle allégation ? Rien dans la réalité ne vient attester d'une telle disparition. La beauté règne plus que jamais dans notre époque et l'on sait qu'elle permet à un individu la meilleure réussite professionnelle, avec le salaire qui convient. La chirurgie esthétique ne craint pas les lendemains. C'est plutôt la dictature du beau qui serait à craindre, même si elle n'est pas présente partout. Même s'il semble avoir déserté le domaine de l'art, le Beau n'a pas disparu. Chassez-le par la porte il revient par la fenêtre. Il n'est pas mort. On se plaît à répéter que la beauté serait subjective, comme pour conjurer son emprise, mais on vit le contraire. D'ailleurs comment le Beau pourrait-il mourir quand il n'est pas vivant ? Duchamp et Nietzsche sont morts cela est incontestable.

—

En 1917, l'*anartiste*, comme il se nomme, présente une pissotière achetée chez un marchand de sanitaire, signée R. Mutt. L'objet, *Fountain*, est refusé par le comité de sélection d'une exposition – dont il fait partie... Duchamp rédige *Le cas R. Mutt*, un texte qui fonde l'art contemporain. Vinci affirmait que l'art était *cosa mentale*, Duchamp pousse cette juste définition aux extrêmes.

—

Il n'est d'abord pas certain que la *cosa mentale* de Vinci veuille dire « chose intellectuelle », « conceptuelle », comme semble le suggérer l'auteur. Il veut peut être dire « création imaginaire » et cela ne signifie pas la même chose, ni ne dérive sur les mêmes régions. Par ailleurs, « 1917 » ! C'est loin, poussiéreux, bientôt un siècle ! L'art contemporain reposerait donc sur un socle vétuste ! Il ne s'agit pas d'une pissotière qui désigne un édifice public où soulager sa vessie (et plus si affinités), que l'on nomme plus couramment « édicule Rambuteau » ; dans

le cas qui nous occupe, il s'agit d'un urinoir, une petite vasque individuelle. Il y aurait probablement beaucoup à dire sur les intentions nébuleuses de Duchamp, sur cet urinoir posé à plat de manière évocatrice et sur le nom fictif qui le signe dont une certaine inversion pourrait livrer bien des secrets ; mille spéculation amusantes... mais pour en revenir au cœur du sujet ; cette fascination de Michel Onfray pour la « révolution » de Duchamp ne serait-elle pas due au fait qu'elle permet de parler sur l'art au lieu de parler de l'art, ce qui est beaucoup plus facile ? L'anartiste sonne comme anarchiste, mais il faut aussi comprendre qu'avec le préfixe privatif anartiste veut dire : qui n'est pas artiste. On voit que c'est le texte de Duchamp qui serait à l'origine de ce que Michel Onfray retient comme art contemporain, plutôt que le réceptacle à urine lui-même. Du même coup l'on s'interroge : Roy Lichtenstein ou Nicolas de Staël (parmi tant d'autres), sans même citer Bernard Rancillac, Gérard Garouste ou Valerio Adami, puisqu'ils ne suivent pas la voie tracée par Duchamp, sont-ils déshérités de « l'art contemporain » ?

–

Il n'existe pas, en effet, d'œuvre d'art en soi, de beauté absolue servant d'étalon à la mesure d'objets réels et concrets qui seraient plus ou moins beaux relativement à leur plus ou moins grande proximité avec l'Idéal .

–

Encore une fois, l'on peut s'interroger sur ce qui pourrait établir un propos si péremptoire. S'il est cohérent, l'auteur peut tout au plus dire qu'il n'a trouvé pour sa part, aucune mesure absolue. Voilà tout ce que lui permet le subjectivisme qu'il pratique, mais il ne peut le présenter comme une norme « absolue ».

–

Depuis Platon qui construit son esthétique sur ce dualisme entre la perfection du Concept dans un monde idéal et la précarité de l'Objet dans le registre concret, *via* Kant et sa *Critique de la faculté de juger* qui célèbre le nouménal contre le phénoménal, en passant par le christianisme qui fait grand usage de la Beauté divine, l'art est idéaliste - l'idéal lui sert de mesure.

Marcel Duchamp se propose de renverser le platonisme qui domine en art depuis plus de deux millénaires : avec lui, plus d'arrière-mondes, plus d'idéal, plus de monde des essences, plus

de ciel intelligible, plus de transcendance, mais un monde réel, concret, immanent, radicalement d'ici et de maintenant. La thèse de Duchamp ? C'est le regardeur qui fait le tableau.

–

Tant de trouble dans la façon d'aborder la question, on pourrait s'y perdre !  
Commençons par la fin. Ce n'est évidemment pas le regardeur qui fait le tableau. Ma grand-mère disait, pour répondre aux doutes qui m'assaillaient devant telle toile de Renoir qu'elle aimait tant : « Je n'en ferais pas autant ». Le spectateur peut tout au plus tenter d'explorer ce que lui propose l'artiste, plus ou moins à fond. Il peut même refuser l'aventure, mais il ne « fait » pas le tableau. En revanche, croire que le regardeur fait le tableau ouvre la porte à lui présenter n'importe quoi, car il y aura toujours quelqu'un pour en faire quelque chose. Sous cet éclairage, chacun étant libre d'aimer ou pas, de trouver des correspondances à ce qu'il veut, l'art n'existe pas, n'aurait jamais existé... à moins que tout se passe différemment....

Il semble que les penseurs que sont Platon et Kant, tout estimables qu'ils soient, n'étant pas eux-mêmes des artistes, avec l'expérience que cela suppose, restent un peu à l'extérieur du phénomène. Du moins leur expression amputée d'une analyse des principes de la création se bornent-elles au résultat ; ce qu'est le tableau fini, évacuant la façon de l'élaborer. D'autre part il faut s'interroger du peu de crédit accordé aux textes laissés par les artistes. Georges Braque ou Paul Klee parmi de nombreux autres où Rubens n'est pas le moindre, nous ont laissé des observations qui semblent ne pas cadrer avec ce que les intellectuels veulent faire entendre, mais n'en constituent pas moins une source fondamentale de réflexion sur ce qu'est l'art.

Il faut déjà prendre conscience que la perfection d'une œuvre d'art ne tient pas à la méticulosité de son exécution, d'ailleurs son pouvoir de suggestion peut se révéler plus efficace et mieux employer, par cet écart même, les mécanismes du regard artistique. Le regard posé sur un tableau n'est pas un compte-rendu, une perception passive, mais une reconstruction, comme d'ailleurs la perception du monde autour de nous. Il s'agit d'exercer ses capacités, et l'art offre un meilleur

terrain que le réel parce que l'œuvre qui se présente est mieux ordonnée, elle emploie l'essentiel des éléments qui la constituent, elle cherche la concision. Il est donc possible que Platon cherche à indiquer combien l'œuvre constitue un véhicule sans que sa fragilité, voire ses imperfections, ne nuise à sa qualité fondamentale. Nous voyons dans les musées des objets plus ou moins abîmés qui nous permettent cependant de voir en eux l'art dans son aboutissement. Bien entendu cela n'implique pas que toute altération soit négligeable. Il en est qui défigurent l'œuvre, comme il se trouve des œuvres intrinsèquement imparfaites.

D'où vient que l'on sent poindre une ironie à l'égard de l'idéal ? Le fait qu'une pensée domine l'art depuis deux millénaires la rend-elle fausse ? Pourquoi laisser supposer qu'il y avait urgence à renverser cette conception, et surtout, la proposition inverse est-elle nécessairement, obligatoirement, meilleure ou vraie et définitive ? Sur de tels renversements des évidences, dans « Le Médecin malgré lui », Sganarelle répond sans sourciller : « Nous avons changé tout cela ». Quel mal y aurait-il à créer l'objet d'un dépassement, à donner à voir un idéal qui serait alors la spécificité de l'art ? Quelle supériorité aurait le « monde réel, concret » qui, existant par ailleurs tout autour de nous, n'a aucun besoin d'être ressassé ? Serait-ce que le quotidien nous conforte dans une médiocrité, alors que l'art dangereusement nous réveille et fait naître des désirs inassouvis ? Une autre chose déplâit dans cette présentation d'un « platonisme qui domine en art depuis plus de deux millénaires » ; c'est la simplification excessive. Comme si l'art n'avait pas bougé depuis deux millénaires, qu'il avait basculé en 1917 dans une autre dimension. On voit si l'on prend la peine de parcourir l'histoire de l'art, au contraire, que le prétendu platonisme a permis plus de richesse que le duchampisme où s'embourbe l'art contemporain. On voit même que nombre d'artistes que l'on ne peut considérer secondaires, ceux que j'ai cités par exemple et dont la liste pourrait être allongée, ignorent la prétendue révolution de l'urinoir survenue dans une certaine indifférence. C'est de nos jours, près d'un siècle après, que semble revenir un écho, un hoquet de cette provocation.

–

De fait, depuis toujours, il en est ainsi : le décodage d'une crucifixion nécessite des informations. On peut se contenter de la seule image d'un portrait de Louis XIV par Hyacinthe

Rigaud, mais la connaissance des symboles de l'art occidental aide (la tri-fonctionnalité, l'hermine, la pourpre, la fleur de lys, l'or, l'épée, la couronne, le sceptre, le talon rouge etc.) à y voir un message nettement plus subtil.

L'art contemporain exacerbe cette radicalité intellectuelle dans/de l'art. De sorte que le regard naïf d'un sujet inculte transforme l'œuvre en pitoyable production dépourvue de signification. Si la moitié du chemin est faite par l'artiste, l'autre doit être effectuée par le regardeur. Mais dans un monde où l'initiation n'existe plus, comment le public pourrait-il porter des jugements de goût dignes de ce nom ?

–

Au moins aura-t-on eu la satisfaction de voir dénoncé promptement Duchamp célébré un peu plus haut. Dont acte. Il reste pourtant bien de la mauvaise foi dans ce développement, ou de l'aveuglement. Tout d'abord on ne peut éviter de relever l'emploi, dans un si court espace de « symboles », « décodage », « message », « signification » qui éclairent sur le regard que porte l'auteur sur la Peinture. Et si cette piste si raisonnable à défaut d'être ludique, était fautive ? Si, au lieu d'être « subtil » son regard n'était que prosaïque, terre-à-terre plus encore même que scolaire ? Si au lieu d'être la source d'enrichissement comme il est prétendu, il détournait de la véritable perception artistique ? Relisons Maurice Denis :

« Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » (Revue Art et Critique, 30 août 1890)

Il est inutile de souligner l'ironie apparente de Maurice Denis à l'égard du cheval de bataille, de la femme nue d'une quelconque anecdote, où se complait l'art pompier. C'est pourtant ce chemin qu'emprunte Michel Onfray. Maurice Denis révèle que l'art apprend à voir. C'est bien plus important que le décodage d'allusions et de références. « En un certain ordre assemblées » : voilà la clef du mystère. Il existe des combinaisons de formes et de couleurs qui exploitent plus ou moins bien une organisation, des contrastes et des affinités, qui donnent à la perception le plaisir de ce jeu. Bien sûr l'art peut aussi représenter ce que l'on veut, mais ce n'est pas de cela qu'il tire ses caractéristiques, sa grandeur. Si l'on veut poser un regard esthétique sur une production il faut d'abord développer

ses capacités sensibles, on pourrait dire sensuelles, que l'on peut ensuite à loisir compléter par quelques connaissances biographiques de l'artiste etc... Ce qui nous conduit au choix qui n'est pas innovant du portrait en pied de Louis XIV par Hyacinthe Rigaud. Ce n'est pas lui faire injure, ni m'engager personnellement que de dire qu'il ne s'agit pas d'un grand peintre. Pourquoi diantre Michel Onfray a-t-il choisi cet exemple ? Largillière lui est de cent coudées supérieur ! Fallait-il un portrait ? Pourquoi pas « L'homme aux rubans de noirs » de Sébastien Bourdon (Montpellier), « L'homme aux gants » du Titien (Louvre) ? L'œuvre est-elle moins belle (je maintiens le mot) parce qu'il s'agit dans les deux cas d'un anonyme, plus exactement, parce que nous ne connaissons rien du modèle ? Un homme connu, d'importance fait-il un meilleur tableau et l'intérêt que nous lui portons de ce fait est-il de nature artistique ?

Le choix roublard du Louis XIV offre l'occasion de faire étalage de connaissances. C'est bien le sujet qui soucie l'auteur et non pas le tableau, non pas l'œuvre d'art. Celle-ci devient alors le prétexte à un savoir, une chasse gardée pour une élite qui lui trouve le mérite de mettre en scène ce qu'elle exploite ailleurs ; un zeste histoire, et pourquoi pas de sociologie, voire d'ésotérisme ? On le sait, les intellectuels ont toujours quelque frilosité à laisser l'art s'ébattre en paix ; malgré ce qu'ils disent, ils ne veulent pas le laisser éduquer un large public, mais veulent garder en main les rênes de cet apprentissage pour en rester les maîtres, car cette émancipation de la foule lui rend la liberté de penser, les privant d'un pouvoir d'intimidation, de domination qu'ils se réservent jalousement.

Que dire des « Nymphéas » de Monet ? Presque rien. Que le sujet tout juste identifiable permet l'explosion d'un monde... à condition d'observer certaines règles, de s'interdire certains écarts. Car Monet ne peut pas « tout » montrer avec son système, cependant ce qu'il donne à voir vaut le détour, car il le magnifie mieux que tout autre. Il s'agit d'une expérience visuelle, sensible, qui aurait dû convenir à un hédoniste... Si l'art pictural avait pour but la « signification » il serait bien démuné, bien incapable face aux phrases des écrivains ; heureusement il a une autre finalité.

—

Pour autant, le divorce entre grand public et art contemporain n'est pas dû au seul public car nombre d'« artistes » sous prétexte de conceptualité, oublient qu'un demi-chemin leur est imputable et produisent des œuvres dépourvues de sens, d'intérêt, d'intelligence, de signification. Miroir du nihilisme oblige, leurs productions trahissent moins une radicalité signifiante qu'une asthénie dominante. Dupliquer Duchamp, c'est encore dupliquer, autrement dit, faire un travail d'artisan, si l'on veut, mais sûrement pas d'artiste.

–

**Je ne suis pas sûr qu'appeler à la rescousse les mots de « conceptualité » « sens », « intérêt », « intelligence », « signification » leur donne plus d'adéquation au propos. Je suis même sûr que les ranger en ordre de bataille les affaiblit, trahit leur incapacité, tous unis, à réguler le domaine de l'art. L'énumération tient du dérisoire et par contraste fait apparaître tout ce que l'art n'est pas, et ne doit pas être, mais c'est tout ce que Michel Onfray peut entrevoir être l'objet de la création artistique. Il dévoile donc ce qu'il ne comprend pas. Au moins voit-on que l'art contemporain qui nous était présenté plus haut comme plein de vitalité, de ressources et d'innovation, souffre de se trouver dans une impasse. Mais qui en est l'origine ? Duchamp aurait-il égaré ses suivants par une pensée perverse ? J'ai peine à le croire !**

–

Il existe aujourd'hui une arrière-garde définie par sa revendication d'avant-garde, doublée d'une pratique duplicante célébrée et entretenue par l'institution, les Fonds régionaux d'art contemporain, des galeristes, des journalistes, des préfaciers, tout un petit monde élitiste et farouchement antidémocratique dissimulé sous les oripeaux de radicalité esthétique révolutionnaire. S'il est incontestable que Duchamp est révolutionnaire, se proclamer duchampien ne suffit pas pour mériter l'épithète – cette démarche signale étymologiquement le réactionnaire, celui qui remplit le présent par la répétition du passé sous prétexte d'avenir.

Duchamp révolutionne donc les choses sur deux plans : le regardeur investi d'une responsabilité dans le processus de création artistique, mais également, nous l'avons déjà vu, la révolution des supports.

Avec la faïence de son sanitaire, son élevage de poussière, son utilisation de plâtre galvanisé, du fil, du verre, du velours, du plastique, du plomb, il revêt la matière la moins noble, sinon la plus ignoble, d'une dignité esthétique : avec lui, la matière véritable, celle du monde, entre au musée.

Cette possibilité de toutes les matières ouvre la porte à une surenchère de supports : dans la provocation (matières fécales, ordures, cadavres), dans le corporel (peau, sang, ossements, sécrétions, ongles et poils, graisse, crasse), dans l'immatériel (son, lumière, couleur, idée pure, vidéo, langage, vitesse), dans l'hétéroclite (tôles, ficelles, carton, épluchures, chiffons sales, reliefs de repas, vêtements, animaux empaillés), dans l'expérimentation greffes cellulaires, biotechnologies, créations de chimères, transgénèse), etc.

–

Au début de ce passage on croit voir s'ouvrir le regard de l'auteur au désastre dû aux idées qu'il défend par ailleurs, sans qu'il se soit aperçu des contradictions... On juge un arbre à ses fruits disait-on... Tout d'abord il faut purger une ambiguïté. L'œuvre d'art ne doit pas son intérêt au moment historique de sa création. Si l'on découvrait que la Victoire de Samothrace, les bronzes de Riace ont été sculptés/moulés un siècle avant ou après, cela ne changerait rien au choc de les voir. Ce n'est pas non plus l'état de ruine qui fait la valeur, même s'il fait regretter le temps qui passe. Nous voyons le « David » de Michel-Ange intact. Imaginons-le cassé, sans tête ou sans bras ; cela aurait pu arriver. L'émotion artistique serait-elle meilleure ? Il faut chercher la qualité d'art au plus profond de l'œuvre elle-même. Aussi l'innovation stylistique, l'originalité ne font-elles pas grimper dans l'échelle de l'art. Vélasquez commence à peindre comme Caravage, il finit sur les traces du Titien ; voilà bien un trajet rétrograde, et pourtant... Turner s'entiche de Claude Lorrain. Il n'est pas besoin de parler des préraphaélites ni même du néo-rembranisme de Fragonard, du néoclassicisme de Picasso.

Deuxièmement il faut revenir sur «le regardeur investi d'une responsabilité dans le processus de création artistique ». N'exagérons rien. Le spectateur est ou non capable de pénétrer l'univers de l'artiste, par cet effort récompensé dans le plaisir esthétique, il refait le chemin de la création conduit virtuellement par l'artiste à travers le tableau. Il exerce donc ses capacités, mais il n'est pas responsable de l'œuvre et celle-ci existe, même si un visiteur se montre incapable de l'apprécier ; il y aura toujours quelqu'un pour l'aimer ; qui peut savoir ?

Le sujet des rapports de l'art et de l'argent reste effleuré au travers des Fonds régionaux etc.... On entend souvent que le développement de la création artistique nécessite une embellie économique, même si cela ne cadre pas très bien avec l'évidence d'artistes maudits, Van Gogh ou Mondrian. Michel Onfray a pourtant raison de signaler qu'aujourd'hui l'argent de la spéculation maintient au pinacle de la notoriété des artistes dont l'œuvre ne tiendrait pas seule et qui peut-être ne « feront » l'histoire que par cette situation précaire, imposés qu'ils sont à l'avant-scène.

Pour en revenir à la révérence manifestée pour Duchamp... Je pense qu'il faut se méfier de l'individu plus rusé que la naïveté admirative de Michel Onfray ne le montre. Dépressif, découragé par la bêtise du public, doutant de lui, suspectant d'être un raté, il pourrait avoir voulu entraîner dans son naufrage le candide qui chercherait, un signe, un réconfort... On pourra d'ailleurs s'étonner de la séduction qu'exerce Marcel Duchamp sur le philosophe ; le cérébral ascétique joueur d'échecs ne faisait pas particulièrement preuve d'hédonisme dans ses créations volontiers grinçantes, dépourvues de magnificence visuelle, même dans l'habileté de le cacher. A ce propos, il est révélateur de voir dans ce texte, oublié le « Nu descendant un escalier » qui pourrait avoir englouti les espoirs du jeune peintre, avant qu'il ne tente une ultime pirouette avec « Etant donné 1) la chute d'eau, 2) le gaz d'éclairage »...

Il est difficile de suivre Michel Onfray quand il énonce : « Avec la faïence de son sanitaire, son élevage de poussière, son utilisation de plâtre galvanisé, du fil, du verre, du velours, du plastique, du plomb, il revêt la matière la moins noble, sinon la plus ignoble, d'une dignité esthétique : avec lui, la matière véritable, celle du monde, entre au musée. » Pourquoi certaines matières seraient-elles plus vraies que d'autres, pourquoi celles-là seraient-elles les matières véritables du monde à l'exclusion des autres, en l'occurrence le marbre, le bois et le bronze ? Pourquoi faut-il que l'art ait pour mission de témoigner du monde et pourquoi devrait-il s'interdire d'inventer des univers ?

Puisqu'il s'agit d'évoquer la contribution du siècle passé à la réflexion sur l'art, il serait peut-être bon de signaler que les artistes ont cherché à guider par leurs œuvres le regard du public, mais force est de constater qu'un siècle après le public ne semble pas avoir bien assimilé la leçon. Tout d'abord l'artiste s'est efforcé d'instruire le public sur le fait que le sujet représenté ne faisait pas le tableau, qu'il ne s'agissait pas de copier servilement un modèle jusqu'à l'illusionnisme d' « on dirait qu'elle va parler ». Il s'en est affranchi totalement dans l'Art Abstrait. La hiérarchie des genres où trônerait en majesté la peinture d'histoire a volé en éclat depuis longtemps et que Braque ou Matisse peignent une nature morte, un paysage ou un portrait, il s'agit toujours d'un Braque ou d'un Matisse. L'artiste a voulu prévenir que la signature ne faisait pas la qualité de l'œuvre, d'ailleurs sans attendre Brancusi ou Barnett Newman, Michel-Ange ou Vermeer ne signaient pas toujours leurs œuvres, ce qu'ils donnaient à voir suffisait, suffisait même à les désigner comme auteur... Dans un souci pédagogique l'artiste a voulu clamer qu'il n'était pas obligatoire qu'il produise l'œuvre, mais qu'il suffisait bien qu'il l'ait choisie pour attirer l'attention du connaisseur. N'est-ce pas d'une certaine façon l'essentiel d'une certaine photographie (Cartier-Bresson...) ? L'artiste a voulu signaler à quel point le fait de se trouver dans un musée ne garantissait pas la qualité (Cocteau peignait sur les murs des villas de ses amis) etc... Pourtant de nos jours la signature, la technique, le prix d'une œuvre, son exposition dans un lieu prestigieux, par exemple dans le château de Versailles rassurent le collectionneur et les prix flambent comme au bon vieux temps des pompiers.

—

La contemporanéité interdit le jugement de goût avec recul. Tout étant possible, on ne peut tout de suite saisir ce qui, dans ce tout, surnagera pour exprimer au mieux l'époque. Les croûtes et les chefs-d'œuvre se partagent le marché ; les auteurs spécialisés dans l'écriture de l'art contemporain jouent moins la carte de l'histoire ou de la philosophie que celle de la nourriture de la tribu qui les alimente. L'artiste de l'Etat côtoie l'artiste du mécène qui croise l'artiste de l'arrière-garde qui revendique son avant-garde en compagnie utile. La révolution des supports ouvre la porte à une indigence considérable qui dissimule sous la quantité le travail réellement critique difficile à repérer dans un monde où la visibilité de l'art se trouve organisée par des individus juges et parties pour les raisons les plus mercantiles.

—

Attention casse-cou ! Il n'est pas si simple de déterminer quel art a réussi à « exprimer au mieux une époque » d'abord parce que cette impression dépend de celle qui suit. Peut-on vraiment dire que les pompiers ne représentent pas le XIXème ? Ils le traduisent mieux que les Impressionnistes ou les Nabis. A travers eux l'on ressent toute l'atmosphère de l'époque. Le problème n'est pas là. Certains concèdent parfois que les Bouguereau, Couture, Meissonier etc... sont bien peints et suggèrent parfois que leur défaut vient d'une peinture excessivement traditionnelle qui répète les formules précédente. Formules qui valaient au moment de leur apparition mais qu'il importe de rénover car elles se démodent. Ce n'est pas exact. Si la Peinture était aussi éphémère, elle ne mériterait guère notre attention, pas plus que l'illustration à laquelle ce regard la confond. Quand on approche un Caravage par exemple, la nouveauté reste intacte, même si l'on ne sait rien du moment historique où il s'insère. Si l'on pouvait peindre comme cela (ou comme d'autres), on continuerait de produire de belles œuvres, encore faudrait-il savoir le faire et savoir inventer dans ce cadre ; ceux qui possèdent assez de génie artistique préféreront développer leur propre personnalité dans un style qui leur est personnel. Il faut reconnaître que le système de Caravage (pour reprendre cet exemple) permit à de nombreux suiveurs d'inventer des toiles assez réussie : Georges de la Tour, Claude Vignon, Valentin etc... , même les premières toiles de Vouet excellent dans cette manière (par exemple son autoportrait en « David » de Gênes ou son « Saint Jérôme » de Washington) avant qu'il ne se décide à mettre au point un autre système qui permit à ses élèves comme Dorigny ou Le Sueur de le perpétuer.

Si globalement le temps permet de trier le bon grain de l'ivraie, si les grands artistes émergent progressivement dans la lumière, il ne faut pas attendre du temps qui passe un jugement irréfutable et qu'il organise définitivement la hiérarchie des génies, justement parce qu'il passe. Il est des époques où Raphaël, Titien, Vélasquez occupaient une plus grande place qu'aujourd'hui. Puvis de Chavannes n'a rien à envier à Gauguin qui l'admirait beaucoup. Vouet, Solimena et Sorolla méritent mieux que le purgatoire dans lesquels ils traînent.

Pour en revenir au sujet de peintres qui ont connu la reconnaissance de leur temps avant de sombrer dans le mépris, aucun des génies auxquels on s'efforce

de rattacher l'académisme du XIXème n'a produit une peinture aussi fade. C'est la virtuosité illusionniste qui affaiblit la force plastique. Le réalisme académique, c'est l'absence de choix. Au lieu d'utiliser un élément dans toute son extension, toutes ses possibilités, toutes ses conséquences, on fait appel à une multitude de trucs qui viennent s'épauler pour produire un effet. Cet encombrement des moyens révèlent un esprit velléitaire, pusillanime. Le vrai génie, avec peu produit beaucoup. Les artistes, les vrais artistes, ne s'y sont pas trompés, de Cézanne à Van Gogh en passant par Monet, ils ont bien compris qu'il fallait réduire les moyens pour obtenir plus de force. Mais comment choisir, et quoi privilégier dans un tout cohérent ? Savoir ce que l'on aura et ce à quoi renoncer dessine la marque du génie.

Quand on contemple un Rembrandt, pas de ligne ; l'œil ne glisse pas sur les courbes voluptueuses des guirlandes qui germent chez Raphaël ou Botticelli. Chez eux, le regard semble nettoyé dans la netteté d'une vision paradisiaque, et le bleu illumine souvent la toile, quelle délicatesse ! Chez Rembrandt la sensualité vibrante et la profondeur de la réflexion accapare le spectateur. C'est dans l'intimité que l'œuvre s'accomplit. Devant un Monet il ne faut pas chercher à trouver la puissance dramatique du Caravage avec la lumière qui tranche et oppose, mais chez Caravage ne se trouvera pas la circulation nacrée d'une lumière qui frissonne. Point d'éclat chez l'un, point de calme chez l'autre. C'est comme si l'œil accommodait pour une vision ou pour une autre, au loin, au proche, à la sensualité à l'ascétisme, au tendre, au splendide... Il tire ainsi tout le suc de cette approche. Chaque univers est légitime parce qu'il est cohérent. C'est dans la confusion que se perdent les médiocres artistes qui ne savent renoncer à rien et veulent tout, dans un désordre écœurant.

Malgré tout le talent qu'il faut lui reconnaître, jamais l'« Olympia » de Manet (qui n'est pourtant pas un pompier), n'égalera la « Vénus » de Giorgione (Dresde), même si par ailleurs son anatomie correspond mieux au goût moderne, même si la provocation de son regard au spectateur prétend raviver le concept de la femme nue ainsi dépouillée de son alibi mythologique. Intelligent certes, mais génial ? Il ne faut pas chercher à mettre en cause la volonté de s'appuyer sur le passé, non plus que le désir d'en moderniser, si ce n'est d'en pervertir l'apparence, le sous-

entendu. C'est le système forme-couleur employé par Manet qui manque de la force et de l'éloquence de son devancier. La construction sensible de la couleur chez Giorgione, le passage du jaune au vert puis au bleu, le tout dialoguant avec le rouge du coussin, ouvrent les yeux sur la perception même de la couleur et sur ses règles, quant au dessin, il s'éloigne du réel pour mieux toucher à l'épure du sublime... Rien d'aussi décanté chez Manet.

–

Je propose donc qu'on se souvienne que, pour être fidèle à Duchamp, il ne faut pas le dupliquer, mais le dépasser.

Ce dépassement suppose la pratique du droit d'inventaire et la mise à l'écart des symptômes de la psychopathologie de l'époque : l'indigence intellectuelle, l'autisme, le solipsisme, l'hystérisation, le thanatophilie, la régression, le kitsch, l'élitisme et le narcissisme. D'où, dans un premier temps, une série de propositions critiques sur le principe du nettoyage des écuries d'Augias :

–

Je ne sais pas pourquoi je dois supporter tout ce fatras. Quand j'étais jeune, ceux qui m'ont donné le goût de la peinture s'appelaient Van Eyck, Rembrandt, Le Greco, Caravage, Vermeer, plus tard, Poussin etc... Chacun présentait un monde de couleurs et de formes caractérisé, caractéristique... Pourquoi faudrait-il être « fidèle à Duchamp » ? Le « dépasser » a-t-il un sens ? Duchamp a-t-il créé une œuvre qui donne tant de plaisir hédoniste au spectateur pour que Michel Onfray y reste ainsi accroché, nous en rebatte les oreilles ? Qui a le pouvoir de lui conférer cette position centrale ? Pour moi, la question reste d'ajouter de nouveaux chefs d'œuvre à ceux de Véronèse, de Vuillard, Braque ou Fra Angelico.

–

1. *Raréfier le conceptualisme* et renouer avec l'idéal révolutionnaire de Duchamp. Notre époque paraît plus esthète et décadente qu'artistique. L'abus de concepts détruit le concept et finit par ruiner toute possibilité d'œuvre. Il existe dans l'art contemporain un fort courant platonicien qui affirme la suprématie de l'idée sur le sensible et qui va jusqu'à énoncer qu'on peut faire l'économie du sensible au profit d'un conceptualisme pur. La peinture de monochromes, le concert de musiques sans musiques, les projections de films sans images, la poésie sans mots ont

eu leur nécessité dialectique en leur temps. Mais dupliquer ces impasses n'est pas rendre service à l'art...

–

Inutile de tergiverser, la notion d'idéal, tellement critiquée au début de ce chapitre pour valoriser le « concret » « d'ici et maintenant », pour établir les fondements du sordide quotidien dans lequel il faut se reconnaître, reste intimement liée à l'Art. On ne peut qu'être très heureux de lui voir faire un retour fracassant, malheureusement aussitôt couplée avec Duchamp avec laquelle cet idéal jure horriblement. Décidément Michel Onfray n'arrive pas à se dépêtrer de cette figure tutélaire. Voir citer toutes les absurdités auxquelles l'art prétendument d'avant-garde s'est livré, fatigue la lecture au point qu'on peine à parvenir au bout de cette énumération. On reste interloqué par la révélation qu'elles « ont eu leur nécessité dialectique en leur temps ». Fallait-il que nos parents, nos grands parents, nos arrière-grands parents, soient bêtes ! A cause de leurs esprits bornés, que de gaspillage, que de temps perdu ! Tous ces objets qu'il faut mettre au rencart désormais pour enfin revenir aux choses sérieuses !

–

2. *Restaurer la catharsis comme moyen* et non comme fin. Les riches et belles heures du Happening, de la Performance et autres scénographies hystériques qui ne reculaient pas devant la scatologie, la défécation, l'éjaculation, la mixtion, la copulation, la zoophilie sur scène pouvait se justifier dans un temps où l'état autoritaire ne s'était pas encore desserré, disons avant Mai 68, mais après, il en va moins d'un théâtre progressiste que d'une scénographie progressiste.

–

Je ne sais pas si une époque bloquée justifie véritablement les dérives, les sottises, des artistes. J'imagine que la Renaissance, le XVII<sup>ème</sup> et même le XVIII<sup>ème</sup> ont dû être des périodes bénies en termes de liberté si j'en juge par leur art. Je n'ai donc pas bien compris pourquoi la Révolution, non pas celle de Duchamp, mais celle de 89, a eu lieu, enfin... Parmi cet assortiment qui fait envie comme les petits fours, j'aurais bien voulu essayer, mais il est trop tard à ce qu'il semble (dommage !), non pas la zoophilie ; j'aime trop mon chat et je crains ses

griffes, mais l'éjaculation... peut-être vais-je m'y adonner en secret ? Mais, chut ! Faut pas qu'on le dise, chut ! Faut pas...

—

3. *Dépasser l'égotisme autiste* et rompre avec la complaisance solipsiste de ceux qui mettent en scène la banalité, la trivialité et la vacuité de leur quotidien et, ce faisant, pensent que la collection de leur déjections, de leurs sécrétions, de leurs poubelles, de leurs mouchoirs sales, de leurs sous-vêtements maculés suffit pour créer une tendance lourde de l'art contemporain, par exemple sous la rubrique des « Mythologies personnelles »...

—

Il semble que Michel Onfray fasse une fixation sur ces impasses, qu'elles l'obsèdent. Ah ! Les « sous-vêtements maculés », mais de quoi mon Dieu, vite, je n'y tiens plus... Je vois (qu'il me pardonne), l'auteur comme un prêtre qui énumérerait avec volupté la liste des péchés qu'il doit s'interdire. Pour ma part, je n'y prête aucune attention. Nul et non advenu. Cela dit, il a raison de dénoncer la prétention de ces pratiques imbéciles.

—

4. *Combattre la fétichisation de la marchandise* et dénoncer les œuvres produites sur le principe du clonage dans l'espoir secret du faiseur d'obtenir sa place dans la bureaucratie marchande de l'art contemporain. La création de la cote par la tribu des artistes et des collectionneurs, des galeristes et des journalistes, des préfaciers et des marchands, instaure le caprice d'une poignée en règle d'or de l'art du temps. La production et la reproduction ont pris le pas sur la création.

—

C'est un fait, conséquence de la démocratisation de l'art et de son allégeance au marché. Avec indulgence on doit reconnaître que l'artiste doit gagner son pain ! Pourquoi serait-il seul à tirer le diable par la queue, à manger de la vache enragée ? Evidemment il risque de perdre son âme à ce jeu de dupes. Certains plus malins que d'autres, parviennent à la gloire par les prix qu'ils pratiquent et qui justifient l'admiration qu'on leur témoigne... A ce niveau on ne peut plus parler d'art, qui heureusement n'est pas mort comme le souhaiteraient les grands

penseurs, mais qui est moribond. Malade par l'ignorance de ceux pour lequel il est fait. Je ne sais pas comment Michel Onfray voudrait « combattre la fétichisation » et surtout la spéculation ? C'est une autre paire de manches ! On peut brandir le poing, menacer de ses petits bras... Quant à obtenir un résultat... Si l'art était mieux enseigné aux jeunes on pourrait espérer, mais dans l'état actuel qui ne risque pas de changer prochainement, trop de gens y trouvent leur compte. Les mêmes taxent de rétrograde quiconque met en doute la production contemporaine, car selon eux, toutes les époques se valent. Voire !

—

5. *En finir avec la religion de l'objet trivial* et refuser la transformation des objets de la société de consommation en fétiches de la religion esthétique. L'accumulation d'objets semblables, la collection d'instruments de la vie quotidienne, l'entassement de produits d'usage courant ne suffisent pas, contrairement aux proclamations théoriques associées, à produire un discours critique sur la société de consommation. Ce qui paraît dénoncé se trouve paradoxalement transfiguré en totem de la modernité.

—

Pas faux ! Arman ne va pas être content. Il est vrai que là où il est maintenant, il ne s'en soucie plus. Mais il faut chercher où le bas blesse. C'est bien parce que le public ne sait pas, ne sait plus ou presque plus, ce qu'il doit chercher et trouver dans une œuvre d'art, ce qu'elle lui offre et ce qu'elle ne recèle pas, qu'il subit sans broncher les canulars. Il faudrait s'apercevoir que l'approche « intellectuelle » prônée par Onfray au travers de son idole Duchamp, conduit inéluctablement à ce cul-de-sac. Il est donc étrange de le tant célébrer, sans voir le ver dans le fruit. Autre conclusion qui s'impose et qu'il faut souligner car elle est intimement liée : l'approche que Michel Onfray a tant valorisée pour le portrait de Louis XIV n'est pas artistique. Elle parle de signes auxquels ferait référence l'œuvre, d'éléments extérieurs, mais pas d'elle-même, et génère le cancer dont il faut ensuite se défendre. Cette fois, je vois Michel Onfray sous l'apparence de l'apprenti sorcier, même s'il n'est pas responsable du désastre qu'il déplore, mais parce qu'il en défend les causes sans l'apercevoir. L'œuvre devient un prétexte à un discours, d'autant plus célébrée qu'elle permet l'étalage de plus de connaissance. Peu importe comment elle est faite. Onfray ne dit rien sur la

manière de Rigaud. Il est beaucoup plus facile et plus rassurant d'appeler à l'aide cent brimborions que d'exercer ses moyens perceptifs à l'exploration de l'art.

—

6. *Abolir le règne du kitsch* qui triomphe comme art faussement populaire mais véritablement de mauvais goût. S'il fallait un moment emblématique de la décadence d'un art contemporain engagé dans l'impasse de la provocation et de la répétition, le kitsch le constituerait sans problème... Ces prétendues subversions définissent d'authentiques démagogues inscrites dans la logique du marché qu'elles rendent cruellement visibles.

7. *Rompre avec la passion thanatophilique* qui montre combien l'art contemporain reste prisonnier du schéma chrétien de la Crucifixion, de l'imitation du cadavre du Christ et de la passion pour le martyr. Cette célébration de la négativité passe par la mise en scène complaisante de la douleur, par l'usage de cadavres comme d'objets possibles pour l'art. De l'« Actionnisme viennois » au « Body art » en passant par des performances cannibales, le culte de la pulsion de mort prend une place importante dans l'art contemporain.

—

L'impasse de la provocation, à qui la doit-on ? A Du... Du... Inutile de me répéter ! Koons et Murakami doivent entendre siffler leurs oreilles. Le kitsch vient d'une façon particulière d'appréhender l'art. Pour un véritable amateur, une œuvre se regarde comme si elle venait d'être faite. Le temps s'abolit, l'œuvre le défie. Le plaisir se conjugue au présent. Si l'art demande pour se justifier d'être replacée dans un contexte, c'est tout simplement qu'il ne s'agit pas d'art, ce qui ne signifie pas que l'objet soit totalement sans intérêt, simplement il n'entre pas au domaine en question. Le kitsch exploite le ridicule qu'il prétend solliciter volontairement. Ridicule qui naît de ses références et de l'incapacité d'égaliser ses ambitions. C'est le lit Louis XV des galeries Barbès, le sous-bois vaguement impressionniste, qui ne prend pour de la poésie la puérilité. Comme aujourd'hui le riche acheteur n'a pas développé ses capacités, il n'est guère difficile de le convaincre que les bandes dessinées qu'il aimait dans son enfance, mais dont il craignait d'avoir honte à l'âge adulte, deviennent des œuvres d'art, à condition, et seulement dans ce cas, d'être présentée avec un clin d'œil. C'est grâce au deuxième degré qu'il peut s'y adonner sans complexe et les présenter fièrement à ses amis. Et bien sûr aussi quand les petits Mickey, les Superman auront été achetés très cher. Tout devient de bon goût quand cela coûte bonbon ! C'est la preuve qu'on ne

regarde pas à la dépense parce qu'on a de quoi. Toute folie devient grandiose et donc admirable. Peu importe l'objet de la collectionnisme ou du fétichisme. Avec le kitsch on a le droit de ne pas avoir de culture à condition de pouvoir payer ce handicap. Et comme l'argent est devenue la valeur ultime, et surtout comme les intellectuels ont passé leur temps à démolir les fondements de l'art, à être incapable de l'appréhender, à laisser l'impression qu'il reposait sur du vent, ils ont ouvert la voie au n'importe quoi. Beaucoup d'écrivains qui prétendaient régenter l'art ont perdu une bonne occasion de se taire.

Je ne sais pas si le christianisme mérite ce détour, s'il est aussi mortifère. Il est surprenant de lui voir jouer pour Michel Onfray un rôle si néfaste à une époque où la religion a perdu beaucoup de son emprise. Damien Hirst et d'autres doivent-ils leur goût des cadavres au christianisme ? La mort n'est elle présente que dans la religion chrétienne ? Le sensationnel des actualités ne remplit-il pas les écrans de morts sans que la religion y soit pour quoi que ce soit ? Cette préoccupation n'est-elle pas tout simplement humaine ? Je vais mourir, tu vas mourir, il va mourir nous allons mourir... Tiens, je suis contaminé par les obsessions énumératives de Michel Onfray.

Une visite au Louvre ou au musée d'Orsay ne laissera pas ce me semble une telle impression. Certes on y trouvera des crucifixions, des dépositions de croix, mais les mêmes peintres peuvent passer d'un sujet mythologique à un sujet biblique avec le même art, et tous les épisodes de la vie du Christ ne sont pas déprimants. La résurrection n'offre-t-elle pas de quoi espérer, sans même évoquer les Noces de Cana... Quant au cannibalisme, je ne savais pas qu'il était né du christianisme...

—

Pour faire suite au moment critique et négateur, je propose une positivité esthétique. Je la nommerai *esthétique cynique* en regard de la pensée critique, subversive et antiplatonicienne de Diogène de Sinope, le philosophe cynique emblématique de l'Antiquité grecque.

Elle se définit par le dépassement du dépasseur, Duchamp, doublé par la proposition de remède au nihilisme.

1. *Revenir à l'immanence* et habiter le présent. Le problème consiste moins à réactiver sans cesse le passé pour en faire un présent sous prétexte de prendre date pour le futur, que de vouloir le présent creuser le réel, restaurer la puissance du corps, de la chair, de la matière, du monde, contre la toute-puissance des *Idées*, des *Concepts* et des *Formes pures*. La question spinoziste du « que peut le corps ? » n'a pas encore obtenu toutes ses réponses. Scénographier les mythologies païen pour faire advenir l'ère des artistes de l'incarnation, voilà la ligne de force.

2. *Déchristianiser la chair*, en finir avec le corps chrétien schizophrène, séparé entre l'âme lumineuse et la chair peccamineuse, l'ensemble goûtant tout particulièrement les putréfactions, les cadavres, les morgues ; montrer la vérité de l'homme machine, de la chair travaillée par la vie ; apprendre, en renouant avec l'art anatomique, à apprivoiser la mort et à bien mourir, autrement dit : à bien vivre.

3. *Activer une méthode ironique* et faire de l'humour un antidote au concept. La palidonie, la geste kunique, l'esprit diogénien, la construction de séries ludiques ouvrent un boulevard aux artistes qui souhaitent tourner le dos à l'austérité conceptuelle, à l'idéal ascétique apollinien de productions sinistres parce que purement intellectuelles.

4. *Promouvoir le contraire du corps platonique* en interrogeant la postmodernité technologique. Travailler sur la dénaturalisation des corps, l'artificialisation de la chair, l'épiphanie d'une matière nouvelle, faire de l'œuvre d'art le laboratoire esthétique d'une éthique et d'une politique futures. L'artiste devient alors un démiurge, un intermédiaire faustien entre le réel et ses potentialités magnifiques.

–

Les listes de variétés d'accommodation des cadavres commencent à devenir fastidieuses, répétitives, interminables, insupportables, ennuyeuses, déjà vues, décourageantes, dégoûtantes, inutiles, inappropriées... On a l'impression que le philosophe tourne en rond, qu'il n'imagine pour tâche à l'artiste que des actions qu'il comprendrait, dans lequel son analyse pourrait encore s'exercer. Il semble que l'on tente de reconstituer de bric et de broc un corps pulvérisé, mais que l'on place la tête à l'endroit des pieds et le sexe à la place du nez. L'« humour », « la chair », « les concepts », « la politique », le « boulevard », que sais-je, ont-ils à voir avec l'art ? Pour s'éloigner de « l'austérité conceptuelle... de production sinistres parce que purement intellectuelles », il faut l'aborder non pas comme le fait Michel Onfray, mais comme je l'ai indiqué. Alors on peut découvrir les « potentialités magnifiques » des facultés humaines. N'y a-t-il pas quelque chose de contradictoire, voire démagogique, dans le propos du philosophe ? L'art va plus vite puis plus lentement... On passe du réel à l'idéal et inversement, on

appelle le corps « anatomique » pour le rejeter ensuite, ou le contraire. Il n'était pas besoin de l'appeler de si loin pour le mettre ensuite à la porte !

–

5. *Créer un agir communicationnel* en prenant acte de la mort du Beau et de la nécessité de donner le mode d'emploi de l'œuvre après la disparition de deux millénaires d'un art platonicien. Il s'agit de restaurer une intersubjectivité avec le public en offrant les codes et ses usages pour lire le monde qui, sinon, reste hermétique. Trop souvent triomphent les glossolalies, les obscurités et les fausses profondeurs, le jeu social et la création d'illusions esthétiques. L'art sert trop de signature sociale, il crée des tribus désireuses de distinction sociale et de séparation d'avec le grand public. Une esthétique cynique revendique la démocratisation, elle aspire au populaire véritable qui se situe aux antipodes du jeu social et de la références légitimante. L'art doit réunir et non pas séparer.

–

S'il n'y a pas là de racolage amphigourique !... Mais regardons de plus près. Tout d'abord on voit avec quelle hargne l'auteur entérine la mort du Beau. On dirait que certains intellectuels éprouvent une rage contre ce à quoi ils n'ont pas accès avec leur mode de pensée, d'appréhension. Ils veulent se venger et décrètent contre toute évidence que ce qu'ils ne comprennent pas n'existe pas, ou n'existe plus. Malheureusement pour Michel Onfray, il n'en est rien, et la méthode Coué montre ici ses limites. En fait on voit toutes les tares de l'intellectuel qui prétend parler au nom du public mais ne le connaît pas. « La mort du Beau » ? « La disparition de deux millénaires d'art platonicien » ? Il suffit d'aller dans les musées voir les visiteurs s'agglutiner ébahis devant l'« Apollon du Belvédère » (Vatican) cher à Winckelmann, ou devant le « Zeus-Poséidon » d'Athènes qui déploient ses gigantesques bras, l'« Aurige de Delphes » enserré dans ses plis, devant l'« Apollon et Daphné » du Bernin (villa Borghèse), ou la « pietà » de Michel-Ange (St Pierre de Rome) (malgré le Christ mort !), devant « la jeune fille à la perle » (La Haye) de Vermeer, « Le repas chez Lévi » (Venise), « Les ménines » (Prado) ou « La ronde de nuit » (Amsterdam), pour être rassuré. Même si chacun n'a pas une compréhension de l'art très élevée, dans le lot doit s'en trouver quelques uns pour reprendre le flambeau. Le pouvoir du Beau n'a rien à craindre. Les chiens aboient... Sur soi-même on peut tester l'effet de ces œuvres ou d'autres (je ne peux les citer toutes), et l'on ressentira toute la puissance d'un

principe fondamental. Devant l'urinoir de Duchamp je doute qu'on ressente une telle émotion, même si l'on adore la faïence blanche qui ne vaut pourtant pas le Bone China. Ah j'oubliais, n'en déplaise à Michel Onfray, l'art n'est pas un code dont on livrerait dédaigneusement les règles au public. L'art n'est simplement pas un code. On n'a pas besoin de cette clef intellectuelle pour y pénétrer mais un peu de disponibilité d'esprit comme le disait Rameau, d'exercice ou de pratique. Ne pas craindre de regarder, de regarder encore, d'écouter mille fois. L'art est la gymnastique de la perception. Il en approfondit les méandres et dévoile des correspondances entre certains effets et certaines émotions, qui rendent plus libres.

—

6. *Restaurer la valeur intellectuelle* contre les discours légitimants qui accompagnent souvent les œuvres et ne trouvent leur légitimité que par la citation d'auteurs (des philosophes bien souvent...) déjà légitimes. Ce vernis culturel cache une inculture véritable. Il faut mesurer la valeur esthétique d'une œuvre à la charge potentielle d'échanges générés. Ni populismes ni ésotérisme, mais —en présence de la carence et de l'impéritie des institutions et des médias en matière de pédagogie du sens— une démocratisation véritable de l'œuvre. Toute référence au caractère intransmissible de l'expérience prouve l'absence de contenu à transmettre... La révolution duchampienne qui décrète le regardeur-artiste oblige à l'éducation du regardeur-artiste.

7. *Promouvoir un percept sublime* en guise de constitution d'un Beau post-moderne immanent ici et maintenant accessible. Le sublime suppose l'œuvre qui écrase le sujet par sa grandeur, sa puissance, sa force, il renvoie tout un chacun à la petitesse de son être dans le cosmos. L'art en deuil du Beau peut viser le sublime.

Ainsi l'art est-il propédeutique à l'éthique parce qu'il met l'être devant sa vacuité, une condition essentielle à la sculpture de soi. La révolution des supports initiée par Marcel Duchamp permet de faire du *Soi* un matériau susceptible d'être informé sur le principe esthétique. La vieille invite à *faire de sa vie une œuvre d'art* devient claire et limpide. L'apparent nihilisme duchampien ouvre la voie à la positivité d'une multiplicité de mondes possibles.

—

« Restaurer la valeur intellectuelle » maintenant ! Alors que plus haut l'on pouvait lire « l'abus de concepts », « l'austérité conceptuelle » de « productions sinistres parce que purement intellectuelles ». Cela finit pas être lassant. Un pas avant un pas en arrière... Si tu avances, quand je recule comment veux-tu...

Pourquoi le sublime devrait-il écraser le sujet, pourquoi devrait-il avoir pour fonction de renvoyer « tout un chacun à la petitesse de son être dans le cosmos », pourquoi ne pourrait-il pas tout simplement permettre à l'amateur d'entrevoir un monde de grandeur et de noblesse ? « Mettre un peu d'art dans sa vie, un peu de vie dans son art » disait Louis Jovet dans « Entrée des artistes ». Ce petit « peu » est-il suffisant ?

Pour finir on ne peut qu'être frappé par l'attention portée à ce qui distingue, à ce qui différencie les écoles, les styles, les époques, les artistes (les sempiternelles énumérations de Michel Onfray en témoignent) et du peu d'effort dispensé à trouver le principe qui unit les œuvres d'art. Une autre chose mérite la réflexion, l'auteur du « Manifeste Hédoniste » n'a pas cité une seule fois le mot de plaisir. Etrange... Je conseillerais à Michel Onfray de regarder l'« Hermès » de Praxitèle (Olympie) et les bacchanales du Titien et de Poussin (Prado et Louvre), « L'Histoire de Psyché » (Saint-Pétersbourg) de Maurice Denis, « Vénus et Adonis » (Prado), « Mars Vénus et l'Amour » (Turin) ou « L'enlèvement d'Europe » (Venise) de Véronèse, etc....

Jacques Chuilon

Paris, 10 mai 2011