La Clôture et la faille

Louise Lachapelle

La Clôture et la faille

Éditeur
Louise Lachapelle
http://www.louiselachapelle.net/

Livre numérique réalisé avec la collaboration de Alexandre Huot.

FIGURA

FQRSC

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2014
Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2014

ISBN : 978-2-9814766

La Clôture et la faille est mis à disposition selon les termes de licence Creative Commons Attribution – Pas d'Utilisation Commerciale – Pas de Modification 3.0 non transposé.
Vous êtes libres de partager – reproduire, distribuer et communiquer – ce livre électronique sans le modifier, transformer ou adapter, à la condition d'attribuer l'œuvre de la manière appropriée.

Pour citer ce livre, utiliser l'information suivante :
Louise Lachapelle. 2014. *La Clôture et la faille*, avec photographies argentiques originales de l'auteure et illustrations, Éditeur Louise Lachapelle, 314 p. [http://www.louiselachapelle.net/la-cloture-et-la-faille]

Image de la page couverture
La clôture et la faille, photographie argentique de l'auteure, Berlin, novembre 1997.
Prinz-Albrecht Straße (actuellement Niederkirchnerstraße) et Wilhelmstraße.
Restes du Mur et terrain vague où s'élevaient les bâtiments des instances dirigeantes de la police du III^{e} Reich. Le Mur est protégé des piqueurs de Mur par une clôture grillagée.

Il est certain que la chose se présente ainsi:
nous sommes tous en apparence capables de vivre
parce que nous avons eu un jour ou l'autre recours au mensonge,
à l'aveuglement, à l'enthousiasme, à l'optimisme,
à une conviction ou à une autre,
au pessimisme ou à quoi que ce soit.

Milena Pollak dans une lettre (août 1920) à Max Brod,
in Franz Kafka, *Lettres à Milena*

Table

Un anneau de fer dans un mur i

Un coin quelconque de n'importe où 2
La Clôture et la faille (I)

Si on peut appeler renoncement
le simple fait de rester couché sur un balcon 114
La Clôture et la faille (II-a)

La maison que je n'habiterai jamais 147
La Clôture et la faille (II-b)

Qui habite les grues ? 210
La Clôture et la faille (III)

Médiagraphie 303

Remerciements 314

Un anneau de fer dans un mur

Depuis un certain temps déjà,
je travaille avec trois gestes et trois photos.

Conférence, Université de Moscou
On ne lève pas la main pour prendre la parole.
Les petits papiers circulent de l'arrière vers l'avant.
Les questions passent de main en main.

Autobus, Moscou
On ne joue ni des épaules ni du genou.
Dans son kit de punk-rocker un jeune homme tend son billet.
Je reçois le billet, le composte, le lui rends.

Célébration religieuse, Église de Vladimir
Dans la foule,
un homme passe un cierge à la personne devant lui,
le geste fait son chemin vers l'icône.

La première photo.

La deuxième photo a été prise au même endroit
avant qu'on ne dépose les fleurs.
Même format, cadrage plus large.

La troisième photo n'existe pas.

Les gestes se sont tout de suite liés.
Je ne sais plus à quel moment les photos
ont trouvé place à côté des gestes.

J'ai longtemps cru que pour achever ce travail
je devrais retourner faire la troisième photo.

J'ai modifié l'ordre chronologique des photographies,
changé le cadrage. Je ne cherche pas à retrouver la réalité
d'une expérience. La disposition de ces gestes et de ces photos
structure la présente étude.

Le mot *disposition* recouvre l'idée de placer les choses les unes par rapport aux autres, une aptitude et un état d'esprit. Comment disposer les uns par rapport aux autres les matériaux d'une démarche qui ne peut se soutenir de la croyance en l'art et qui, tout en ne croyant pas, ne cesserait d'éprouver le besoin de croire. Dans sa présentation matérielle, comme souvent en cours de travail, la recherche de cette disposition procède par séparation. Séparer les choses, me séparer des choses et, parfois, des gens; placer certains objets en retrait par rapport au fil du travail; donner du blanc. Un isolement qui aide peut-être à mettre en relation les matériaux que cette réflexion rapproche sans interrompre le mouvement du vivant.

depuis une place incertaine[1]

« L'art a perdu son caractère d'évidence ». Travailler aussi avec cette page d'Adorno et avec ce constat: « tout ce qui concerne l'art, tant en lui-même que dans sa relation au tout, ne va plus de soi, pas même son droit à l'existence. » Et si cela pouvait être possible, en radicaliser l'enjeu. L'évidence s'impose à l'esprit, elle implique la clarté, voire ce qui est digne de foi. Entrer aujourd'hui dans ce que le constat d'Adorno a de radical, c'est n'avoir pas la foi. L'incertitude, quant au statut artistique de l'objet, quant à l'identité et au statut de l'artiste, est un effet de l'autonomie de l'art et de l'élargissement des possibilités esthétiques qui se révèle aussi être un rétrécissement: « Il n'est pas certain que l'art puisse être encore possible », écrit Adorno (1970), « pas certain qu'après son émancipation totale, il ne se soit pas détourné des présuppositions qui le rendaient possible et les ait perdues. » Perte de l'espoir de bonheur promis par les mouvements artistiques révolutionnaires, perte des fondements traditionnels de l'art, perte de sa fonction cultuelle, perte de l'idéal d'humanité : « la place de l'art est devenue incertaine ». Comme la place de l'humain, faudrait-il ajouter.
Une *place incertaine* ne pourrait-elle donner lieu à une disposition éthique ?

L'*immunité* de l'art est-elle atteinte par cette « incertitude du pourquoi esthétique » ou par ce qu'Adorno nomme la *blessure de l'art*. L'infinité des possibles esthétiques, « l'absolue liberté dans l'art » compenseraient-elles aujourd'hui ces pertes qu'Adorno relie à ce processus d'émancipation? Devant l'état présent de la vie, ne se pose plus seulement la question des conditions de possibilité de ces pratiques que nous associons individuellement et collectivement à l'art. Si plus rien ne va de soi en ce qui concerne l'art, on pourrait aussi envisager qu'il ne soit en rien *évident* que la tension éthique inquiète aujourd'hui les formes de l'activité artistique.

[1] À moins d'indications autres, les citations renvoient au texte suivant:
Theodor Wiesengrund Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1982, p. 9-11.

how free can we be in such a place ?

48 heures / 48 chambres, 48 hours /48 rooms, Exposition organisée par Ingrid Bachmann, 4004 rue Saint-Denis, Montréal, 7, 8 et 9 mai 1999. Une soixantaine d'artistes, 2500 visiteurs. Un succès selon les critères de l'art contemporain.

Sur le point d'être démolis, les chambres, les corridors et les espaces communs d'une ancienne maison de chambres servent d'ateliers le temps qu'un groupe d'artistes prépare une exposition intitulée *48 heures / 48 chambres, 48 hours / 48 rooms*; deux journées *portes ouvertes* avant que l'immeuble ne redevienne un chantier, cette fois en vue de la construction de condominiums par Aldo, le commanditaire de l'événement. Voilà, condensé dans le temps et dans l'espace, le même processus de gentrification qui transforme le tissu urbain de certains quartiers où se succèdent les chambres, les ateliers et les condos.

On accède à l'immeuble de trois étages par un escalier à l'angle sud-est du bâtiment. Au rez-de-chaussée, des commerces. À chaque étage, des chambres, réparties de part et d'autre d'un corridor rectangulaire, certaines ouvrent sur la rue ou la ruelle, les autres, sur un puits de lumière central où est suspendue une passerelle de treillis métallique. Sur les étages, salles de douches, toilettes et bains communs. Chaque chambre fait plus ou moins douze pieds carrés, fenêtre, unité poêle-réfrigérateur au gaz et lavabo. La plomberie a été retirée. Les chambres, vidées. On le constate non pas parce qu'elles sont vides - d'ailleurs elles ne le sont déjà plus - mais parce qu'elles portent les cernes de ce qui n'y est plus. Chambres cassées.

Ambiance de fête. Lieux encombrés. Certains artistes complètent l'installation de leur pièce ou ont décidé de passer le week-end sur place. Chacun s'approprie un espace parmi les quarante-huit chambres, les armoires à débarras, les étages, les douches, le puits de lumière. On passe vite d'une pièce à l'autre, on ouvre toutes les portes, on cherche à entrer partout. Je pense au jeu des visites de maisons modèles dans l'enfance, ici aussi le parcours se termine au bureau des ventes. Sur la table, les plans des futurs condos, le bouquet de fleurs du vernissage.

Ces lieux porteraient-ils l'empreinte de la pauvreté du simple fait d'avoir été habités ? Au moment où j'y circule, cette question ne m'est pas accessible. Je suis dans l'espace de l'absence de choix et des choix restreints. Du fait que ces lieux habités ne le sont plus, cette question ne me quitte plus: où vivent maintenant ces gens ?

Dans ce projet collectif, c'est chacun pour soi. Par contraste avec les grands espaces vides caractéristiques des lieux de l'art contemporain, ces petits espaces clos où chacun cadre étroitement son propre travail. D'une certaine manière, je n'ai pas visité cette exposition. Le contexte happe toute ma disponibilité. Incapable d'une autre expérience que celle d'être là où il y a trop.

How free can we be in such a place ?

Gardiens de sécurité engagés pour dormir dans l'une des chambres. Murs recouverts de petites pièces en relief à toucher.

Une remarque à propos des anciens locataires dans un ensemble de graffitis écrits par les visiteurs sur une banderole prévue à cette fin par l'artiste. Forme transparente gonflable qui remplit le puits de lumière. Projection vidéo dans une douche à regarder par le trou de la serrure. L'ombre des meubles peinte sur les murs de l'une des chambres vides.

Au centre d'une autre chambre, un immense chandelier, une sorte d'arbre. De ses branches pendent, au bout de fils transparents, une multitude de petits objets brillants et colorés, de ceux que l'on retrouve près des comptoirs caisses des pharmacies. Recouvrant tout le plancher de la chambre, la base du chandelier formée par les matelas des anciens locataires de l'immeuble.

Récupération de matériaux, intervention sur le bâti, gravure dans le placoplâtre, exploration de l'infinie possibilité du lieu, sans que cela ne porte à conséquence semble-t-il. Le caractère éphémère de l'activité lui conférerait sa légitimité. Tout sera démoli.
Carpe diem.

À l'origine de cet événement, une initiative d'Aldo Construction. L'entrepreneur s'adresse à une artiste, Ingrid Bachmann, pour qu'elle réalise une murale dans le hall des futurs condominiums, ce que Bachmann refuse, car elle ne fait pas de murales, mais des installations « not suitable for a lobby of condo »[1]. L'artiste, qui pense d'abord à suggérer le nom de personnes qui pourraient réaliser une murale, propose plutôt de faire quelque chose avec d'autres artistes: « it's an exciting space to work in »; une occasion de connaître des gens et de s'intégrer à une communauté

[1] Barbara Black, « *Artists run amok in derelict St-Denis building* », *in Concordia's Thursday Report*, Montreal, May 13, 1999.

(d'artistes). Les invitations circulent de bouche à oreille, les artistes viennent choisir un espace qu'ils identifient à leur nom. « Artist need that freedom, a lab to try something out, a place to experiment. » Il n'y avait aucun thème: « With the same parameters, what will people do ? ». Bachmann parle aussi du lieu revisité par les artistes (entretien téléphonique , 15 décembre 1999): « *depressing*, chargé d'histoire au milieu de Saint-Denis, un lieu que l'on ignorait, invisibilité des gens qui y habitent »; « it became a nicer space after we have worked in it ». L'artiste documente l'événement sur vidéo. Des considérations sociales, étrangères à la commande d'Aldo comme au projet de Bachman, s'intègrent rétrospectivement au discours de l'artiste; certains participants travaillent aussi ces questions dans leurs pratiques. Mais le faire à cet endroit et dans ce contexte, c'est parler de quoi, à qui et dans quelle langue ?

que cherche-t-on à offrir ?

Une part des recherches du Théâtre de la cruauté portait sur le public. Dans un chapitre de *L'Espace vide* Peter Brook rappelle une expérience tentée par ce groupe dans les conditions réelles de la représentation: « Nous leur avons donné quelques extraits de nos travaux. [...] Nous n'avions donné au public ni programme, ni liste d'acteurs, ni titres, ni commentaires, ni explications de nos intentions. »[1] « Notre objectif était purement égoïste: nous voulions tester [...] quelques-unes de nos expériences. » Au moment de la première représentation, les réactions des spectateurs permettent de voir « à quel point un public est peu préparé à avoir sur-le-champ, et à chaque instant, ses propres jugements ». Au fil des représentations, des informations circulent de sorte qu'un processus de filtrage, une forme de sélection, influence la composition du public. Mais ce n'est pas ce qui importe. Ce qui préoccupe Brook, c'est plus simplement le constat que « Tout sert à conditionner le public », que « Presque toujours, nous arrivons au théâtre avec un système complet de références qui nous conditionne avant même que la représentation ne commence ». Le problème du public apparaît alors comme « le plus important et le plus difficile à résoudre. [...] C'est pourquoi nous partons en quête d'un nouveau public » écrit Brook, « Et cela aussi a quelque chose d'artificiel ».

L'intérêt de cette expérience, c'est qu'en retour, elle ouvre l'artiste à une réflexion sur ses propres conditionnements, non seulement sur ses conditionnements esthétiques, ce que viseraient plus directement les exercices que Brook pratique avec l'acteur, mais sur les modalités de sa relation à l'autre. Autrement dit, sur les *conditionnements* éthiques de l'artiste. Lorsque s'amorce cette réflexion, « susciter de l'intérêt, briser les barrières, faire naître la sympathie » *pour* le théâtre, ne permet plus d'esquiver cette autre question fondamentale: « que cherche-t-on réellement à offrir ? » Le problème du public exigerait donc que soit questionné le caractère de nécessité de l'art au-delà du besoin qu'éprouve l'artiste lui-même.

---

[1] Peter Brook, *L'Espace vide : écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1977, p. 170-175. À moins d'indications autres, les citations renvoient à ce texte de Brook.

Curieusement, c'est en évoquant les conditions d'une séance de psychodrame dans un asile d'aliénés que le metteur en scène illustre ensuite sa vision d'un théâtre nécessaire. La situation décrite réunit en effet toutes les conditions pour qu'ait lieu ce qu'il nomme le théâtre et, d'une certaine manière, sa vision des participants rejoint sa perception des personnes que le théâtre rassemble « dans le meilleur des cas », c'est-à-dire lorsque les acteurs et le public « partagent tous le désir d'être aidés à sortir de leur angoisse, même s'ils ne savent pas en quoi cette aide pourrait consister, ni quelle forme elle pourrait prendre ». Et bien qu'il n'ait lui-même « aucune opinion sur la valeur thérapeutique du psychodrame » ni certitude quant à quelque résultat médical durable, Brook tient néanmoins à souligner que « la séance elle-même donne un résultat qu'on ne peut nier »: dans l'immédiat de l'expérience, il y aurait un surcroît de vie, « les rapports entre les personnes présentes sont légèrement modifiés grâce à l'expérience qu'ils sont en train de vivre ensemble »; quelque chose serait plus animé, coulerait plus librement; quelques *participants* seraient « pour un temps, légèrement plus vivants ». « C'est ainsi que je comprends un théâtre nécessaire », conclut-il, « un théâtre où entre acteurs et public n'existerait qu'une différence de situation et non pas une différence fondamentale. »

LETTRE AUX SPECTATEURS

La liberté d'expression est fondée sur le respect de la personne. Transgresser cette valeur fondamentale, c'est ouvrir la porte à l'intolérance, à la haine et mener au fanatisme. Toute société a besoin de points de repères éthiques pour se développer.

Le 7 octobre dernier, soir de presse au Théâtre ESPACE GO, la communauté artistique a été profondément troublée et choquée. Alors que les créateurs et créatrices du spectacle QUAI OUEST de KOLTÈS s'apprêtaient à venir saluer le public, Gaëtan Charlebois - dans l'exercice de ses fonctions de critique au journal Hour - a posé un geste que nous considérons inacceptable en proférant dans l'obscurité une injure retentissante à l'endroit des artistes.

Nous déplorons le journalisme-spectacle qui a de moins en moins pour objet la création et qui, sous l'alibi de l'objectivité, donne congé à la pensée.

Rendre compte publiquement de notre indignation, c'est rester déraisonnablement fidèles à des principes, à une morale, à une richesse intellectuelle qui font la Culture d'une société.

Le spectacle QUAI OUEST s'inscrit dans la tradition artistique d'ESPACE GO. Depuis notre fondation, notre théâtre fait découvrir aux spectateurs des oeuvres et des auteurs puissants, portés par des artistes engagés, dans des productions de haut niveau.

Il faut que cessent ces précédents pour que ne soit plus jamais interrompue sur les scènes du Québec la rencontre entre le public et les artistes.

GINETTE NOISEUX, DIRECTRICE ARTISTIQUE
RÉCIPIENDAIRE ARTISTE POUR LA PAIX 1996

ESPACE GO

Vous pouvez être des nôtres vous aussi
ou les conditionnements éthiques de l'artiste

Derrière toute tentative de trouver de nouveaux publics,
il y a un prosélytisme caché. *Vous pouvez êtres des nôtres vous aussi*,
disons-nous, et comme dans tout prosélytisme, se dissimule la certitude
implicite que le cadeau a de la valeur pour celui qui le reçoit. [...]
D'une certaine manière, toutes ces formes de racolage jouent
dangereusement sur cette même affirmation:
venez partager avec nous notre art de vivre,
qui est bon puisqu'il est fait de ce qu'il y a de meilleur.
Peter Brook, *L'Espace vide*

datcha: n.f. est l'emprunt (1843) du russe дача « maison de campagne », antérieurement « lopin de terre » et « petite propriété terrienne », sens eux-mêmes issus de celui de « terre concédée par un prince ». Ce développement est une spécialisation du sens général de ce qui est donné, don, avec lequel *datcha* est dérivé de *dat'* « donner », mot reposant sur la racine indoeuropéenne °*do-*, °*da-* « donner »[1].

[1] *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2 vol., 1994, 2400 p.
À moins d'indications autres, les informations liées à l'histoire des mots et à leur étymologie proviennent de ce dictionnaire.

Liste d'images
Un anneau de fer dans un mur

Première photo
Louise Lachapelle, Moscou, mai 1994 iii

Vous pouvez être des nôtres vous aussi xi
ou les conditionnements éthiques de l'artiste
Publicité, 35 cm X 27 cm, *Le Devoir,* Montréal, 16 octobre 1997.

La Clôture et la faille (I)

Première photo

Conférence, Université de Moscou
On ne lève pas la main pour prendre la parole.
Les petits papiers circulent de l'arrière vers l'avant.
Les questions passent de main en main.

Un coin quelconque de n’importe où

La Clôture et la faille (I)

Un coin quelconque de n’importe où
La Clôture et la faille (I)

l’arbre

Un art qui vient en aide 7
le retour
largesse
la notion d’adresse
devant eux
le don, motif éthique et critique

deux violoncellistes

Un art qui se porte contre 31
sauver l’art
sacrifice
la notion de danger
la beauté au fond d’une blessure
immunité

être auprès

Lieux communs 59
de personne à personne
potlatch
le don de l’artiste
barrier
le don du sang

l’arbre

Liste d’images 112

trop de choses, une accumulation éparse, aucun choix possible;
se réduire au pied d'une chaise, un drap de lit,
un coin quelconque de n'importe où.

in Alberto Giacometti, *Écrits*

l'arbre

« Oh, viens m'aider, mon garçon. Il y avait autrefois... il y a très longtemps, dans un monastère orthodoxe un vieux moine qui s'appelait Pamve. Il a planté un arbre, sec, comme celui-ci, sur une montagne. À son disciple, un moine nommé Joann Kolov, Pamve dit: 'Il faut que tu arroses cet arbre tous les jours jusqu'à ce qu'il revive.' Tiens, donne-moi des galets... [...] ... Chaque matin, à l'aube, Joann remplissait un seau d'eau et se mettait en route. Il gravissait la montagne. Il vidait le seau d'eau sur la souche et chaque soir, au crépuscule, revenait au monastère. Cela dura trois années entières et, un beau jour, il vit que son arbre était couvert de fleurs. On a beau dire, la méthode, le système, c'est quelque chose qui compte... [...] Tu sais, parfois je me dis que si chaque jour, exactement à la même heure on faisait la même chose, comme un rituel, logiquement, systématiquement, chaque jour, toujours à la même heure, exactement, le monde changerait ! Quelque chose changerait ! Il ne pourrait pas en être autrement. Supposons, par exemple, que tu te réveilles et que tu te lèves à sept heures précises...

Tu vas dans la salle de bains, tu remplis un verre d'eau au robinet et tu le vides dans les toilettes. C'est tout. »[1]

Au bord d'un lac sans arbres

Cette scène où Alexandre raconte à son fils la légende de l'arbre sec est située au tout début du film *Le Sacrifice* qui s'ouvre sur des images d'un autre arbre, *L'Adoration des mages* de Léonard de Vinci. Alexandre plante un arbre sec, évocation d'un geste passé dont il voudrait trouver l'équivalent aujourd'hui. Il insiste sur la méthode, le système, il place son espoir dans le rituel, peu importe lequel, peu importe pourquoi. Une certaine insatisfaction à l'égard du monde, une attente peut-être, l'attachent au caractère répétitif de la démarche, chaque jour, à la même heure, la même chose. Dès lors le geste d'obéissance de Joann Kolov vient se confondre avec « tout autre geste quotidien, répétitif, monotone ». Assimilé au rituel, il est soustrait à l'ordre de l'autre, à cet impératif qui ne se réduit pas au rapport hiérarchique à un supérieur ou à Dieu. Le geste individuel qu'imagine Alexandre n'entend rien d'autre que soi.

[1] Andreï Tarkovski, *Le Sacrifice, livre de film*, Munich / Paris, Schirmer / Mosel, 1987, 176 p.

Dans une version antérieure de la même scène, le verre d'eau *suffit*. « Tôt ou tard, [il] sera la cause d'un changement », d'un ébranlement qu'Andreï Tarkovski compare à l'effet des pas cadencés sur un pont qui finit par s'écrouler. Ailleurs, le cinéaste écrit que l'effet de l'œuvre d'art est aussi « de l'ordre de l'ébranlement, [un ébranlement] moral et éthique »[1]. Devant la scène filmée, on ne sait plus. Le verre est vidé. C'est tout.

Malgré ce qui nous les rend si différents, la principale différence entre le geste de Joan Kolov et le geste imaginé par Alexandre ne tient pas à la matérialité, au choix d'un geste plutôt qu'un autre. Le rapprochement de ces deux gestes dans le récit de Tarkovski crée un point de tension. Ils n'engagent pas la même expérience. Le temps de la marche, le temps de l'attente, arroser, donner de l'eau; l'expérience de Joann Kolov tient du rite de passage. L'arbre fleuri devient la figure de la transformation du moine, un mouvement qui est le propre du vivant. À quelle nécessité obéirait le rituel d'Alexandre ?

On commente souvent cet extrait du film d'Andreï Tarkovski. Le verre d'eau vidé dans les toilettes. La réponse qu'Alexandre, ancien acteur, apporte momentanément au problème que soulève chez lui le geste du moine orthodoxe. Or, pour peu que l'on se garde de l'isoler de son contexte, voilà un problème que cherche à résoudre tout le film de Tarkovski. La question du geste qu'*il faut* et l'incertitude dont procède ce *il faut*.

Un geste ne pourrait-il, depuis cette incertitude, se porter vers autrui et matérialiser ainsi une disposition éthique ?

> « Devant l'arbre qu'il vient de planter, Alexandre prend un autre personnage à témoin:
> C'est beau n'est-ce pas ? Comme au Japon les Ikebana. »

[1] *Le Temps scellé. De L'Enfance d'Ivan au Sacrifice*, Paris, Cahiers du cinéma, 1989, 239 p.

Un art qui vient en aide

Parmi les articles de René Payant rassemblés dans *Vedute* sous le titre *Les regards à côté*, « L'art est un virus » représente moins un déplacement du regard qu'un détournement d'objet [1]. Cet article reprend une conférence de Payant sur la thérapie par l'art, mais c'est à partir de la question de l'art contemporain qu'il interroge l'art-thérapie, c'est donc « pour éclairer la question de l'art » qu'il distingue le produit de la créativité de « la qualification d'œuvre d'art que peut mériter une production ». Sur la base de cette distinction, il propose une définition de l'œuvre d'art fondée sur un critère éthique. Le don ou plutôt, la volonté de donner. L'art-thérapie « s'arrête au seuil [du] don. S'y arrête parce que ses visées et son fonctionnement » sont autres. Parce qu'il lui manquerait « l'idée d'un vouloir-donner », l'art-thérapie se distinguerait de l'activité artistique qui aurait plutôt « comme responsabilité de faire place aux autres, à l'Autre ». L'art auquel se réfère Payant correspond à « l'art qui aujourd'hui se présente comme un questionnement des conditions historiques de son existence ». Cependant ce questionnement ne soutient pas l'incertitude du pourquoi esthétique dont il est question chez Adorno, il concerne essentiellement l'incertitude de l'art comme catégorie interprétative.

L'activité créatrice, que ses visées soient thérapeutiques ou esthétiques, ne constitue pas intrinsèquement une pratique éthique. Dès lors, la distinction que propose Payant perd le caractère d'évidence que lui préserve le contexte de sa réflexion sur l'art thérapeutique dont il n'est plus possible de penser qu'il se démarque avec *évidence* de l'art contemporain. La problématique du don comme motif éthique se voit donc attribuer une fonction critique dans le cadre de la présente étude: peut-on considérer le don comme un enjeu éthique de la pratique artistique ? L'exigence du don agit-elle aujourd'hui sur les conditions et les formes de la pratique créatrice ?

[1] René Payant, « L'art est un virus », *Vedute : pièces détachées sur l'art, 1976-1987*, Laval, Trois, « Vedute », 1987, p. 603-612.
- À moins d'indications autres, les citations renvoient à cet article.

Sur la place publique où « la morale se recycle en spectacle »[1], l'art paraît souvent à l'avant-scène, exemplaire, héroïque, en mission. On questionne peu les pratiques et les œuvres, les objets et les gestes, sauf dans la perspective d'une histoire de l'art, sauf à s'offusquer d'une robe de viande au nom des affamés (J'évoque ici certaines réactions suscitées par l'exposition de l'œuvre de Jana Sterbak intitulée: *Vanitas: Robe de chair pour albinos anorexique* au Musée des Beaux-Arts du Canada). On justifie en termes formels relativement à une tradition esthétique; on dénonce en termes moralisateurs relativement à une tradition religieuse; on légitime en termes juridiques en plaidant sa propre autonomie. « Pourquoi peindre ? », « Pourquoi tourner ou écrire ? » La réponse vient souvent dans un grand cri où l'artiste se sacre lui-même héros du silence.

Pour René Payant, l'art-thérapie reste de l'ordre de la gratification narcissique du sujet, il a « une valeur cognitive pour le *sujet*, une fonction heuristique dans son entreprise d'auto-constitution ». Cette forme d'activité créatrice qui participe à l'élaboration d'une identité se distinguerait de l'activité artistique selon Payant. L'auteur insiste sur cette différence entre la créativité et l'art en se référant à Freud et au concept de la sublimation qu'il situe au centre de la théorie freudienne sur la création artistique. Plusieurs des remarques de Payant sur la notion de sublimation chez Freud et sur les travaux de Lacan pourraient d'ailleurs être mises en relation avec des étapes du processus créateur qui s'extériorisent entre autres par des transformations du rapport artiste / matériau. En parcourant les textes où le psychanalyste s'intéresse à l'art, Payant montre que même si « L'étape franchie par un individu dans une expérience d'art-thérapie est une étape nécessaire à toute production artistique, [...] elle n'est pas suffisante. Elle ne concerne que l'amont. Il y a là ce qu'on pourrait appeler un apprentissage de la sublimation, comme processus d'élaboration d'une identité ». L'art-thérapie est « un processus [qui] occasionne un déplacement du symptôme vers la sublimation, une transformation de données négatives en données positives ». Dans la thérapie, la sublimation serait convoquée « avec une certaine urgence », sa fonction serait locale « avec une efficacité immédiate comme seul but (la cure) ». Par contre, « Pour un individu qui se conçoit comme *sujet* en tant qu'artiste [et qui] se

[1] J'emprunte cette expression à Gilles Lipovetsky, *Le Crépuscule du devoir: l'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*, Paris, Gallimard, 1992, 396 p.

conçoit *comme tel* (artiste) *comme membre d'une société* », la sublimation deviendrait un *modus vivendi*, selon l'expression de Payant, et le produit de l'activité de l'artiste passerait « d'une fonction privée à une fonction publique ». Il cite alors Lacan selon qui « "la sublimation élève un objet à la dignité de Chose." Cette chose [qui] est un autre nom pour l'œuvre d'art, le signifiant que l'artiste a façonné » explique Payant[1], et « que l'artiste *donne* à l'*histoire* ».

Au moment de sa conférence sur la thérapie par l'art, Payant est plus explicite encore en ce qui concerne la notion de Chose chez Lacan. Ce que Lacan appelle une Chose, ajoute-t-il alors, « c'est ce lieu vide, c'est ce lieu où tout manque, c'est donc le lieu de l'autre. L'autre n'est pensable que comme place vide et la production artistique serait à ce moment-là, pour Lacan, la construction de ces lieux vides [...] ». C'est donc pour insister sur cette différence entre l'activité créatrice et la qualité d'œuvre d'art attribuée au produit de l'activité artistique, que Payant souligne l'importance de considérer la relation entre l'artiste, l'objet et le destinataire lorsqu'il s'agit de la question de l'art. Trois perspectives théoriques issues de Freud, de Lacan et de Duchamp sont alors convoquées pour étayer ce principe méthodologique: « Freud s'intéresse principalement à l'artiste, à la subjectivité du créateur, à la psychologie du producteur [...] Lacan regarde plutôt du côté de l'objet, de l'œuvre elle-même [comme produit], accordant comme on le sait toute son attention au travail du signifiant ». Enfin, Duchamp et les théoriciens de la réception reconnaissent « au destinataire une part active dans la construction du sens ». Pour définir l'œuvre d'art, Payant écarte ainsi les critères de discrimination perceptuelle et se tourne vers l'éthique.

Lorsqu'il pose la question du statut de l'œuvre d'art dans *La Transfiguration du banal*[2]*,* Arthur Danto estime lui aussi que celle-ci «ne saurait être résolue par des critères de discrimination perceptuelle, puisque deux entités peuvent être perceptuellement indiscernables, alors même que seulement l'une des deux est une œuvre d'art ». Chez Danto prédomine

---

[1] *L'Art est un virus,* conférence plénière de René Payant au colloque « Art-Thérapie: à la découverte de l'image », 4e Congrès annuel de l'Association Québécoise de la Thérapie par l'art, 1986, cassette audio, Montréal, Asociation des Arts-thérapeutes du Québec Inc., ≈70 min.

[2] Arthur Danto, *La Transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989, 327 p.

cependant la question des propriétés représentationnelles de l'œuvre d'art - sujet, contenu ou signification - , enfin ce qu'il nomme *l'aboutness* (l'*à-propos-de*): «les œuvres d'art sont par définition à propos de quelque chose». Pour Danto, l'objet d'art possèderait (ou se verrait attribuer ?) un *à-propos-de*. Il s'agit d'un type différent de structure intentionnelle par rapport à la volonté de donner qui caractériserait l'objet d'art et l'activité de l'artiste selon Payant. Le don serait-il un geste *à-propos-de* ?

Prenant en considération la relation entre l'artiste, l'objet et le destinataire, Payant propose une vision de l'art qui cherche à s'ouvrir à la dimension processuelle du travail créateur - ses mouvements et ses résistances -, ainsi qu'à l'élaboration formelle d'un objet à travers les transformations de l'artiste dans son rapport au matériau et ce, dans la perspective d'une relation à un destinataire indéterminé. Les « effets de l'œuvre sont à interroger sur le *sujet* qui produit et sur le spectateur qui reçoit ». Du point de vue de la réception publique des œuvres, on a tendance à traiter en termes esthétiques le rapport entre l'artiste et le matériau, à valoriser l'acte individuel et l'expression subjective. Dans l'espace de l'atelier, l'artiste lui-même conçoit souvent son rapport à l'autre essentiellement en termes formels. Le contexte de cette conférence sur l'art-thérapie invite sans doute Payant à penser du point de vue du créateur l'articulation de ces deux *espaces*. Toutefois, même s'il reconnaît la part d'art-thérapie que comporte toute démarche artistique, l'approche comparative de Payant vise surtout à marquer une distance, à situer *ailleurs* le territoire de l'art. Est-ce parce qu'il cherche à stabiliser une définition de l'art de plus en plus incertaine que Payant tend ainsi à rendre plus étanche la frontière entre l'espace privé de la création et l'espace public de l'œuvre, entre la fonction *strictement* privée de l'art-thérapie et la fonction *nécessairement* publique de l'art ? Et, pour ce faire, Payant s'appuie paradoxalement sur la question éthique, sur l'idée que l'art a « comme responsabilité de faire place aux autres, à l'Autre ». En insistant sur la *rencontre de la question éthique* dans l'espace du travail créateur, Payant laisse entendre qu'il « replac[e] la *relation* dans sa priorité sur les objets eux-mêmes »[1], relation à soi, au produit de la créativité ou au matériau au sens large et, par là, relation à autrui. « [I]l n'y a pas d'œuvre d'art sans adresse », écrit-il au

[1] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1992, p. 160.

début de « L'art est un virus ». Le problème, c'est que l'éthique devient en fait un critère visant à établir le statut artistique d'un objet. Plutôt que penser l'art en terme de relation entre l'artiste, l'objet et le destinataire, Payant pose l'autre à l'horizon de la réception de l'œuvre à l'instar du spectateur de Duchamp dont le verdict déterminera la valeur sociale de l'objet : « En dernière analyse, [suggère Duchamp,] l'artiste peut crier sur tous les toits qu'il a du génie, il devra attendre le verdict du spectateur pour que ses déclarations prennent une valeur sociale et que finalement la postérité le cite dans les manuels d'histoire de l'art. »[1]

le retour

Sur la base de la différence que Payant établit entre l'art-thérapie et l'art, l'objet comme stade formateur du sujet, comme signe de soi, ne devrait pas être confondu avec l'œuvre d'art comme vecteur d'une *adresse*. Bien qu'il puisse par ailleurs être appréciable d'un point de vue *esthétique* pour ses qualités *artistiques*, il manquerait à l'objet produit dans un contexte d'art-thérapie « l'idée d'un vouloir-donner le produit de la création »: « l'art-thérapie s'arrête au seuil de ce don. S'y arrête parce que ses visées et son fonctionnement sont situés en deçà de l'objet produit. L'objet intéresse en tant que résultat d'un travail; il fait sens de la constitution et de l'émancipation d'un sujet dont il est le signe. » D'après Payant, « Pour faire *art*, [...] l'objet de la créativité doit retourner à la collectivité », il doit en quelque sorte y être réintégré sur le mode du don. Payant semble isoler la subjectivité des catégories éthiques comme s'il s'agissait d'une structure close, étrangère par définition au régime relationnel, aux conditions d'une certaine ouverture à soi-même comme autre, ainsi qu'à autrui. Mais peut-être s'agit-il d'un effet de sa démonstration. Il serait trop commode de poser l'un contre l'autre un *art responsable* qui retourne au collectif et une *activité créatrice* qui ne s'adresse qu'à soi, et surtout, de situer la différence entre l'un et l'autre essentiellement sur le plan de l'intentionnalité, la volonté de donner. Même devant l'urgence, les choses

[1] Traduction d'une intervention de Duchamp lors d'une réunion de la Fédération Américaine des Arts à Houston (Texas) en avril 1957.
- Marcel Duchamp, « Le processus créatif », *Duchamp du signe. Écrits*, Genève / Paris, Skira / Flammarion, 1994, p. 187

ne sont jamais si simples que ne le laissent parfois supposer une tradition, une culture, un point de vue. Dans un essai sur la poésie yiddish de l'anéantissement, Rachel Ertel fait une remarque qui permet peut-être de nuancer le propos de Payant en invitant à considérer la subjectivité sur le mode du processuel et non plus seulement sur le mode programmatique de l'identitaire: « "Mon semblable, mon frère", dans les ghettos, les camps, devient la figure la plus improbable, la plus évanescente, symétrique du "je" qui se dérobe. Dans les situations extrêmes, pour le poète, façonner son destinataire de mots devient un acte ontogénique» [1]. Ou encore chez Levinas, selon qui la responsabilité est une « structure essentielle, première, fondamentale de la subjectivité. Car c'est en termes éthiques [qu'il] décri[t] la subjectivité. L'éthique, ici, ne vient pas en supplément à une base existentielle préalable; c'est dans l'éthique, entendue comme responsabilité, que se noue le nœud même du subjectif. »[2] La question éthique ne peut être totalement étrangère à cet engendrement de l'être, à ce moment où ce que je fais se met à faire (quelque chose) de moi. Cela dit, Payant attribue néanmoins à cette volonté de donner une fonction constituante qui transforme l'objet de la créativité sur le plan éthique: ce vouloir-donner distingue l'œuvre d'art du produit de l'activité créatrice, thérapeutique ou esthétique. « Là, lors de ce don, par lui, en se donnant, c'est-à-dire du fait de la donation elle-même, l'œuvre déjà commence à ne plus être ce qu'elle était jusqu'à ce don et elle est déjà ce qu'elle sera lorsque le don sera parfaitement reçu comme tel ». Mais comment la *rencontre de la question éthique* se traduit-elle concrètement sur le plan du travail créateur ? Comment l'*intention* de donner devient-elle une *adresse* ? Autrement dit, comment le don comme motif éthique s'inscrit-il dans la pratique de l'artiste, dans son rapport au matériau et au destinataire; en somme, dans le geste auquel il *donne* forme ?

Payant n'explore pas ces questions. Dès que l'éthique est établie comme critère définitionnel de l'art, il déplace la problématique éthique en aval, vers des considérations sur la réception publique des œuvres, par exemple lorsqu'il se réfère à Lacan qui « ouvre la question esthétique sur la question éthique en s'interrogeant sur ce que produit une telle Chose

[1] Rachel Ertel, *Dans la langue de personne : poésie yiddish de l'anéantissement*, Paris, Seuil, « La librairie du XX^e siècle », 1993, p. 101

[2] Emmanuel Levinas, *Éthique et Infini*, Paris, Fayard et Radio-France, 1982, p. 91.

[l'œuvre d'art] sur une société donnée ». Payant quitte ainsi la perspective du travail créateur, son indétermination, sa dimension processuelle, pour insister sur la définition sociale de l'art, « Pour faire *art* , [...] l'objet doit [aussi] s'installer dans l'histoire ». C'est donc à ce moment, quand l'objet retourne à la collectivité, que le spectateur contribue au processus créatif, selon l'expression de Duchamp, en « détermin[ant] le poids de l'œuvre sur la bascule esthétique »[1]. Dans la perspective de la réception sociale de l'œuvre, c'est l'*effet d'art* et non plus l'*intention de donner* qui constitue l'objet en œuvre. Ici encore les éléments de la comparaison se présentent sur le mode de l'opposition. Payant polarise la fonction privée heuristique positive de l'art-thérapie par rapport à ce qui serait selon lui la fonction sociale publique négative et critique de l'art. Le rapport au temps et à l'histoire s'ajoute ainsi aux caractéristiques qui tendent à isoler la démarche thérapeutique, par où le sujet « se retire du temps historique pour se plonger dans sa propre histoire et son propre temps », de la démarche artistique, où pèserait plutôt le temps historique, c'est-à-dire « le moment historique [...] et l'histoire de l'art », non pas comme une série de déterminismes, mais comme un ensemble de conditions dans lesquelles s'inscrirait la pratique artistique et dont, encore une fois, serait exclue l'expérience de l'art-thérapie.

À supposer que le produit de l'activité artistique doive retourner vers la collectivité et que la pratique artistique, à la différence de l'art-thérapie, reconnaisse la nécessité de ce *retour*, comme le suggère René Payant, cela suffit-il à rapprocher l'art d'une pratique du don ? Peut-on conclure que l'objet ou l'œuvre est un don, qu'il y a *nécessairement* du don dans l'art ? Parler de *volonté* ou d'*intention* de donner semble très chargé de subjectivité: comment cette intention, constituante de l'objet d'art dans l'espace privé de la création, circule-t-elle vers l'espace public de la réception de l'œuvre ? Payant ajoute que ce « vouloir-donner est absurde, que l'artiste [le] vit douloureusement comme tel mais qu'il le considère incontournable ».

- Éthique ou folklore ?

[1] Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, op. cit.,* p. 189.

largesse

Praguer Straße. Huile et collage sur toile.
Otto Dix, 1920, 101 cm X 81 cm.

Scène de rue à Dresde Un mendiant à qui il ne reste qu'une main et des passants dont les corps sont amputés par la récente guerre et par le cadrage du tableau: un militaire vétéran cul-de-jatte, un homme tenant sa canne avec une main de bois, un homme à la main gantée, un femme portant une chaussure à semelle compensée, deux chiens, une représentation de la mort et de sa faux, une naine qui dessine des graffitis et, dans les vitrines qui bordent la rue, un ensemble de morceaux de corps féminins, mannequins et prothèses de toutes sortes. Le peintre attribue au

spectateur le point de vue d'un passant, l'incluant ainsi en quelque sorte dans cette rue de Dresde qui traverse et déborde latéralement et frontalement le tableau, lui donne son contexte.

La vitrine évoque l'échange marchand, le corps comme bien de consommation; le passant à la main gantée qui offre un timbre de 5 pfenings au mendiant, la charité et la largesse. Le don est « sans valeur », peut-être est-il dérobé par la mort dont la faux relie les mains du mendiant et du passant et intercepte l'obole. Même si en principe le don-timbre peut continuer à circuler, dans leurs gestes respectifs, ni le *donneur* ni le *receveur* ne sont conduits vers l'autre. Dans cette société démembrée, le passant n'entre pas en relation avec le mendiant, le donneur est sans figure et, d'une certaine façon, la relation elle-même est *défigurée*, « Offrir [...] c'est le contraire de la distraction. »[1]

Derrière le tableau, Dix a inscrit une dédicace par laquelle il *donne Prager Straße* à ses contemporains:
« *Bild der Prager Straße meinen Zeitgenossen gewidmet* » /
« Tableau de la *Pragerstraße* consacrée [au sens de dédié, offert] à mes contemporains ».

Quelle est la relation entre ce tableau comme représentation d'un geste de mendicité et d'un geste de charité située dans le contexte d'une ville dévastée, et le geste du peintre qui, ayant peint le tableau, ajoute une dédicace plutôt dérobée à la vue de son destinataire ? Le tableau se présenterait-t-il comme une représentation de la posture de l'artiste dans son rapport à ses contemporains, à la fois mendiant et samaritain ? Représentation de l'offre et de la demande, de l'art comme don, comme obole, comme activité caritative ? Relation défigurée, don irrecevable ?

[1] Theodor Wiesengrund Adorno, *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, « Critique de la politique », 1991, p. 39-40 et p. 202.

IV. Ce n'est pas en vain qu'on parle couramment de la misère *nue*. Ce qui est le plus sinistre dans l'exhibition de la misère qui commença à entrer dans les mœurs sous la loi de la détresse, et qui ne montre que la millième partie de ce qui est caché, ce n'est pas la pitié, ou la conscience tout aussi terrible de sa propre insensibilité que ce spectacle éveille chez celui qui le regarde, mais la honte de ce dernier. Il est impossible de vivre dans une grande ville allemande, dans laquelle la faim contraint les plus nécessiteux à vivre des billets avec lesquels les passants cherchent à couvrir une nudité qui les blesse.

Walter Benjamin, *Sens unique* (1923)

la notion d'adresse

Le *travail d'atelier*, certaines matérialisations circonstancielles du processus créateur, les différents états de la forme en cours d'élaboration permettent parfois d'observer l'ouverture de la démarche esthétique individuelle sur le collectif. L'interprétation des variantes d'un état à l'autre du travail, du moins quand celle-ci ne cherche pas à se rassurer de l'idée d'une progression vers une œuvre parfaite, montre que les modifications apportées au matériau de la créativité portent les traces de conflits, de tiraillements entre les différentes forces en jeu dans le travail créateur. Dans certaines de ces opérations, l'activité créatrice, qui peut aussi par ailleurs se suffire à elle-même, consent à s'incrire dans le social. On pourrait suggérer que ce consentement se traduit par une réorganisation, une esthétisation du matériau de la créativité, par un souci de *lisibilité* ou encore, selon l'expression de Jean-Michel Maulpoix, parler d'une *attention* (plutôt que d'une intention): « attention portée au langage, au monde, à autrui, à l'existence »[1] par laquelle l'activité esthétique commence à se dégager du *pour soi* de l'activité thérapeutique (je reprends ici les termes de la distinction de Payant). Certaines pratiques esthétiques demeurent malgré tout des formes closes, des formes socialisées d'enfermement sur l'*entre-nous*.

Or, dans l'espace de l'activité créatrice, le destinataire est absent. Cette absence ne dispense pas l'artiste de tourner cette attention vers autrui au cours de son travail. Ainsi, les opérations de mise en forme du matériau de la création extériorisent les modalités de sa relation à cette absence. « La relation avec autrui, c'est l'absence de l'autre; [...] mais l'absence dans un horizon d'avenir »[2]. À travers la médiation du sujet et de l'objet produit, à travers la médiation de l'ordre social compris ici comme un ensemble de conventions, de règles, de lois, l'enjeu éthique peut aussi être accueilli comme une exigence structurante, quoique l'effet structurant de cette exigence ne se traduise pas nécessairement positivement en termes de production d'un objet. Devant l'exigence éthique, changent d'abord l'artiste et son geste.

---

[1] Jean-Michel Maulpoix, *et al., Poétique du texte offert*, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions Fontenay / Saint-Cloud, « Signes », 1996, p. 12.

[2] Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'Autre*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 1991, p. 83.

En deçà d'une volonté ou d'une intention, le don porte cette exigence éthique. Bien qu'il apparaisse chez Payant comme un critère qui définit l'œuvre d'art, le don n'est en soi ni exigence de production ni exigence de diffusion. Intérioriser la nécessité du don au cours de l'expérience créatrice serait d'abord une des modalités de la tension éthique. À partir de cette interprétation qui maintient l'hypothèse de Payant dans la perspective du travail créateur et de ses enjeux, l'exigence éthique pousserait à soutenir l'*adresse* et la question de l'art comme don; la question du destinataire en ce qu'elle inquiète mon rapport au matériau de la créativité et sa mise en forme, mais aussi la forme même de mon geste. Par définition, le social ne serait pas inquiet. Aussi, à partir du champ sémantique du mot *adresse* que l'on trouve chez Payant, faudrait-il moins insister sur l'idée d'*émettre à l'intention de* (ce qui conviendrait par exemple à des formes instituées de don et d'art, « porteurs d'une dédicace explicite ou non »[1]), que sur l'idée d'orientation, sur le *vers* incertain de l'éthique. Distraite de la production d'un objet ou d'un discours, l'*adresse* devient une posture, l'activité créatrice une disposition éthique du créateur, un geste vers. « [U]n geste est affirmation, expression, communication, et en même temps il est une manifestation personnelle de solitude »[2], non pas une solitude existentielle, mais une posture de retrait comme condition éthique. Un tel geste devient parfois condition d'une expérience partagée. L'absence du destinataire n'est pas niée, compensée, réconciliée, mais *travaillée*, le destinataire absent devient matériau. Pendant ce moment de *l'adresse à personne*, ce n'est donc pas l'identité du destinataire qui importe, mais son absence, son improbabilité portée dans la forme. Tandis que le don excède le travail créateur, il ouvre l'être et sa pratique à la circulation du vivant. En tant que catégorie éthique, l'*adresse* toucherait alors à la manière dont le travail de la forme se dispose, dans le souci (l'attente ?) d'autrui, à entendre l'autre.

[1] Jean-Michel Maulpoix, *op. cit.,* p. 12-14.

[2] Peter Brook, *L'Espace vide : écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1977, p. 76.

Un exemple Lors d'une conférence où elle fait retour sur son propre processus de création, Geneviève Cadieux insiste sur la préoccupation suivante: « J'ai toujours le souci d'inclure le spectateur dans l'œuvre »[1]. Pour l'artiste, cette préoccupation *se résout* formellement par l'usage de matériaux spécifiques, miroir, verre, plaque photographique, qui reflètent le spectateur, l'incluent dans la composition de l'œuvre, lui permettent de s'y voir (croire ?) inclus. Autre résolution du même *problème*, la disposition de l'œuvre ou sa mise en scène dans le cas d'installations. L'objet enveloppe alors le spectateur, oblige celui-ci à se déplacer pour voir. À ces remarques de l'artiste, on pourrait ajouter cette considération sur la photographie comme technique: « même en l'absence de tout sujet humain, une photographie questionne encore son spectateur sur la place qu'elle lui donne »[2]. Mais pourquoi Cadieux se soucie-t-elle d'inclure physiquement et visuellement un spectateur dans l'objet ? Comment la relation à autrui agit-elle dans la pratique de l'artiste ? Au cours de l'élaboration de l'œuvre, le destinataire n'est-il pour cette artiste qu'une stratégie formelle, une projection du spectateur qui devra compléter l'œuvre en tant qu'ultime matériau photosensible ou simplement un témoin de la résolution du problème formel que se pose l'artiste ? Dirait-on de Cadieux : *She's doing her thing* ? Cette expression d'Arthur Danto se retrouve dans un curieux petit livre sur la pensée orientale. Pour Danto, il est possible que « in doing our thing [...] we each attain the salvation we seek », mais ceci ne correspond ni à une « moral philosophy » ni à une éthique. « Ethics has to do with how we should treat one another, not merely with how we are to treat ourselves alone. [...] appropriate and selfless execution of our tasks, while it may promote or even constitute salvation, is neither sufficient nor even necessary as a minimal ethical requirement »[3]. Le déploiement d'un tel dispositif matériel *pour inclure le spectateur* laisse perplexe. S'agit-il d'un motif éthique ?

---

[1] Cette conférence de Geneviève Cadieux a été présentée par le Département d'arts plastiques de l'Université du Québec à Montréal le 3 avril 1997.

[2] Serge Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire : photographie et inconscient,* Paris, Flammarion, «Champs », 1999, p. 103.

[3] Arthur Danto, *Mysticism and Morality : Oriental Thought and Moral Philosophy*, New York, Basic Books, 1972, p. 82-83.

Enfin, selon Payant, à qui l'artiste donne-t-il ? À un individu singulier, notamment à un étranger, *un spectateur indéfini, illimité, présupposé par l'œuvre*. Ce « don s'adresse au spectateur » comme à « ce qu'appelle l'œuvre pour constituer une *communauté* [...] *au nom de quoi* l'œuvre est donnée ». En ce sens, le destinataire de l'acte individuel de l'artiste devient collectif et, d'étranger, il devient en quelque sorte familier. Payant précise que ce destinataire présupposé par l'œuvre se différencie du *spectateur* cible et du *champ de* l'art. L'idée de communauté n'est pas non plus à confondre avec la société, puisque la communauté « n'a pas la consistance et la cohérence des totalités bien définies, la fermeté des ensembles bien formés (fermés). » Avec la question du destinataire, Payant suggère qu'il y aurait potentiellement des liens créés par l'art, l'œuvre se donne « *en vue* de la communauté ». Mais il circonscrit aussitôt cette communauté au cercle qui se forme autour de l'objet, de sorte qu'on retrouve ici un cercle au *rayon* socialement restreint[1], ce qui rappelle le retour en circuit fermé propre à la dédicace où « l'offrande » renvoie à ce que l'artiste perçoit comme la source de son œuvre. « Cette communauté se fait autour d'une compréhension de l'œuvre comme Chose ». « C'est donc au nom et en vue d'une telle communauté que l'œuvre est donnée. Elle se donne à tous ceux pour qui l'œuvre d'art signifie comme telle, c'est-à-dire comme Chose. » Dès lors, cette « communauté [qui] n'est qu'*entrevoyable*, mais déjà là dans toute œuvre qui se donne » relèverait moins de ce que Payant présente d'abord comme une communauté éthique que de la réalité partagée d'une théorie de l'art. En préface de *La transfiguration du banal,* Jean-Marie Schæffer résume l'importance accordée à l'histoire par Arthur Danto lorsqu'il s'agit pour lui de déterminer l'identité de l'œuvre d'art: « L'œuvre d'art n'a d'existence qu'à l'intérieur d'un horizon artistique global, d'un *monde de l'art*, qui prédétermine les possibilités qui s'offrent aux artistes d'une époque historique donnée [...] l'interprétation et l'identification artistique possèdent toujours un statut public. » Ainsi, écrit cette fois Danto, « On ne peut voir quelque chose comme une œuvre d'art que dans l'atmosphère d'une théorie artistique et d'un savoir concernant l'histoire de l'art. » [2]

---

[1] « Où donc l'œuvre est-elle chez elle ? En tant qu'œuvre, elle est chez elle uniquement dans le rayon qu'elle ouvre elle-même par sa présence. »
- Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, « Tel », 1997, p. 43.

[2] Arthur Danto, *La transfiguration du banal*, *op. cit.,* p. 17 et p. 217.

Pour Payant, cette communauté est la nécessité de l'œuvre. C'est là que « l'esthétique rencontre la question éthique ». Et comme, selon lui, l'art-thérapie ne franchit pas l'étape charnière du don, comme cette pratique *s'arrête au seuil du don*, n'appelle pas une communauté, mais cherche à constituer une identité, elle ne rencontrerait pas la question éthique. L'œuvre d'art, « par la communauté qu'elle appelle », agiterait selon Payant des questions qui sont étrangères à l'art-thérapie: « Comment être ensemble ? Quelles sont les conditions de l'être-avec ? Au nom de quoi espérer, à tort ou à raison, la communauté ? » Ces questions suggèrent que le caractère de nécessité de l'œuvre d'art relève de l'éthique. Pourtant, l'enjeu éthique se voit situé essentiellement du côté de la circulation sociale de l'objet et la préoccupation de l'artiste ramenée à la production d'un objet socialement identifié comme œuvre d'art. Aussi, ne pourrait-on reformuler la question du destinataire: s'il donne, *vers qui* l'artiste donne-t-il ? *En vue* de quelle communauté ? Et, encore une fois, comment ce motif éthique s'inscrit-il dans la pratique de l'artiste, dans son activité et dans ce que cette activité fait de lui, dans son rapport au matériau et à l'absence du destinataire, enfin dans la forme donnée à l'*adresse* ?
Devant le don comme exigence, que le geste reçoive ou non *forme d'art* n'est pas ce qui importe.

devant eux

Deux plans extraits du film *Tu as crié Let me go* réalisé par Anne Claire Poirier et le texte de la narration[1]. La cinéaste marche sur les traces de sa fille assassinée, recueille des témoignages, témoigne de sa propre expérience de la souffrance, de sa survie.

Premier plan: l'image est en noir et blanc, la narration en voix off. Pop's au volant de sa roulotte est filmé du point de vue d'un passager assis à côté de lui. La route vue à travers le pare-brise, puis à nouveau Pop's qui amorce un virage vers l'intérieur et se retourne un peu.

> « Tu m'avais parlé de ton ami Pop's,
> il est devenu le mien.
> Avec lui, j'ai bavardé avec de jeunes fugueurs
> admirant leurs tatouages,
> j'ai vu des corps marqués par les seringues,
> les abcès et la maigreur.
>
> J'ai fréquenté des refuges et des piqueries,
> j'ai vu des êtres jeunes et beaux
> victimes d'un massacre.
> Je les ai vus à Paris, à Genève, à Bruxelles.
> Je les ai vus, mieux entourés,
> à Zurich et à Amsterdam.
> Et partout, partout devant eux,
> j'ai constaté les limites de mon métier.
> Tout ne se montre pas ! »

[1] Anne Claire Poirier, *Tu as crié Let me go,* Montréal, ONF, vidéocassette VHS, son, couleur, 1996, 96 min.

« Certaines images [...] risquent de tromper »

Dans le plan suivant, la roulotte garée au loin le long du boulevard René-Lévesque à l'angle de la rue St-Denis au centre-ville de Montréal. Travelling circulaire sur tout le carrefour, ses quatre axes routiers, ses principaux bâtiments: une université, un bar, un hôpital et un hôtel. Retour au point de départ.

> « Étalée froidement, sans transposition,
> la souffrance peut devenir obscène.
> Certaines images, isolées de leur contexte, risquent de tromper...
> d'entretenir l'appétit des voyeurs
> avec des clichés mensongers. »

Tout ne se montre pas Repentir de Poirier devant l'image impossible : *tout ne se montre pas*. Devant le visage et la souffrance de l'autre, la cinéaste reconnaît ses propres limites et les limites de l'art. Souffrance aussi face à ces limites, ce mouvement contradictoire qui inquiète la forme de son geste. L'enjeu éthique devient enjeu formel.
Comment répondre ?

Garder les yeux ouverts, une posture conventionnellement associée à l'attitude critique dans plusieurs cultures occidentales, tout comme on y associe souvent le fait de détourner le regard à la mauvaise conscience, à la honte ou à la fuite. Dans un premier temps, la cinéaste baisse les yeux.
Choix formel : ne pas (montrer).

résister: emprunté au latin *resistare*
« s'arrêter, ne pas avancer davantage, se tenir en faisant face ».
Faire une pause.

La relation entre l'image et la narration du film, rend manifeste cette pause du regard qu'elle contredit par sa tonalité: « Je les ai vus, je les ai vus », attestation et témoignage; donne en spectacle: « à Paris, à Genève, à Bruxelles ». La cinéaste ne renonce pas à l'autorité du réel, de l'authentique et du souffrant.

L'écriture filmique intègre un repentir, c'est-à-dire une forme de rature qui n'efface pas ce qu'elle supprime, au contraire, elle le donne à voir. En barrant d'une manière spectaculaire les *images trompeuses*, la cinéaste réaffirme positivement la possibilité de sa pratique, reconstruit sa cohésion et sa légitimité fragilisée par « les limites de son métier». L'accumulation de ce qui est soustrait rétablit la bonne conscience du contenu.

Comment donner forme à sa propre expérience et par là, soutenir vers autrui un geste inquiet ?

le don, motif éthique et motif critique

Chez René Payant, la problématique du don consolide une théorie de l'art à un moment où, à propos de l'art, plus rien n'est évident. Comparant le produit de l'art contemporain à la pratique de l'art-thérapie, Payant privilégie ce qui s'inscrit en rupture, ce qui, contre le reste, distingue l'art. Cette distinction consiste en une valeur ajoutée: valorisation sociale de l'art par rapport à la thérapie; justification morale par l'intention de donner; et légitimation en regard de ses propres lois, de sa propre tradition, de sa propre histoire. De la problématique du don telle qu'elle apparaît dans l'article de Payant, la présente étude retient plutôt *la rencontre de l'éthique* comme moment-charnière de l'activité créatrice, peu importe ses visées. Le don comme exigence agit sur l'activité créatrice et peut renverser, ne serait-ce que ponctuellement, sa tendance à l'enfermement, ouvrir la possibilité d'entendre une demande autre que strictement individuelle ou identitaire. C'est donc la question de l'irruption de l'enjeu éthique dans l'espace de l'activité créatrice qui est d'abord concernée par la problématique du don. Le choix du mot « irruption » évoquant ici un mouvement qui serait à rapprocher de ce que Levinas décrit comme *l'éclatement de l'humain dans l'être :* « l'humain comme une percée qui se fait dans l'être et *met en question* la fière indépendance des êtres dans leur identité qu'elle assujettit à l'*autre* »[1]. L'autre comme traumatisme ? Non pas au sens clinique, mais tel un choc qui transformerait le sujet dans sa relation à lui-même et à autrui.

Encore une fois, la nécessité de donner est-elle aujourd'hui une exigence agissant sur les conditions et les formes de l'activité artistique ? L'enjeu éthique agit-il sur les processus d'engendrement d'une forme, sur le geste du créateur ? S'interroger sur l'inscription de ce motif éthique dans la pratique artistique contemporaine, ce n'est donc pas chercher à stabiliser une définition de l'art, mais du lieu même de cette instabilité ouvrir la question de la pratique artistique comme geste éthique.

Payant n'a pas cherché à poser un regard critique sur l'art à partir de cette interrogation sur la relation entre la thérapie et l'art. La fin de son article confirme une foi dans l'œuvre qui repousse l'ébranlement que ne manque pas de provoquer la réflexion sur la thérapie par l'art. La distinction qu'il

[1] Emmanuel Levinas, *Éthique et infini,* Paris, Fayard et Radio-France, 1982, p. 120 et 114.

pose n'en a pas moins une portée critique qui peut affecter en retour notre vision de l'art contemporain. Par une indifférence certaine à l'éthique, l'art manifesterait aujourd'hui son appartenance au régime de l'art-thérapie selon les catégories de Payant. À l'instar de l'art-thérapie, ses *retombées*, les effets de l'objet d'art sur l'artiste et sur le destinataire, « sont davantage à évaluer du point de vue des gratifications narcissiques qu'il procure au sujet ».

Motif éthique de la présente étude, la problématique du don devient aussi motif critique.

deux violoncellistes

« Ce jour-là de mai 1992, aux premiers mois de la guerre civile en ex-Yougoslavie, des habitants de Sarajevo attendaient en file à la porte d'une boulangerie. À deux pas de là, le violoncelliste Vedran Smailovic de l'Opéra de Sarajevo vit tomber des explosifs au beau milieu de la file. Les vingt-deux jours qui suivront, à seize heures précises, le musicien reviendra sur les lieux du drame pour jouer du violoncelle en mémoire des vingt-deux victimes et incarnera du coup le symbole et l'espoir d'une paix prochaine »[1].

Pourquoi Smailovic n'a-t-il pas joué seul dans sa chambre ? Après le même rituel: se laver, se vêtir pour le concert, pourquoi n'a-t-il pas joué le concerto seul dans sa chambre pendant vingt-deux jours ou chaque jour, vingt-deux fois ?

Pèlerinage vers *un lieu d'horreur et de culpabilité* où déjà il y a des fleurs et des cierges. *Que faire* en un tel lieu ? Qu'y fait-on quand de surcroît on est violoncelliste ? Jouer. Peut-être ce geste a-t-il déjà une tradition derrière lui, Rostropovitch, au moment de la chute du Mur de Berlin ? Choisir une pièce musicale. L'*Adagio* d'Albinoni, ce n'est pas rien. Jouer pour soi, un rituel pour s'apaiser, trouver aussi quelque apaisement à être auprès d'autrui, un signe de vie, un geste en mémoire. Mais pourquoi décider d'y retourner une seconde fois, puis y retourner vingt fois encore ?

Pourquoi répéter le geste, l'inscrire dans le temps, lui donner une mesure: vingt-deux morts, jouer vingt-deux fois. À partir de la seconde fois, est-ce un geste différent, une rédemption, un sacrifice ? La vingt-troisième fois, l'intervention de Smailovic serait-elle devenue une action héroïque devant le danger, un spectacle ? Qu'est-ce qui change s'il y a quarante caméras de télé ? S'il n'y en a qu'une ? Et s'il n'y en a pas.

Pourquoi cesser de jouer. Pourquoi ne pas jouer jusqu'à la fin de la guerre, jusqu'à la fin de la vie. Smailovic a-t-il vécu comme le peintre Roman Opalka dans la crainte de ne pas terminer son programme ou dans la crainte de mourir ?
Le moment de l'expérience éthique, n'est-ce pas d'abord dans la chambre de Smailovic ? La chambre est le lieu où il entend une

[1] Introduction d'un article de Louise Leduc, « *Le musicien dont le Canada a peur* », *Le Devoir*, Montréal 21 avril 1997.

demande, incertain du répons. La chambre est-elle aussi le lieu d'où il doit sortir ? Et, en quittant la maison, dans ce passage vers l'espace public, quitte-t-il aussi l'incertitude ou soutient-il auprès d'autrui un geste inquiet ?

Au lendemain de la chute du Mur de Berlin, le violoncelliste Mstislav Rostropovitch revient sur les lieux de l'ancien point de passage entre l'Est et l'Ouest, Checkpoint Charlie. Sans en avoir fait l'annonce dans les médias, il donne un concert pour ceux qui ont péri et souffert à cause de la division de l'Allemagne. Les *Suites pour violoncelle seul* de J. S. Bach. Un vidéaste amateur enregistre la scène. Des passants entourent le musicien. À la fin du concert, un jeune homme tend à Rostropovitch quelques pièces de monnaie (La vidéo dont il est question ici était présentée en novembre 1997 au Musée Checkpoint Charlie de Berlin.).

Et puis à nouveau Rostropovitch à Berlin au moment du 10e anniversaire de la chute du Mur, accompagné cette fois d'un orchestre symphonique jouant les *Suites pour violoncelle seul* de J. S. Bach.

Péril en la demeure Le geste du violoncelliste de Sarajevo a d'abord été rapporté par un correspondant du New York Times. Si une journaliste montréalaise l'évoque à son tour plusieurs années après les événements, c'est que Smailovic fait l'objet d'un livre pour enfant que rédigent et illustrent deux résidents de la Colombie-Britannique qui souhaitent l'inviter chez eux. En racontant l'histoire de Vedran Smailovic, les auteurs veulent « dénoncer la guerre et faire connaître aux jeunes lecteurs canadiens le courage de ce musicien et la beauté de son geste »[1].

Rappelant les faits, la journaliste insiste sur un contexte : l'artiste, témoin d'un événement, retourne sur les lieux et dédie la musique qu'il y joue à la mémoire des victimes. Se mettent ensuite en branle des processus de symbolisation, un investissement moralisateur qui traduisent une héroïsation et une victimisation de l'artiste. Exemplarité et édification. *Plus jamais ça* / *no more war*. Se retrouvent dans l'article de Leduc plusieurs des processus de « déplacement ou de décontextualisation des conduites religieuses vers le domaine de l'art » par lesquels se fabrique le saint, le héros ou le génie[2].

La journaliste composerait en quelque sorte le récit de la mise en légende hagiographique de l'artiste :

- la récupération médiatique de l'événement sur le mode de la révélation déplace le geste vers la personne et fait jouer les motifs de l'incompréhension, de la méconnaissance par les contemporains, de l'isolement, de la marginalisation, de l'acte inspiré. Le héros victimisé sur le plan de l'identité est aussi désubjectivé, il est maintenant devenu un *réfugié*.

- la récupération artistique moralisatrice en vue de l'édification (des enfants) investit la postérité et fait jouer les figures de l'artiste critique (sa dénonciation de la guerre / mal); de l'artiste comme modèle de courage (bien / la beauté du geste, la nature du geste étant accessoire, il s'agit de beauté morale plutôt que d'esthétique musicale); et la figure du héros victimisé sur le plan de l'appartenance sociale puisqu'il est refoulé par la société à laquelle il servira néanmoins de modèle moral.

[1] Louise Leduc, « *Le musicien dont le Canada a peur* », *op. cit.*

[2] Les processus identifiés dans l'analyse de cet article sont définis par Nathalie Heinich dans *La Gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1991, 257 p.

- enfin, la récupération sociale déculpabilisante impliquant notamment la réparation par l'argent et la mobilisation de la communauté des affaires, fait jouer un sentiment de dette morale à l'égard du geste de l'artiste, remercié pour ses efforts héroïques, et à l'égard de la perte matérielle qu'il aurait subie; et sentiment de dette morale à l'égard de la faute collective, notre refus d'accueillir le héros.

Suit le récit des faits par le musicien lui-même qui insiste sur le rituel, sur l'investissement du présent. Le récit de l'artiste s'interrompt (ou est interrompu dans l'article) avant *le* geste. La narration de Smailovic est alors relayée par la journaliste qui ajoute au récit une conclusion dramatisée en rappelant à nouveau le geste du musicien et son contexte, cette fois sur le modèle « David contre Goliath », et en établissant un parallèle avec le fait que les autorités canadiennes refusent d'accorder un visa à l'artiste. Ce renversement ironique du modèle contribue à gonfler la valeur morale de l'artiste : le héros victimisé représente désormais un danger, selon le stéréotype de l'artiste héros marginal et critique de la société, une menace pour la société où il pourrait choisir de *rester à demeure*[1].

[1] Elizabeth Wellburn et Deryk Houston (illustrations), *Echoes from the Square*, Oakville, Rubicon Books, 1999, 32 p.

Un art qui se porte contre

Parce qu'elle situe l'enjeu éthique au fondement même d'une réflexion sur l'art, la question du don chez Payant est d'abord apparue comme une proposition critique, une sorte de matrice de la présente étude dont l'origine serait un questionnement sur une pratique, sur une expérience, sur un refus. Le refus de confondre les conditions de possibilité sociale de l'activité artistique avec la question de la nécessité éthique de l'art. La pratique de l'art n'est pas en soi un mouvement éthique. Chez Payant, force est de constater que le motif éthique sert avant tout à fonder l'identité sociale de l'œuvre d'art. Néanmoins, la distinction entre les formes thérapeutiques et esthétiques de l'activité créatrice n'est pas aussi claire qu'il le voudrait. Que le produit de la création s'inscrive dans l'espace social ne suffit ni à soutenir l'enjeu éthique ni à convaincre que la volonté de donner de l'artiste différencie sa démarche esthétique d'une démarche thérapeutique, c'est-à-dire exclusivement dirigée vers soi. Et il semble bien que les *vertus* critiques de l'éthique de l'art que propose Payant ne résistent pas davantage à l'association art-virus.

Dès les premières phrases de cet article, Payant annonce que ses observations chercheront à justifier son titre, « L'art est un virus », un calque qui emprunte à « *Language is a virus* [*from outer space*] », titre d'une chanson de Laurie Anderson qui elle-même cite William Burroughs, et à « *Image is a virus* », titre d'une œuvre du vidéaste Dalibor Martinis. Qu'est-ce que l'artiste donne à une société demande Payant ? Une « différence radicale, décisive. Une différence qui installe un malaise. Autrement dit, c'est un virus qui rend la société malade, qui la rend malade d'elle-même ». Payant est mort du sida en novembre 1987. Voilà un aspect de sa biographie qui n'est pas étranger à cette réflexion.

Écrivant contre « les pièges métaphoriques qui déforment l'expérience d'un malade », Susan Sontag démontre dans un premier essai sur la maladie comme métaphore (1977) que « Les sociétés ont [...] besoin d'avoir *une* maladie [tuberculose, syphilis ou cancer] qui devienne

synonyme du mal et qui couvre d'opprobre ses *victimes* »[1]. « Une maladie grave, dont l'origine demeure obscure et qu'aucun traitement ne réussit à guérir sera, tôt ou tard, totalement envahie par le sens qu'on lui donnera ». Les maladies ainsi privilégiées comme écran servent à « désigner métaphoriquement tout ce qui semble détraqué sur le plan moral ou social ». Un deuxième essai de Sontag (1988) prend le relais de cette réflexion au moment où « l'aura négative du cancer [est] entamée par l'apparition » du sida. L'auteure en appelle donc à un usage *moralement acceptable* du langage, à une façon *moralement acceptable* de parler du mal dans un contexte où on ne disposerait plus, selon elle, « du langage religieux ou philosophique nous permettant d'en parler intelligemment ». Persuadée qu'il n'y a « rien de plus répressif que d'attribuer une signification à une maladie, cette signification se situant invariablement au plan moral » - « les métaphores et les mythes tuent » l'individu isolé de la société, par la société -, Sontag cherche à restreindre l'usage métaphorique de la maladie à un moment où, pour elle, l'expérience de la maladie est bien réelle. Pour Burroughs, Anderson ou Martinis cités par Payant, le langage lui-même est vecteur de maladie, *virus*. Et chez Payant, non seulement *le langage est un virus*, mais l'*art*, comme *création* (arrachement des codes du langage à la société), comme *éthique* (responsabilité de faire place aux autres) et comme *don* (nécessité du retour à la collectivité), *l'art est un virus*.

L'entreprise de Sontag est une tentative de déconstruction du discours métaphorique propre à l'univers de la maladie, notamment la métaphore militaire. Par exemple, « Dans la description du sida, l'ennemi est ce qui provoque la maladie, un agent infectieux qui vient de l'extérieur ». Elle montre bien par ailleurs la relation entre l'imaginaire de la maladie et l'imaginaire de l'étrangeté. L'auteure en a aussi contre l'interprétation du monde à l'aide de la catégorie *maladie*. Autrement dit, cette entreprise intellectuelle qui cherche à guérir s'avère plutôt moralisatrice (au terme du second essai, la charge moralisatrice se fait déjà plus nuancée): « Mon but était de soulager des souffrances inutiles ». Par comparaison, la démarche

[1] Susan Sontag, *La Maladie comme métaphore. Le sida et ses méthaphores*, Paris, Christian Bourgois, « Choix - Essais », 1993, 236 p. À moins d'indications autres, les citations renvoient à ces textes de Sontag. Notons que cette auteure commente aussi l'expression « Le langage est un virus » en référence à Anderson et à Burroughs.

de Payant apparaît comme la récupération positive d'une maladie par le biais et au profit d'une interprétation métaphorique de l'art. À l'aide de la catégorie *virus*, Payant convertit la valeur négative généralement attribuée à la maladie, synonyme du mal dans l'analyse de Sontag. Il exploite le besoin social d'une maladie écran où projeter nos peurs et nos inquiétudes, et opère un renversement (mythique ?). Sur la maladie-art, menace sociale, don dangereux, se projettent maintenant désir et possibilité de salut. La transmission d'un virus devient une éthique du don. Là où l'écriture de Sontag relève de la catharsis : « J'ai donc écrit mon livre, je l'ai rédigé très vite, poussée par un geste évangélique et par l'angoisse du temps qui me restait à vivre et à écrire », l'écriture de Payant aurait en quelque sorte un caractère performatif. Payant pratiquerait une forme de sublimation en accord avec l'interprétation qu'il propose lui-même de cette notion qui, comme le don, « joue surtout comme charnière, là où la question se retourne et se reformule ». Au moment où il écrit « L'art est un virus » en 1986, Payant sait qu'on ne guérit ni du sida ni du réel. Pourtant, cette théorie de l'art qui refuse à l'art qui guérit l'individu le statut d'*art véritable* semble peu affectée par cette connaissance, si ce n'est justement dans cet attachement à l'idée que l'art rend la société malade, lui inocule un virus-vaccin, une idée par laquelle Payant contribue à la mythologie du sida et reconduit l'idéologie artistique moderniste. Le virus devient agent de transformation (ou de mutation) sociale.

Avec « L'art est un virus », Payant interprète l'exigence éthique d'une manière qui, à première vue, contredit les lois morale et sociale. Le virus donné *rend la société malade*, selon l'expression de Payant, parce qu'il « la met en contradiction ». Le virus brise l'unité, « l'uniformité du tissu social »; « l'œuvre d'art trouble le corps social, les individus qui le composent, les règles qui le régissent »; « brise ces règles parce qu'elles sont souvent devenues des lois et des impératifs [qui] rendent les sociétés souvent très statiques ». Les œuvres *trouent, défont, rompent,* elles « jugent la société - c'est là leur fonction critique, négative dirait Adorno », et lorsque la société « se complexifie sous les effets de l'œuvre [...], se modifie sous la pression exercée par l'œuvre [c'est qu'elle] reçoit [...] ce *bruit* qu'est l'œuvre pour en faire une valeur positive ». Convoquant tour à tour l'imaginaire de la maladie et le discours de la négativité, Payant reporte sur le sida ce romantisme de la maladie que

critique Sontag, notamment à propos de la démence qui « annonce[rait] le fantasme, beaucoup plus insistant [...] de la maladie mentale comme source de créativité artistique ou d'originalité spirituelle »; et il élabore, en l'associant à l'art, une mythologie compensatoire qui faisait encore défaut au moment même où cette dernière écrivait l'essai sur le sida. Mais cette vision de l'art comme maladie rédemptrice ne repose pas uniquement sur l'imaginaire de la maladie. Il importe de la situer dans une idéologie plus globale qui touche aussi à la redéfinition moderniste de l'art, une redéfinition qui représente sans doute elle-même une forme persistante de romantisme dont l'expérience du XX^e^ siècle ne nous aura pas *guéris*.

Dans un essai où il questionne les rapports entre l'art, le crime et la loi (au sens général de code), Jacques Soulillou résume bien de quelle manière au XIX^e^ siècle l'idéologie progressiste génère son double, une posture oppositionnelle et transgressive qui n'est jamais, contre la loi, qu'une autre loi : « À l'idéologie convenue du progrès qui aurait pour moteur le *bien*, le XIX^e^ siècle superpose une idéologie du progrès qui a pour moteur ces individualités dont les idées et les faits s'inscrivent à contre-courant des croyances, à contre-courant des valeurs consensuelles que reflètent les lois, une idéologie dont le moteur n'est pas le bien mais le mal »[1]. Au même moment, se mettent donc en place les conditions du romantisme de la maladie que décrit Sontag et l'« homologie entre avant-garde artistique, marginalité sociale et progressisme politique »[2]. En somme, cette conjoncture qui donnera à l'art moderne sa mission: « l'art [conçu comme] un moyen, voire *le* moyen, de l'évolution future de l'humanité »[3]. Notons par ailleurs que la notion de virus / vaccin, telle qu'on la comprend aujourd'hui encore dans une culture occidentale eurocentrée, se définit aussi vers la même époque. En cours d'autonomisation, l'art pense sa propre séparation sociale conformément à la structure binaire du bien et du mal, une polarisation propre à la morale. L'influence de cette conception perdure comme on le constate notamment chez Payant qui persiste à

[1] Jacques Soulillou, *L'Impunité de l'art*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 1995, p. 107.

[2] Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 1998, 242 p.

[3] Arthur Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Seuil, « Poétique », 1993, p. 259.

retenir comme critère définitionnel de l'art contemporain un modèle qui apparaît plus moralisateur - les œuvres jugent - que critique. Ainsi donc, s'il peut à la rigueur faire la morale en toute *immunité*, l'art contemporain dont l'autonomie protège désormais une liberté strictement formelle serait, sans destinataire, peu « efficace » en tant que *virus* (l'art contemporain semble en effet sans destinataire et non plus seulement sans public, comme on le dit généralement de l'art moderne depuis les impressionnistes) : le concept de distance esthétique remplirait ainsi « une fonction comparable à celle de la clochette que le lépreux devait faire tinter pour s'ouvrir une voie sanitaire à travers la société. Aussi longtemps qu'une chose [est] acceptée comme *art*, il n'y [aurait] pas de risque de contagion »[1].

[1] Arthur Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art, op. cit.*, p. 255.

sauver l'art

Outre son rôle *restreint* dans l'entreprise d'*auto-constitution* du sujet - l'étape d'art-thérapie nécessaire à toute production artistique -, le caractère de nécessité de l'art relèverait de l'éthique selon René Payant, c'est-à-dire d'un rôle *à une plus large échelle* dans le processus d'*auto-reformulation* sociale. Il y aurait, selon Payant, deux modes d'intégration sociale de l'art: le mode de la *récupération* « par les discours et les structures déjà existantes », la société, alors, resterait « immobile et confirme[rait] son pouvoir d'introjection »; le mode de la *complexification,* la société qui reçoit l'œuvre « révéle[rait ainsi] sa dimension créatrice » en se complexifiant. Cette « intégration créatrice » de l'art exerce pourtant, sur le plan collectif, une fonction comparable à l'effet thérapeutique de l'activité créatrice sur l'individu tel que l'a d'abord décrit Payant. C'est-à-dire une fonction *heuristique, positive*, qui assure non seulement la complexification, mais aussi la cohésion, voire l'auto-régulation du corps social. Ainsi donc la fonction d'ouverture au changement que l'État et les collectivités « cherchent plus ou moins adroitement à conserver lorsqu'ils s'engagent [...] à soutenir l'art, ou à le tolérer [...] est peut-être l'ultime justification du rapport à l'art dans la société contemporaine » comme le suggère Guy Bellavance[1]. Avec l'image du virus, Payant insiste précisément sur cette incorporation des différentes formes de la créativité qu'il relie au mode de la complexification. Seulement, la métaphore du virus favorise, sur la question du caractère de nécessité de l'art, une fusion réductrice par laquelle la nécessité sociale de l'œuvre d'art vient recouvrir ce que Payant avait d'abord décrit, du point de vue du créateur, comme une nécessité éthique, le don. Dans la deuxième partie de « L'art est un virus » la réflexion de Payant opère ainsi une réduction de l'éthique au social, un mouvement de recul dont la fonction n'est plus tellement de distinguer l'art de la thérapie, comme de *sauver* une certaine idée de l'art.

Dans son insistance à marquer la différence entre l'art et la thérapie par l'art, une différence qui reste fondamentalement éthique, c'est-à-dire ouverture à soi et par là à autrui, Payant réinvestit ses propres catégories

[1] Guy Bellavance, « L'autonomie de l'art à l'ère de l'autonomie de tout. Anomie esthétique et souveraineté de l'art dans la modernité », *in Société*, Montréal, n[os]15 / 16 (*L'art et la norme)*, été 1996, p. 199.

interprétatives: l'artiste, l'objet et le destinataire. Mais le déplacement de son point de vue depuis l'espace de l'atelier vers l'espace public de la réception des œuvres, depuis le processuel vers l'objet, isole cette fois chacun des termes d'une relation dont il avait précédemment démontré la pertinence théorique. Sa perspective critique change: il ne considère plus les enjeux du geste créateur du point de vue de l'artiste dans sa relation au matériau et au destinataire, comme l'exigeait dans un premier temps la comparaison avec l'art-thérapie, mais l'objet produit et l'influence (la bonne influence) que ce dernier devrait exercer sur la société. Est-ce à dire que dans le passage de l'un à l'autre de ces espaces, du subjectif vers le social, ne joue que l'intention de l'artiste, ce vouloir-donner dont Payant fait un trait distinctif de l'art sans pour autant considérer concrètement de quelle manière s'inscrit dans le matériau ou dans la forme du geste de l'artiste la nécessité d'un quelconque retour vers la collectivité, processus par lequel l'art se rapproche peut-être du don ? L'éclatement de la relation entre l'artiste, l'objet et le destinataire ramène les conditions du travail créateur vers celles de l'art-thérapie. Le sujet (malade) au centre d'une quête individuelle. L'individu créateur à la recherche d'une image de soi et d'un statut social. Le patient, celui qui souffre, devient celui qui (se) sauve, héros. Et quoique *l'objet de la créativité retourne vers la collectivité,* l'artiste reste dans un état d'indistinction par rapport à un objet produit comme signe de lui-même (de sa singularité, de son individualité), voire comme signe de sa propre permanence, investissement de la postérité, l'histoire de l'art tenant lieu de destinataire. On voit tous les termes se tourner vers le sujet, se refermer sur lui et constituer son identité d'artiste.

Dans le sillage des interrogations modernistes sur l'identité de l'art, l'art contemporain, tourné vers le *questionnement des conditions historiques de son existence* selon l'expression de Payant, ne tend-il pas à s'exempter de penser sa relation au monde pour se penser lui-même comme monde et comme modèle du monde ? Il ne va pas de soi aujourd'hui que la pratique de l'art conduise vers « la négation des perspectives individuelles », c'est-à-dire vers ce qui serait la seule issue possible à l'exercice de la pensée

selon Bataille[1]. Serait-ce que l'art aujourd'hui ne participe pas de la pensée, ne comporte aucune part de réflexion qui excéderait des considérations sur ses propres conditions de possibilité historiques et esthétiques ? Qu'il consente ainsi à son enfermement comme s'il s'agissait du fondement même de son autonomie ? La situation d'autonomie sociale de l'art exacerbe la distance esthétique fondée par définition sur le retrait jusqu'à un point de rupture où penser n'est plus un acte conduisant vers autrui. Penser, ce serait alors s'exclure. L'art se soustrairait de la sorte à la fonction critique que persiste à lui reconnaître, sinon à lui confier, René Payant. Et, dès lors qu'il résout par la rupture la tension propre à toute expérience de retrait, l'art se placerait hors d'atteinte devant l'inquiétude éthique.

« Ce que l'art thérapie met en évidence », résume Payant vers la fin de sa conférence, « c'est la notion de créativité comme fondamentale à la constitution de l'être ». Dans « L'art est un virus », il considère donc d'abord la question de la création à partir du point de vue de l'individu « comme un remède (*pharmakon*) », la création ayant une fonction libératrice pour le sujet qui arrache les codes du langage à la collectivité. Il est ensuite question de l'effet social de l'art qui retournerait à la société pour la complexifier, en somme pour la libérer d'elle-même, l'art agissant alors plutôt comme « un poison (autre sens de *pharmakon*) ». En faisant jouer cette double valeur simultanée du mot *pharmakon*, à la fois remède et poison[2], Payant propose une définition de l'art comme virus-vaccin: virus, substance susceptible de transmettre une maladie introduite dans l'organisme; et vaccin, « principale stratégie pour contrôler les infections virales [...] [le vaccin] *n'attaqu*[e] pas le virus directement (comme la pénicilline attaque les bactéries infectieuses), mais *anticip*[e] l'infection en

---

[1] Georges Bataille, *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, « Tel », 1974, p. 20.

[2] Dans une longue note de *La Pharmacie de Platon*, Jacques Derrida rappelle l'étymologie présumée de *pharmakon* / *pharmakos*. «*Pharmakon*: charme, philtre, drogue, remède, poison. *Pharmakos*: magicien, sorcier, empoisonneur », mais aussi « celui qu'on immole en expiation des fautes d'une ville ».
Ainsi le rituel du *pharmakos* est-il un rituel d'exclusion. Ni innocent ni coupable, la victime du rituel réconciliateur est une victime arbitraire comme le montrent aussi les travaux de René Girard.
- Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », commentaire du *Phèdre* de Platon, Paris, GF-Flammarion, 1997, p. 398.

stimulant à l'avance le système immunitaire »[1]. L'art agirait donc à l'intérieur du corps social comme un facteur d'ébranlement *et* comme un agent de contrôle. *A priori*, cela semble contradictoire par rapport à une conception de l'art qui revendique plutôt son caractère subversif sur la base d'une perception de l'art comme danger. Mais pour qui et de quel ordre serait alors ce danger ?

[1] Susan Sontag, *La Maladie comme métaphore. Le sida et ses méthaphores, op. cit.*, p. 203, note 1.

sacrifice

« La première version [du film *Le Sacrifice*] s'appelait *La Sorcière* et devait décrire [...] l'étonnante guérison d'un cancéreux, qui venait d'apprendre par la bouche de son médecin la terrifiante vérité, et qui savait donc ses jours comptés, sa fin inévitable. Mais un jour, quelqu'un sonnait à sa porte. Alexandre ouvrait, et se retrouvait en face d'un devin, le prototype d'Otto dans le film, qui lui transmettait un message étrange, pour ne pas dire absurde: il lui fallait aller chez une femme, que l'on disait être une sorcière et détenir des pouvoirs magiques, pour passer une nuit avec elle. Le malade considérait qu'il n'avait pas d'autre choix, et obéissait. Il connaissait alors la grâce divine de la guérison, que son médecin stupéfait était amené à confirmer »[1].

Attention danger

Dans le récit du film, puis dans le film réalisé en 1985 par Andreï Tarkovski, Alexandre n'est pas atteint du cancer. À la télévision, une vague allocution du chef du gouvernement lui permet de croire au début d'une guerre nucléaire. Du cancer à la guerre, la métaphore du mal spirituel prend une valeur collective, un mal atteignant le corps social étant ressenti par un individu au nom des autres. Alexandre, qui n'est pas *a priori* un personnage religieux, « s'adresse [alors] à Dieu par la prière ». Il y a chez ce personnage comme chez Tarkovski une volonté rédemptrice qui se radicalise non sans violence vers les formes passées de la croyance: « Cet homme ressent la menace des mécanismes destructeurs de la société contemporaine, qu'il voit glisser à grande allure vers un précipice. Si on veut sauver l'humanité, il est absolument nécessaire d'arracher son masque au monde moderne. » Devant la question du geste qu'*il faut*, le personnage de Tarkovski manifeste sa nostalgie pour des rituels d'obéissance qu'il reproduit, ce qui le conduit vers la violence et le sacrifice. Devant une semblable inquiétude, Tarkovski cherche à renouveler sa foi en la création. Son espérance est que le geste créateur soit geste d'amour, mais plus cette foi devient facteur d'exclusion, plus son amour s'inscrit dans la logique sacrificielle,

[1] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 199-210.

Et *Le Sacrifice, livre de film*, *op. cit*.
À moins d'indications autres, les citations renvoient à ces textes de Tarkovski.

durcissement de la forme et du geste, comme lorsque la fin d'un monde n'ouvre pas sur une transformation.

« La grandeur et l'ambiguïté de l'art est de ne rien prouver, de ne rien expliquer, de ne pas donner de solution, même s'il adresse des signes d'avertissement, comme : *Attention ! Radiation ! Danger de mort !* Son effet est de l'ordre de l'ébranlement moral et éthique » écrit Tarkovski dans *Le Temps scellé*.

Devant le présent tel qu'il le perçoit, Alexandre éprouve le besoin de croire. « C'est un ancien acteur, fatigué de tout, des changements dans le monde qui l'ont maltraité, de son désordre familial. Il ressent de façon très aiguë [insiste Tarkovski] les dangers du développement incontrôlé des technologies et de ce que l'on appelle le progrès ». Sa prière traduit cependant la même nostalgie que le récit de la légende de l'arbre sec qu'il fait à son fils au tout début du film, une nostalgie pour des rituels d'obéissance et pour un geste dont le caractère de nécessité serait évident et l'effet salvateur sur le cours du monde immédiat. Mais était-ce le sens du geste du moine Joan Kolov ?

Les paroles d'Alexandre, le contexte de sa prière, tout dans la scène filmée par Tarkovski laisse perplexe. « Je Te donnerai tout ce que j'ai. Je quitterai ma famille que pourtant j'adore. Je mettrai le feu à la maison, au petit je vais renoncer, muet je deviendrai, et ne parlerai plus de toute mon existence. Je suis prêt à abandonner ce qui me rattache maintenant à la vie. Fais Seigneur que tout redevienne comme avant, comme ce matin, comme hier. Que je sois délivré de cette peur affreuse, bestiale, mortelle, écœurante qui nous étreint. Seigneur aide-moi, je tiendrai tout ce que j'ai promis, Seigneur. » Et comme s'il doutait de l'efficacité de sa prière, Alexandre obéit aussi à la recommandation du facteur et se rend auprès de la sorcière. Il demande à Maria de l'aimer en se menaçant lui-même d'une arme: « Aimez-moi, je vous en prie, sauvez-nous tous ! » « Ne nous tuez pas ». Maria, qui le console, bientôt lui fait écho: « Aimez-moi ». Réciprocité de la demande d'amour qui n'entend qu'elle-même. De retour à la maison, Alexandre choisit d'obéir à son serment, une décision qui l'isole davantage de ceux vers qui se porte son affection, un sauvetage qui apparaît au cinéaste comme le signe du plus grand détachement, il « détruit son foyer, se sépare de son fils qu'il aime pourtant au-delà de tout, et il s'enfonce dans le silence ». Pendant que la maison brûle, il est emporté par une ambulance devant sa famille qui accourt.

Du point de vue du cinéaste, Alexandre est guéri « au sens le plus essentiel de ce terme: il aurait bien réchappé à une maladie mortelle, mais il se serait agi également d'une renaissance spirituelle ». C'est en ce sens sans doute qu'il considère que « Dieu [a] entendu la requête d'Alexandre ». Tarkovski ne pense jamais le geste d'amour hors de la dimension sacrificielle. Dans ce dernier film, l'acte créateur emprunterait-il d'une manière de plus en plus exclusive la forme violente et close du sacrifice ? N'y aurait-il aujourd'hui aucune autre forme pour ce geste-là ?

la notion de danger

La notion de danger implique un rapport de pouvoir dérivé de *dominus* « seigneur, maître de maison » et un territoire sur lequel s'exerce cette domination: une autorité et un lieu. Parce qu'« elle brise[rait] le tissu de toutes les règles qui font que la société existe », l'œuvre d'art est décrite par Payant comme un danger pour l'ordre social, sa structure, sa cohésion, un danger qui, on l'a vu, n'en serait pas un dans la mesure où la transgression et le processus transgressif seraient intégrés, donc contenus dans l'espace social des possibles dont ils assurent la vitalité. La modernité ne nous a-t-elle pas montré par ailleurs les limites éthiques de cette logique oppositionnelle par laquelle l'art, à travers la singularité de sa *règle* (observance de la nouveauté et du principe transgressif) se fait lui-même loi et rapport à la loi ?

Danto amorce un commentaire sur cette thèse de l'art dangereux qui remonterait selon lui aux « premières réactions philosophiques à l'art [...] dont le but politique était de [le] priver de toute efficacité [c'est-à-dire de tout rôle pratique dans la vie] et de le reléguer, métaphysiquement ou institutionnellement parlant, là où il ne pouvait pas nous faire de mal. »[1] À l'origine de cette conception de l'art comme danger, il y aurait donc rivalité d'autorités et rapport de pouvoir dans le champ du social. Ce désamorçage philosophique « revenait à expédier l'art vers le haut », une forme d'*exil noble* dont Danto retrace l'origine chez Platon qui aurait eu l'intuition du danger que représente l'art. La théorie mimétique de Platon apparaissant de ce point de vue comme « une agression philosophique dirigée contre » l'art: « l'art se trouve pulvérisé en étant relégué à un niveau où il devient inoffensif, puni pour avoir été si dangereux auparavant, lorsqu'il interagissait efficacement avec la politique. » Pourquoi l'art serait-il dangereux ? D'après Danto, ce serait à cause de sa capacité « de représenter des choses dangereuses, mais de telle façon qu'il devient aussi dangereux qu'elles » : le pouvoir de l'art serait celui de la rhétorique, « Or, la rhétorique qui vise à modifier des attitudes et des croyances, ne saurait être innocente »[2]. Pour illustrer ce pouvoir de l'art,

[1] Arthur Danto, *Après la fin de l'art*, Paris, Seuil, « Poétique », 1996, p. 241-263.

[2] Arthur Danto, *Après la fin de l'art, op. cit.,* p. 261.

Danto donne l'exemple de l'antisémitisme, alors que la liberté de l'artiste se tourne vers les objets de sa haine qui font aussi partie de son public. Il ne faudrait pas manquer la complexité de cet exemple sous prétexte qu'il fait référence à l'art *nazi*, tandis que l'*Art*, lorsqu'il revendique son caractère dangereux, se situerait *nécessairement* du côté d'une (bonne) volonté progressiste.

« Ainsi l'attitude la plus prudente vis-à-vis de l'art dangereux est sans doute de le traiter comme s'il était inoffensif [ce qui est aussi une façon de reconnaître le danger qu'il représente], en se servant de son caractère sacré comme d'un bouclier contre ses toxines, stratégie qui a toujours été celle de notre tradition » conclut Danto; une stratégie « qui sert à désarmer l'art », précise-t-il, accentuant par le choix de son vocabulaire l'antagonisme des relations d'autorité et de pouvoir qui, selon le contexte, donne ou soustrait à l'art son cœfficient de danger.

Si l'artiste acceptait de séculariser le concept d'art, il gagnerait selon Danto « la possibilité d'une action politique directe », c'est-à-dire la possibilité d'une efficacité pratique dans la vie. Mais l'artiste devrait alors « admettre [qu'une] action en retour est toujours possible ». Le *danger* serait le propre d'un art qui n'est pas séparé. Séculariser le concept d'art – ou renoncer à la sacralisation de l'art et de l'artiste – ne suffirait donc pas à réinscrire l'art parmi les « actes dangereux ». L'artiste devrait aussi assumer la possibilité que son action perde, avec son caractère sacré, son statut d'art et, avec celui-ci, la liberté formelle que lui assurent à la fois sa situation d'autonomie sociale et les lois sociales qu'il prétend mettre en danger, alors même que dans les sociétés de type occidental « jamais autant qu'aujourd'hui l'art [...] [n'a] été aussi dépendant pour sa survie de l'existence du droit »[1]. Aujourd'hui, l'art *dangereux* serait donc plutôt un art exposé au *danger*, non pas en tant qu'autorité qui menace une autorité autre, « critique de l'esprit de domination »[2] qui devient une autre forme de domination, mais en tant que relation à l'autre qui n'obéirait ni au

[1] Jacques Soulillou, *L'Impunité de l'art*, *op. cit.,* p. 319.

[2] J'emprunte cette expression à Theodor Wiesengrund Adorno, *Autour de la théorie esthétique : Paralipomena, introduction première*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 1976, p. 92.

principe de la rivalité ni à l'obligation et mettrait ainsi en question la logique même de l'opposition.

Or, en restant attaché à une conception de lui-même comme danger, l'art serait-il aujourd'hui plus immédiatement préoccupé de faire valoir son droit à l'existence et son identité en conservant son statut d'art par l'opposition? L'effet transgressif de l'art est toujours un critère discriminant. Néanmoins, l'une des caractéristiques de l'art contemporain, comme le montre la notion de paradoxe permissif décrite par Nathalie Heinich[1], serait que l'autorité contre laquelle se définit la transgression est aussi celle qui l'autorise. « La permissivité c'est l'autorisation des transgressions: en l'occurrence, la transgression des frontières de l'art, de la morale ou de la loi, autorisée par les institutions artistiques. Le paradoxe, c'est quand l'autorité qui autorise la transgression est celle-là même contre laquelle se définit le geste transgressif: en l'occurrence, l'institution qui délimite la frontière entre inclus et exclu, authentique et inauthentique, art et non-art. Le paradoxe permissif, donc, consiste à rendre la transgression impossible en l'intégrant dès qu'elle apparaît, voire avant qu'elle ait été sanctionnée par les réactions du public et du marché privé, et parfois même avant qu'elle ait pu exister ». La liberté accordée au concept d'art et à l'artiste, ainsi que l'institutionnalisation de la permissivité dont parle Heinich folklorisent d'autant plus cette survivance d'une conception de l'*art comme danger social* (bourreau), tout comme son pendant, l'*art socialement en danger* (victime). Ce qui demeure inchangé à travers cette compréhension de la notion de danger, c'est la domination de l'incertitude éthique par la logique de l'opposition. De ce point de vue, que ce soit dans la rivalité ou l'obligation, on resterait dans l'ordre du *il faut*, c'est-à-dire *hors de danger*.

Tranmission from uncertainty to certainty

« avant d'être un danger (pour ceux qui ne sont pas touchés), le sida est une maladie. Qui affecte gravement la vie des personnes atteintes. Or, en l'absence de toute perspective thérapeutique, celles-ci ne sont pas encouragées à assumer leur statut sérologique et ses conséquences.

[1] Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain, op. cit.,* p. 338.

Au plan individuel, l'impossibilité d'accéder aux traitements conduit, souvent, à une attitude de dénégation de la séropositivité (puis de la maladie), peu propice à l'adoption *responsable* de précautions destinées à ne pas contaminer les autres [...]. Au plan collectif, elle suscite le rejet et la relégation des malades, perçus comme *vecteurs* de l'épidémie. Au plan politique, l'étendue du désastre et le sentiment d'abandon ont même pu amener certains dirigeants [...] à participer à des polémiques para-scientifiques dommageables [...]. Ces trois mécanismes funestes se renforcent les uns les autres. L'insistance exclusive sur la prévention, qui marginalise les efforts pour l'accès aux traitements, accélère ainsi la propagation de l'épidémie. La politique du *tout-prévention* s'est elle-même mise en échec. »[1]

« It was through [the issue of the blood supply] rather than the spread of AIDS among the gay community that the political machine first began to become aware of the ramifications of the syndrome. The focus was twofold: on the impact on the blood transfusion service and measures needed to protect the service from dealing in potentially contaminated blood; and on the blood-products industry and measures needed to protect haemophiliacs from potentially contaminated manufactured supplies. » « the story of AIDS, and in particular HIV at the scientific level, threw a spotlight onto the scientific processes of legitimation which had long been interest to sociologists of science. It emphasised that scientific accounts were constructed versions of reality rather than simply transparent discoveries. This was a process of transmission from uncertainty to certainty, which in a sense was wanted by everyone involved. »

« Over a short period of time, AIDS and HIV were taken for granted as stable and observable entities, fully institutionalized through scientific journals, funding patterns, clinical regimes, health policies, health education, personnal testimonies, and corporate investments. » « But questions about HIV remained unanswered - about how it worked, how it did damage, how it could be the sole cause of AIDS »[2].

---

[1] Philippe Rivière, « Sida, fin de l'indifférence », *Le Monde diplomatique*, Paris, 7 juillet 2000.

[2] Virginia Berrige, « AIDS and the gift relationship in the UK », ajout à la réédition du livre de Richard M. Titmuss, *The Gift relationship : From human blood to social policy*, New York, The New Press, 1997, p. 19.

la beauté au fond d'une blessure

« ces gens qui t'ont approchée avec des gants et tu as commencé à y croire »[1]

Le Singe bleu, réalisé par Esther Valiquette, un court film sur la trace et sur la fragilité, celles d'une civilisation disparue et celles d'une jeune femme malade. Ici encore, le rétro-virus, troublant mouvement à rebours, on dit envahissement, invasion. Un parcours dédoublé où la narratrice, Valiquette elle-même, s'avance avec crainte vers ce qu'elle nomme « le redoutable, le territoire de l'autre »: son propre corps où le virus fait son chemin, le cubicule blanc de la chambre d'hôpital, et les ruines de la civilisation minoenne sur l'île grecque de Santorini. Une vie, une civilisaton interrompues par accident. La narratrice s'adresse en général à elle-même à la deuxième personne, par exemple lorsqu'elle évoque le courage et la peur « qui t'ont menée au bout du monde pour te révéler à toi-même ». Au terme du film, elle reconnaît l'*autre*, l'*étranger* dans le singe bleu, un motif des fresques de l'île de Santorini.

Trois dates servent de repères à ce parcours, ainsi que la lecture du taux de T_{-4} de la narratrice qui, dès le début du film, chute sous le seuil critique des 0.400. Un voyage dans le temps structuré comme un compte à rebours.

[1] Esther Valiquette, *Le Singe bleu,* Montréal, ONF, vidéocassette VHS, son, couleur, 1993, 29 min. Images du film et extraits de la narration.

7 juin 1989, 0.399

Présentation médicale du virus du sida, images du virus circulant dans le corps, présentation historique de la civilisation minoenne, les traces de l'une ramènent à la précarité de l'existence de l'autre « les minoens n'avaient pas prévu leur fin », « l'accident surgit dans la vie ».

« le virus a élu son territoire dans ton système immunitaire »,
« il prend contrôle de ton mécanisme de défense et le détourne à son propre avantage », « je suis partie en quête et je t'ai arrachée, toi, à ton hôpital aseptisé, à ton histoire à toi », « je serai ton témoin »,
« l'idée que la vie vécue serait une histoire racontée hante la pensée humaine »

2 novembre 1990 - 0.178

Évocation de l'éruption volcanique et des restes découverts depuis, marche dans les ruines et contemplation des fresques. Valiquette parle d'« un art affranchi de la représentation symbolique, s'attachant plutôt à la vie elle-même »; des « fresques d'une beauté exquise qui dorment sous les falaises déchiquetées de cette île », « et j'ai pensé souvent, la beauté est au fond d'une blessure ».

19 novembre 1991 - 0.062

« les jours se comptent sur des voix tues »
« la fatigue, c'est ce combat qui s'essouffle, l'honnêteté de reconnaître ce qui est vain [...] commencer à dire je calmement ».

Pour moi, il y a deux usages légitimes à l'art, le soulagement de la douleur et la célébration de la beauté. Curieusement, l'œuvre de Louise Bourgeois, l'auteure de cette profession de foi, n'accomplit ni l'un ni l'autre. La douleur s'y trouve exacerbée plutôt qu'apaisée, et la beauté constamment soumise au déformant travail du monstrueux. [...] c'est elle-même que Louise Bourgeois cherche à atteindre.
Stéphane Aquin, « Louise Bourgeois : La femme de marbre », *Voir*, Montréal, 18 juillet 1996.

immunité

Rachel Ertel soutient que « c'est essentiellement par la poésie que les victimes, les rescapés et les survivants du *yiddishland* ont répondu à l'extermination nazie »[1]. Comparant la posture du témoin à celle du poète, elle suggère que le poète de l'anéantissement serait « soumis à deux impératifs contradictoires » : *l'impératif d'écrire, de dire* et *l'impératif de se taire*. Alors que le *témoin* éprouverait « le besoin d'écrire sur n'importe quoi, avec n'importe quoi », le *poète*, à qui elle reconnaît par ailleurs le même besoin, serait doté d'une connaissance qui fait défaut au témoin. Pour le poète, écrit Ertel, « le langage est un piège », « le poète sait que le langage n'est pas le réel ». Chez le poète-témoin se heurteraient donc le besoin d'écrire et l'impossibilité de dire, deux modes de rapport au langage qui impliquent néanmoins une certaine obéissance à l'autorité du réel. La posture de témoin comme justification éthique de l'activité esthétique ?

Ertel résume le problème qui se pose au poète-témoin en formulant deux questions. Elle demande d'abord : « Comment énoncer l'expérience de la terreur et de l'horreur, comment l'intégrer à un ordre sans l'édulcorer, sans la neutraliser ? » Et puis immédiatement après : « Comment opérer dans le champ de l'esthétique tout en échappant à la catharsis où menace de s'engouffrer la parole poétique ? » La première partie de cette interrogation concerne l'articulation de l'expérience dans un langage et l'impression d'appauvrissement qui accompagne ce passage. La deuxième partie concernerait plutôt l'effet libérateur de l'activité créatrice et, d'une certaine manière, demanderait à *ne pas guérir du réel*. S'agit-il d'un attachement à une souffrance qui s'avère désormais un élément structurant constitutif de l'identité du sujet ? S'agirait-il de résister à ce qui, depuis l'activité créatrice, vient en aide, pour éviter la réification de l'expérience ou pour éviter qu'avec l'apaisement de l'expérience, ne tarisse la source de la parole poétique dont le poète a besoin pour vivre ? Pour être encore poète ou, tout simplement, pour être vivant ?

[1] Rachel Ertel, *Dans la langue de personne, op. cit.,* p. 10-16 et p. 99.

Le besoin de raconter aux *autres*, de faire participer les *autres*, avait acquis chez nous, avant comme après notre libération, la violence d'une impulsion immédiate, aussi impérieuse que les autres besoins élémentaires; c'est pour répondre à un tel besoin que j'ai écrit mon livre; c'est avant tout en vue d'une libération intérieure.

Primo Levi, préface de *Si c'est un homme*

rédemption

Dans l'avant-propos d'un recueil d'articles intitulé *La Fin du salut par l'image*, Éric Michaud explique qu'il a choisi d'ordonner ses textes en fonction de « trois séquences historiques au cours desquelles l'activité artistique, à travers la tension réflexive de ceux qui s'y engageaient, s'assignait successivement à elle-même trois tâches majeures »[1]. L'identification de ces tâches fournit à chaque regroupement de textes son intitulé: *sauver, unifier, dévorer*. Ce détour par l'avant-propos de Michaud se voudrait en fait un raccourci pour suggérer que le salut, la rédemption demeure une préoccupation de l'activité artistique d'une manière de plus en plus exclusive, une sorte d'immunité devant ce qu'Adorno nomme la *blessure de l'art*: « Par sa rupture inévitable avec la théologie et avec l'ambition d'une vérité rédemptrice, sécularisation sans laquelle il n'aurait jamais pu s'épanouir, l'art se condamne à octroyer à l'Étant et à l'existant une promesse qui, privée de l'espérance en un *autre,* renforce le sortilège dont aurait voulu se libérer l'autonomie de l'art. »[2]

La première partie du recueil de Michaud « rassemble les textes consacrés au XIX^e^ siècle où [...] l'activité artistique prétend assumer - souvent seule - les fonctions de protection et de promesse de salut que ni l'Église ni l'État faute d'une légitimité suffisante, ne semblerait plus en mesure de remplir ». La peinture oscillerait alors « entre deux conceptions du salut: la rédemption individuelle de l'artiste lui-même et la rédemption collective de l'humanité » malade résume Michaud; « l'espace idéal de l'art *perfus*[*ant*] [...] son ordre dans l'espace social pour sauver l'humanité du chaos. » Le désir d'unité aurait ensuite dominé la première moitié du XX^e^ siècle, mais ce désir s'apparente à une modulation différente de la fonction rédemptrice de l'activité de l'artiste puisqu'il s'agit encore de *sauver* : sauver l'unité du sujet éclaté et « sauver un peuple en l'unifiant par l'art ». Enfin la dévoration consommerait, selon l'expression de Michaud, « la rupture avec la religion du salut par l'image, ce salut fût-il pensé comme individuel ou collectif ». Après avoir affirmé « la liberté

[1] Éric Michaud, *La Fin du salut par l'art*, Nîmes / Paris, Éditions Jacqueline Chambon / Centre national des arts plastiques, « Critiques d'art », 1992, p. 5-8.

[2] Theodor Wiesengrund Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1982, p. 10.

illimitée de l'art » et « l'identification dévorante de l'esthétique au politique », l'activité artistique « se résoudr[rait] en pur désir de survie, ici et maintenant ». C'est que « tout mythe de rédemption et d'unification *future* [aurait] pratiquement déserté l'activité artistique ». Seulement, survivre, ici et maintenant, en d'autres mots, se sauver soi-même, n'est-ce pas la persistance d'un désir de salut en dehors de toute possibilité de rédemption ? L'art, qui ne se serait affranchi ni de la tradition rédemptrice ni du besoin d'une autorité salvatrice, chercherait donc encore à se survivre comme possibilité d'une réconciliation ?

Quand Hegel prit conscience que l'esthétique « participe à la souffrance qui, en vertu de l'unité de son processus s'exprime difficilement, et ne disparaît pas » écrit Adorno, il aurait associé l'art à la conscience malheureuse. Et Adorno d'y voir la raison la plus pertinente de la survie de l'art: « la continuité des malheurs eux-mêmes qui attendent cette expression que les œuvres d'art réalisent à la place de ceux qui ne s'expriment pas »[1]. Or, les malheurs attendent-ils seulement d'être exprimés ? D'être résolus peut-être, mais qu'y peut l'art? D'être entendus ? L'art permet-il d'entendre ? Et puis pourquoi s'exprimerait-il *à la place de* ? L'impératif de l'écoute transformé en désir d'être entendu. Il n'y a rien de sauf. L'art n'a pas à être sauvé. Une seule question donc:
comment vivre ?

Devant ce que devient la réalité, l'essence affirmative de l'art ne serait pas encore devenue insupportable à l'artiste qui, en ce sens, serait moins traumatisé qu'immunisé[2].

Ni rescapé, ni survivant, l'artiste se comporterait en réfugié.
Retranché dans son propre camp, l'art organise son propre sauvetage,
se met en scène comme zone sinistrée.

---

[1] Theodor Wiesengrund Adorno, *Autour de la théorie esthétique*, *op. cit.,* p. 126.

[2] D'après T. W. Adorno : l'art qui ne supporterait plus son essence affirmative (son essence inéluctable de célébration) serait « contraint de se tourner contre ce qui constitue son propre concept et devien[drait], en conséquence, incertain jusqu'au plus intime de sa texture. »
- Theodor Wiesengrund Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.,* p. 10.

Refuge Parfois littéralement. Comme dans cette installation du duo d'artistes *Action Terroriste Socialement Acceptable* (ATSA) intitulée: *ATSA décrète l'état d'urgence*. Il s'agit d'un camp de réfugiés installé devant le Musée d'art contemporain de Montréal pendant la période de Noël (1998) avec la participation d'Amnistie internationale, d'OXFAM (à qui sont remis les fonds recueillis), de Clowns sans frontière et de l'armée canadienne. « Le public est convié à aller voir cette monumentale installation et à discuter avec les artistes sur les lieux », de même qu'à y passer la nuit; « c'est d'abord une terre d'accueil, notre camp », explique l'une des artistes. « Tout le monde peut y venir passer un moment, juste pour comprendre un tout petit peu ce que c'est vivre comme un réfugié ». « Des repas seront servis aux démunis, et Amnistie internationale soulignera [...] le 50e anniversaire de la Déclaration des droits de l'homme. »[1] Depuis 1998, « L'État d'urgence est un événement récurent organisé dans l'urgence par l'ATSA » (site internet des artistes).

traumatique: adj. est un emprunt de la Renaissance (1549) au bas latin *traumaticus* « efficace contre les blessures », [...] Celui-ci est dérivé de *trauma* « blessure » et au figuré « dommage, désastre, déroute », dérivé du verbe *titrôskein* « blesser » et « endommager »

Au XXe siècle l'adjectif traumatique s'est spécialisé en psychanalyse sous l'influence de *trauma*; emprunté au grec, *trauma* comme terme de médecine est employé en psychanalyse pour désigner un choc modifiant la personnalité.

immunité: emprunt au latin *immunitas* « exemption, dispense, remise », dérivé de *immunis* « dispensé de toute charge d'impôt »; formé de *im* privatif [...] et de *munus* « charge », le pluriel *munera* signifiait « fonctions officielles et cadeau que l'on fait »; *munus* se rattache à une racine indo-européenne °*mei-* « changer, échanger ».

[1] Extraits des articles suivants:
Nicolas Mavrikakis, « Pour tout l'art du monde », *Voir*, Montréal, 3 décembre 1998.
Marie-Christine Blais, « Les terroristes de l'art », *La Presse*, Montréal, 5 décembre 1998.

Immunité: réfractaire à la maladie, mais aussi dispensé des *munia*, c'est-à-dire dispensé du don. L'étymologie nous rappelle aussi que prendre part aux *munia* est un des fondements de la communauté.

Le geste de l'artiste refuserait-il de soutenir l'objet que l'art *jette devant* ?

offrir: altération du latin classique *offerre*
composé de *ob-* « devant » et *ferre* « porter »;
signifie « porter devant ».
Conservant *porter* et remplaçant *devant* par quelque chose qui descend plutôt que s'avance, je cherche: *sub-ferre* et trouve le mot *souffrance*.

« Je ne vois en principe aucune différence entre un serrement de mains et un poème » écrit Paul Celan[1].

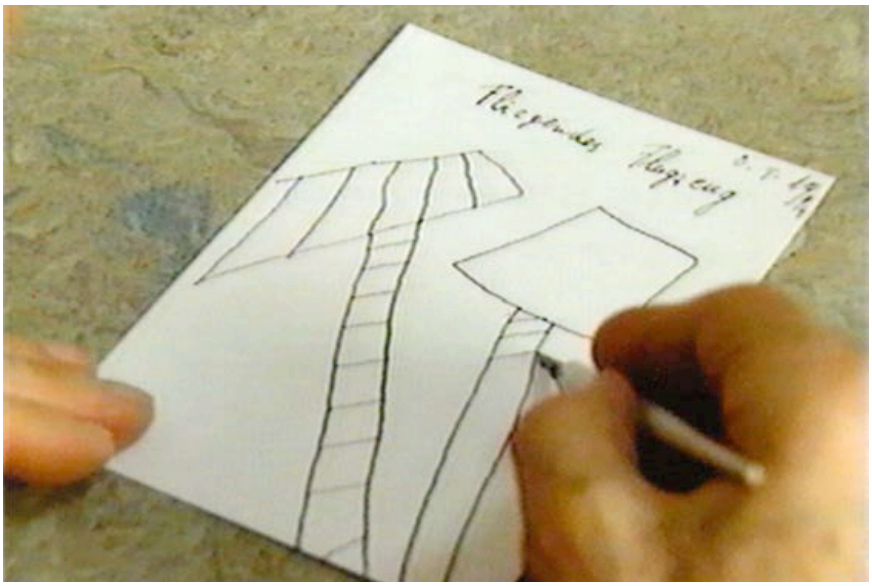
Mais lorsqu'elle se tend, il y a un moment
« où la main ne se rappelle plus en main »[2]
et s'ignore en poème.

Un moment où le geste est inquiet.

[1] Paul Celan dans une lettre (mai 1960) à Hans Bender reproduite par Martine Broda, *Dans la main de personne : essai sur Paul Celan*, Paris, Cerf, « La nuit surveillée », 1986, p. 109-110.

[2] « où / la main / ne se rappelle plus / en main », vers d'un poème de Leïzer Aichenrand intitulé « Il dit »cité par Rachel Ertel, *Dans la langue de personne*, *op. cit.,* p. 148.

être auprès



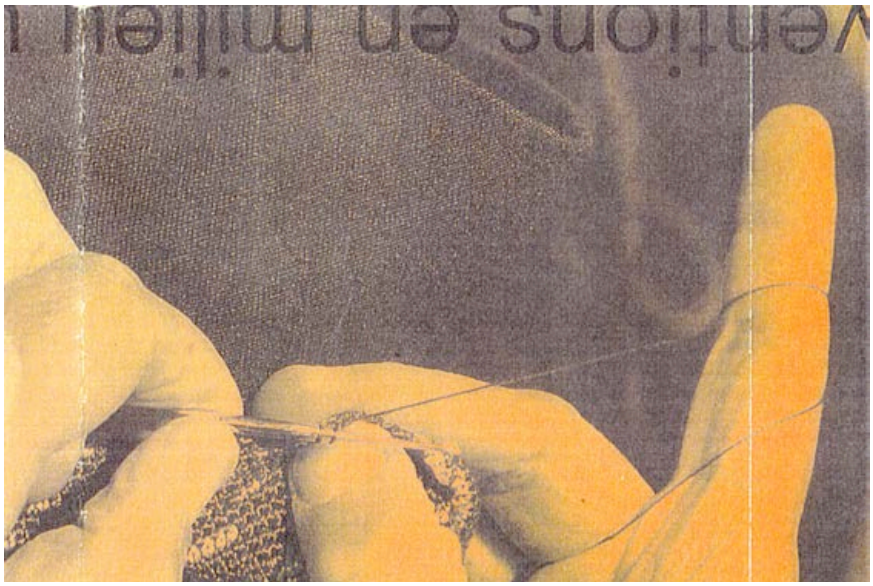
Avion en vol, 8.7.1994
Oswald Tschirtner

Être auprès Oswald Tschirtner habite *Gugging die haus das künstler* / *Gugging la maison des artistes*, maison qui fait partie d'un complexe psychiatrique en banlieue de Vienne.

Tschirtner ne dessine jamais de sa propre initiative.
Quelqu'un doit d'abord le lui proposer et lui donner un titre.
Sur un papier, Tschirtner inscrit alors le titre, son nom et la date, avant d'interpréter le titre. Il dessine aussi parfois tout autre chose.

Et il ne dessine que si l'on reste auprès de lui[1].

[1] D'après un documentaire qui propose un portrait des artistes de Gugging et une réflexion sur l'art brut. Image extraite du film.
- Anne-Marie Rocher, *Gugging : la maison des artistes,* Montréal, Médiamax international, vidéocassette VHS, son, couleur, c1996, 51 min.



Présence, automne 1997
Devora Neumark

À partir du début du mois de septembre et pendant huit semaines, Devora Neumark assise sur un banc crochète une kippa au rythme de cinq heures par jour dans des lieux publics de Montréal (seul le dernier lieu est un espace privé). Une image de ses mains qui crochètent et les informations concernant le lieu et l'horaire de la performance paraissent dans les annonces classées d'un journal local[1].

[1] Cette intervention / performance de Devora Neumark s'inscrit dans un projet collectif intitulé *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain* organisé par la Galerie Optica à Montréal du 29 août au 14 décembre 1997. L'image reproduit un détail de l'affiche.

Neumark précise n'avoir pas proposé une *œuvre* mais une *attitude* dans le cadre d'un projet collectif initié par une galerie d'art. Quelle différence y a-t-il entre une *œuvre* et une *attitude* ? *Is there such a thing as an artistic attitude* ? Elle crochète avec un fil jaune quand elle est seule et avec un fil violet quand quelqu'un s'arrête et entre en contact avec elle. L'artiste relie le choix du violet à sa résistance à apprivoiser cette couleur dans l'enfance.

Le geste de Tschirtner et le geste de Neumark ne procèdent ni de la même expérience de l'histoire ni de la même expérience de soi et d'autrui. Le dessin de Tschirtner, la kippa de Neumark n'impliquent pas non plus la même relation à l'objet produit. Ce qui rapproche ces gestes ce serait une disposition, une diponibilité sans violence qui fait advenir un destinataire pour un geste qu'il aura lui-même influencé.

Mais qu'est-ce qui change lorsque la kippa détricotée par Neumark (au cours d'une performance le soir du vernissage d'une autre exposition[1]) se retrouve dans une galerie d'art sur une tablette intégrée à une installation de l'artiste ? Qu'est-ce qu'on achète lorsque l'on trouve une œuvre de Tschirtner dans une galerie d'art new-yorkaise ?

[1] *L'Art inquiet : motifs d'engagement*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 23 janvier au 28 février 1998.

Lieux communs

Dans *L'Esprit du don* [1] Jacques T. Godbout étudie une grande variété de pratiques dans le but de jeter un pont entre les interprétations du don archaïque et une réflexion sur la présence du don dans la modernité. Même si l'art n'est pas l'essentiel de son propos, il aborde ce sujet dans un chapitre intitulé « *Le don et la marchandise* » guidé par une intuition qui justifie que soient traités conjointement les sujets de l'art et du don dans son essai. Il privilégie cependant la perspective du marché de l'art plutôt que la pratique de « donneur » propre à l'artiste. Ainsi, certaines caractéristiques étranges de l'art comme marchandise « ne s'explique[raient] qu'en référence au système du don ». Bien que cette analyse n'approfondisse pas la relation entre l'art et le don, elle suggère un rapprochement entre certaines pratiques modernes: le don du sang, le don d'organes et l'art que la présente étude tentera d'explorer. Un rapprochement qui remet peut-être en question l'hypothèse principale de *L'Esprit du don* en rappelant que la problématique du don ne saurait être confinée au champ de la sociologie. Dans son *Essai sur le don* (1922-1923), Marcel Mauss insistait déjà sur la nécessité d'une approche que l'on pourrait qualifier de « pluridisciplinaire ». En conclusion par exemple: « Les faits que nous avons étudiés sont tous, qu'on nous permette l'expression, des faits sociaux totaux, ou si l'on veut - mais nous aimons moins le mot - généraux: c'est-à-dire qu'ils mettent en branle dans certains cas la totalité de la société et de ses institutions [...] et dans d'autres cas, seulement un très grand nombre d'institutions [...]. Tous ces phénomènes sont à la fois juridiques, économiques, religieux, et même esthétiques, morphologiques, etc. »[2]. Voilà ce que concèdent peut-être aussi les auteurs de *L'Esprit du don* qui d'abord proposent une définition modeste (le don est « un geste au service du lien social »), puis optent, en conclusion, pour une vision spiritualiste (« l'esprit du geste »).

---

[1] Jacques T. Godbout, en coll. avec Alain Caillé, *L'Esprit du don*, Paris / Montréal, La Découverte / Boréal, 1992, 345 p. À moins d'indications autres, les citations renvoient à ce texte.

[2] Marcel Mauss, « L'essai sur le don. Raisons et formes de l'échange dans les sociétés archaïques », *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 1995, p. 145-279.

L'art, une pratique du don ? Ce sont d'abord les paradoxes qui rapprochent le don et l'art. À moins qu'il ne s'agisse aussi des *Lieux communs* qui assujettissent le don et l'art à des interprétations qui ne cessent d'en *moraliser* les pratiques comme les objets, à commencer par cet *a priori* :
l'art est un don.

Avec *L'Esprit du don*, Jacques T. Godbout se présente d'une certaine façon comme le redresseur de torts de la pensée moderne qui, lorsqu'elle ne refuse pas « de croire à l'existence du don, [...] qu'elle se représente comme l'image renversée de l'intérêt matériel égoïste », commettrait l'erreur « de croire que le système du don est intrinsèquement lié aux sociétés traditionnelles et archaïques ». Bien qu'il reconduit une interprétation de la modernité en termes de rupture, cet auteur refuse l'« hypothèse d'une simple survie occasionnelle et discontinue du don ». Si « la modernité a introduit une rupture radicale entre le monde des personnes-sujets et le reste du cosmos devenu objet », une rupture fondamentale « coupant l'être de la tradition (du passé) et de la transcendance », le don surmonterait cette rupture fondatrice de la modernité. Sans nier l'existence ni l'importance de cette rupture, il conteste cependant sa prétention à être la matrice du lien social ». Cherchant à se distinguer de « la pensée moderne [qui] viserait à élaborer une définition trop sophistiquée et ambitieuse » du don, Godbout propose une définition modeste: « Qualifions de don, toute prestation de bien ou de service effectuée, sans garantie de retour, en vue de créer, nourrir ou recréer le lien social entre les personnes ». Face au réalisme cynique, il veut « retrouver un sens aux liens sociaux » en considérant qu'ils « sont irréductibles aux relations d'intérêt économique ou de pouvoir ». Face à l'idéalisme intransigeant, il situe le souci d'autrui sur le strict plan social. Deux positions associées respectivement à Pierre Bourdieu et à Jacques Derrida[1]. Au sein d'une société qui lui apparaît « cernée par la menace de l'objectivation universelle et générale », certains gestes tels que les pratiques du don nous confirmeraient que « nous ne sommes pas des

[1] Sur ce sujet, voir aussi Alain Caillé, *Don, intérêt et désintéressement. Bourdieu, Mauss, Platon et quelques autres*, Paris, La Découverte / Mauss, « Recherches », 1994, 304 p.

choses ». L'hypothèse de départ qu'adopte Godbout n'en concerne pas moins les modes de circulation des biens et des services: « il existe dans la société moderne, comme dans la société archaïque ou traditionnelle, un mode de circulation des biens qui diffère intrinsèquement du mode analysé par les économistes [...] dans le don, le bien circule au service du lien ». Un des problèmes que pose *L'Esprit du don* relève du fait qu'en développant cette analyse, Godbout insistera pour identifier ce lien à ce qui paraît déjà être une forme objectivée de rapport à autrui, le « lien social entre les personnes », comme si le marché et l'état, ses principaux repoussoirs, selon cet auteur, n'étaient pas aussi des modalités de ce lien. Autrement dit, la notion de lien social semble désigner une forme « supérieure » de lien interpersonnel sur le plan affectif, moral ou spirituel, quelque chose qui emprunterait à la fois à l'idéalisation de l'unité communautaire associée aux sociétés archaïques, et aux quêtes de transcendance (post)modernes. Dans cette première hypothèse se croisent déjà les principaux éléments considérés ensuite pour définir le don: le mode de circulation des biens ou des services, le lien donneur-receveur, le geste posé, un contexte et une forme d'intentionnalité; celle-ci deviendra un trait distinctif important quoique, pour échapper à la logique de l'intérêt et de l'imposition, elle fera en quelque sorte l'objet d'un « investissement spirituel ». Au sujet du don moderne, Godbout parlera de plus en plus de « geste accompli dans l'esprit du don », de « mouvement de l'âme vers autrui ». Sans complexifier ni élargir sa définition du don comme « système des relations proprement sociales », il en viendra néanmoins à projeter celle-ci sur autre chose: « Le don, c'est le geste concret et quotidien qui nous relie au cosmos, qui rompt avec le dualisme et nous rebranche sur le monde ». Ce résumé évoque, d'une manière forcément réductrice, la tendance holistique que manifeste *L'Esprit du don* dès que la démarche explicative de l'auteur ne parvient plus à contenir la pensée du don à l'intérieur d'un cadre sociologique qui s'avère alors plus imprécis que modeste. Cette approche du don n'est pas sans rappeler les tendances opposées qui caractérisent depuis la modernité notre rapport à l'art, la réification et la spiritualisation, ou encore les régimes de la tautologie et de la croyance.

Point d'inquiétude

Smrt u Sarajevo / Mort à Sarajevo, un film de Haris Prolic, met en scène un écrivain qui évoque la destruction de sa ville à la lumière de l'histoire de l'Europe antique et de son propre travail d'écriture. « Que fait l'écrivain lorsqu'il y a la guerre ? », demande Prolic dès le début de ce pèlerinage dans Sarajevo. « Lorsqu'il y a la guerre, l'écrivain sort de son isolement, quitte son travail d'écriture pour mettre ses connaissances et son talent au service de la population. » On pourrait entendre: *l'écrivain donne*. Son temps, ses connaissances, son talent, peu importe. Ce qui trouble dans la réponse de Prolic, c'est que selon lui, l'écrivain *change d'activité*[1].

Or que faisait-il de différent avant la guerre ?

[1] *Mort à Sarajevo*, version française de *Smrt u Sarajevo,* un film de Haris Prolic d'une durée de 68 min., présenté au Cinéma ONF dans le cadre de la Semaine du cinéma bosniaque en mars 1995.

de personne à personne

Si le don « sert avant tout à nouer des relations [et qu']une relation sans espoir de retour [...] n'en [est] pas une », on constate que la définition modeste que propose *L'Esprit du don* contourne habilement un paradoxe souvent relevé dans les propos sur le don. Ici, un geste effectué « sans garantie de retour », n'implique pas qu'il n'y ait aucune attente de retour, mais accepte qu'il y ait un possible *défaut de la réciprocité*. « Le don existe aussitôt qu'est acceptée la possibilité d'un défaut de la réciprocité, et que cette acceptation constitue le signe suffisamment dénué d'équivoque de la générosité et du désintéressement ». Il est peut-être prématuré de recourir à l'idée de générosité et de désintéressement à cette étape de l'analyse. Le changement de point de vue qui introduit dans cette définition du don des considérations qui reposent sur une double interprétation ou du moins, sur l'interprétation de deux moments différents apparaît aussi problématique. N'est-ce pas en effet le *donneur* qui accepte ici le défaut de réciprocité, alors que ce serait plutôt le *receveur*, ou quiconque n'ayant pas lui-même posé le geste, qui y voit un signe de générosité et de désintéressement ? En général, les cas étudiés par Godbout montrent que cette vision du don convient à des pratiques codifiées. Non seulement y a-t-il alors espoir de retour, mais le risque qu'il n'y en ait aucun est à ce point socialement contenu qu'il n'existe plus, la possibilité même d'un défaut de réciprocité se trouve à peu près niée. C'est le cas, par exemple, dans le bénévolat, les groupes d'entraide ou les échanges de cadeaux, quoique l'on puisse convenir que par rapport à l'échange marchand et à l'obligation étatique ou domestique, un certain espace de liberté est alors accordé à la volonté du sujet. Comme l'écrit Mauss à propos de l'échange archaïque, « ces prestations et contre-prestations s'engagent sous une forme plutôt volontaire, par des présents, des cadeaux, bien qu'elles soient au fond rigoureusement obligatoires, à peine de guerre privée ou publique »[1].

Qu'en est-il cependant des gestes qui non seulement consentent au défaut de réciprocité, mais dont ce serait en quelque sorte l'une des conditions de possibilité ? Autrement dit, des gestes qui ne viseraient pas directement à

[1] Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, *op. cit.,* p. 151.

établir un lien de personne à personne, qui s'inscriraient donc en retrait par rapport à ce type de dynamique sociale, mais impliqueraient néanmoins un *passage aux autres* ? Cette expression, que Paul Klee utilise dans le contexte d'une réflexion sur le travail créateur[1], permettrait ici d'évoquer ce mouvement préalable en soi, qui est aussi parfois élan contre (et malgré) soi, et ce mouvement vers autrui, propre au don comme exigence éthique. La question de la réciprocité alors ne serait plus à penser seulement en termes de risque, en regard d'un possible défaut du cercle donner-recevoir-rendre, mais aussi en termes d'ouverture. Voilà pourquoi il semble que l'on doive s'y attarder davantage que ne le fait *L'Esprit du don*.

Dans le cas de formes instituées de don (dons modernes ou archaïques), il y a bel et bien règles de réciprocité entre les personnes ou les groupes impliqués dans l'échange sans que celles-ci ne soient pour autant explicites. L'une des règles du don, comme le rappelle Godbout, semble être que celles-ci « doivent rester cachées des membres de la société où elles sont observées, comme si leur révélation devait entraîner la disparition du don ». C'est ce qui expliquerait « que la réciprocité non seulement ne soit pas explicite, mais qu'il soit nécessaire de la nier de toutes les façons possibles ». L'auteur confie à cette marge de liberté introduite dans le rapport de don le rôle d'élargir « l'espace de liberté de chaque membre d'une société »: « Nous posons la nécessité de réactualiser en permanence l'indétermination du lien social comme condition d'existence de toute société ». Encore une fois, bien que les règles sociales du don soient implicites, elles ne forment pas pour autant un système ouvert. Qu'il soit nécessaire d'indéterminer le lien interpersonnel, c'est déjà concéder que, sur le plan social, ce type de lien est si fortement déterminé qu'il a tendance à se refermer sur lui-même.

Par rapport à ces formes instituées de don, d'autres gestes, comme le don du sang, prennent par comparaison un caractère nettement unilatéral - vecteur plutôt que cercle -, et ce sont justement de tels gestes qui

---

[1] « Les étapes principales de l'ensemble du trajet créateur sont ainsi: le mouvement préalable en nous, le mouvement agissant, opérant, et enfin le passage aux autres, aux spectateurs, du mouvement consigné dans l'œuvre. »
- Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Bâle, Gonthier, « Médiations », 1968, p. 59.

« force[nt] à remettre en question les relations généralement établies entre don et liens sociaux ». Cependant, l'analyse de Godbout ne s'avance jamais dans cette direction, c'est-à-dire qu'il ne laisse pas cette idée inquiéter son hypothèse du don comme lien social. Certains gestes ne sont pourtant destinés *à personne*. Don aux inconnus reposant sur l'anonymat, don unilatéral, sans retour, ils *indéterminent* les éléments habituellement retenus par les sociologues et les anthropologues pour définir le don. De tels gestes font éclater la séquence temporelle traditionnellement associée au cycle donner-recevoir-rendre, s'inscrivent dans des chaînes de circulation sans fin ou dont le rayon serait tellement large qu'elles mettent en relation des étrangers qui ne se rencontreront jamais. Dès lors s'ouvrent peut-être les conditions d'une relation éthique.

Dans *L'Esprit du don*, Jacques T. Godbout sent le besoin d'ajouter à la « traditionnelle » opposition valeur d'échange-valeur d'usage, un troisième type de valeur que ces dernières tendraient à nier afin de rendre compte de « ce que vaut un objet, un service, un "geste" quelconque dans l'univers des liens, dans le renforcement des liens ». Parce que « les choses prennent des valeurs différentes selon leur capacité d'exprimer, de véhiculer, de nourrir les liens sociaux. [...] selon le circuit dans lequel [elles se situent] », il attribue au don, à ce qui circule sous forme de don, une valeur symbolique: la valeur de lien. Même s'il cherche ainsi à associer le don à une forme de résistance à l'objectivation marchande et étatique, à nouveau on constate que l'attention du sociologue se porte plutôt vers la fonction d'intégration sociale du don: « C'est sur cet échange que se fonde la cohésion sociale de base, sur laquelle repose la "macro-cohésion" étatique et la "micro-cohésion" marchande ». Renforcement autre, renforcement néanmoins. De ce point de vue, l'interprétation du don moderne que propose *L'Esprit du don* s'inscrit tout à fait en continuité par rapport à certaines pratiques archaïques. Il ne suffit donc pas de penser le don (ou même l'art) comme un repoussoir, *contre* la société moderne, industrielle, capitaliste, instrumentaliste, individualiste, marchande, enfin comme alternative idéologique sur un plan individuel ou social. L'alternative, dans ce contexte, appartient à l'ordre binaire des choses. Malgré la part de liberté créatrice qu'impliquent les règles du don, le don se révèlerait ainsi don de la loi (et une réflexion sur le don, une leçon de morale ?). Cette fonction sociale n'est pas à confondre avec la

nécessité éthique du don, une exigence qu'aucun code ne vient apaiser. *Je* n'obéis à aucun *il faut* devant l'exigence éthique, rien ne rassure plus quant au choix du geste ni quant à la forme du geste.

Au début d'un essai sur le vingtième siècle, Alain Finkielkraut rappelle que l'idée d'humanité, « l'idée que tous les peuples du monde forment une seule humanité », n'est ni ancienne ni consubstantielle au genre humain: « Ce qui a longtemps distingué les hommes de la plupart des autres espèces animales, c'est précisément qu'ils ne se reconnaissaient pas entre eux. [...] Le propre de l'homme c'était, à l'origine, de réserver jalousement le titre d'homme à sa seule communauté »[1]. Au fur et à mesure que la conscience d'appartenir à ce vaste ensemble s'universalise, notamment par le biais de la législation, s'il devient difficile de prétendre exercer un monopole sur la condition humaine, on peut encore la dénier. La dénégation serait l'une des modalités modernes du phénomène d'appropriation décrit dans le passage cité. Elle reposerait à la fois sur la concession généralisée du genre humain et sur le refus de la commune humanité des personnes, cela transforme radicalement notre rapport à l'étranger, l'étranger comme catégorie. Aujourd'hui, sur le plan individuel, notre conscience d'appartenir à cet ensemble humain, à cette catégorie écologique d'être vivants, reste fragile. Et sur le plan collectif, le genre humain est une communauté qui n'existe pas. Autrement dit, le *lien d'humanité* n'est pas donné, il n'est pas réciproque et jamais il ne va de soi. En ce sens, pourtant, il ne serait ni perdu ni oublié, mais absent. Et assumer critiquement cette absence, que l'on n'a jamais si bien pu percevoir que depuis la seconde moitié du XX^{e} siècle, est la condition qui soutient l'éthique aujourd'hui. C'est dans le cours de cette transformation du rapport à soi et du rapport à autrui que sont conduites à se modifier les formes et les fonctions du don, et de l'art. Dès lors ne pourrait-on supposer que « certains objets, services ou gestes » (le don du sang serait ici une sorte de figure), que certains gestes destinés *à personne*[2] et néanmoins *adressés*, comporteraient moins une *valeur de lien*, renforcement d'un

---

[1] Alain Finkielkraut, *L'Humanité perdue : essai sur le XX^{e} siècle*, Paris, Seuil, 1996, p. 13.

[2] « Aucune négation de l'interlocuteur, mais la chance de son avènement ».
- Martine Broda, *Dans la main de personne, op. cit.,* p. 74.

ensemble déjà constitué, qu'une *valeur d'adresse* tournée vers une communauté éthique ?

l'âme des objets

L'analyse critique des interprétations du don archaïque amène Godbout à isoler deux transformations significatives. L'une concerne notre rapport aux objets: « la société archaïque ne connaît pas le monde des objets propre à la société moderne »; l'autre, le renversement de la logique fin-moyens. Puisque le don n'aurait pas pour but d'obtenir quelque chose mais de créer un lien, il s'applique à démontrer que « Penser en termes de don [aujourd'hui], c'est essentiellement cesser de voir ce qui nous entoure (d'abord les liens, mais aussi les personnes) comme des instruments et des moyens à notre service ». Comparant ensuite dons archaïques et dons modernes, il développe l'idée que les paradoxes du don ébranlent la logique fin-moyens, « fondement même de la rationalité instrumentale (Weber) et des organisations modernes ». Des références à la logique fin-moyens se remarquent chez plusieurs auteurs que la présente réflexion rapproche. Chez René Payant entre autres, lorsqu'il distingue l'art de l'art-thérapie: dans la thérapie, « L'objet n'est pas en quelque sorte produit pour lui-même mais comme outil, moyen, comme stade formateur du sujet »[1]. L'ordre fin-moyens se retrouve aussi chez Herman Broch, lorsqu'il traite des rapports entre l'éthique et l'esthétique autour de la notion d'art *tape-à-l'oeil* [2] : « L'essence du *tape-à-l'oeil*, c'est la confusion de la catégorie éthique avec la catégorie esthétique », « le système infini devient fini ». Et chez Pierre Bourdieu, quand ce dernier réfléchit à l'économie des biens symboliques et à ces pratiques dont les agents auraient « intérêt au désintéressement »[3]. Ces croisements touchent aussi l'une des doctrines fondatrices de la modernité artistique. Souvent détachée de son contexte historique et *élevée* au statut de définition universelle, *l'art pour l'art* met aussi en scène le retournement sur elle-

[1] René Payant, *« L'art est un virus », op. cit.,* p. 608.

[2] Herman Broch, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, « Tel », 1985, p. 311 et suivantes.

[3] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, « Libre expression », 1992, 481 p.
Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action, Paris, Seuil, 1994, 254 p.

même de la logique fin-moyens. À la lumière de ce renversement qui définit à la fois *l'art pour l'art* et le *tape-à-l'oeil*, le processus d'autonomisation de l'art apparaît comme la clôture d'un système ouvert et l'abandon de l'éthique.

Godbout soutient que, « parallèlement à cette rupture avec le monde engendrée par la généralisation des objets », « le don moderne crée des réseaux ». « Le moderne se libère[rait] des liens avec les personnes en les remplaçant le plus possible par des liens avec les choses ». Ainsi nous ne serions pas seulement plus libres de certains liens sociaux, mais aussi plus dépendants de choses et de liens sociaux différents. Il considère néanmoins que les réseaux créés par le don seraient eux *à l'abri des objets*, ils redonneraient un sens aux choses: « le don ne peut pas être un pur objet. Car cela signifierait qu'il est totalement aliénable, qu'il est une marchandise, dépouillé des traces des personnes qui l'ont connu », « le don est, non pas une chose, mais un rapport social ». Soulignant encore une fois l'importance du renforcement du lien social par le don, Godbout distingue, voire oppose, le don comme lien à l'objet matériel sans que cette distinction ne rompe le rapport qu'il établit par ailleurs entre le geste, le lien et l'objet, conformément à cette idée fondamentale de *L'Esprit du don* selon laquelle « le don est une opération au service du lien », « dans le don, le bien circule au service du lien ». Cependant, puisque « Seuls les objets ou l'argent circulent vraiment bien dans le réseau marchand et l'appareil étatique [...] tout tend[rait] à prendre cette forme, tout tend[rait] à devenir objet [ou argent] pour circuler ».

Il est maintenant curieux de constater la nature de la seule exception que concède cet auteur: « L'œuvre d'art est la seule à pouvoir circuler sur le marché sans perdre son âme, sans être seulement un objet ». En même temps qu'elle fait abstraction des rapports ambigus et souvent conflictuels entre l'art et le matériau comme entre l'art et l'argent, cette remarque nous rappelle que dans notre tradition l'art ne se réduit ni à sa dimension matérielle ni à sa dimension marchande. Nous voici donc ramenés au présupposé dont il a déjà été question. Puisque l'art n'est pas qu'objet, n'est pas que marchandise, puisqu'il se vend sans perdre son âme: l'art serait un don. S'agit-il d'une survivance des croyances et rituels animistes, d'une idéalisation mythique propre à la modernité, d'une contamination du

discours de Godbout par l'idéologie d'artiste qui favoriserait sur ce plan les vues du sociologue ? Devant cette question, il faut se garder de réduire à ce qui relève du contexte historique et idéologique commun à la (re)définition moderne de l'art d'une part, du don d'autre part, ce qui rapproche l'art et le don au sein d'une interrogation sur les enjeux éthiques de la pratique artistique.

À propos de ce contexte, l'origine du don moderne telle que présentée dans *L'Esprit du don* pose problème. Comme les études sur le don portent généralement sur le don archaïque, une part de l'originalité de cette démarche tient au fait qu'elle suppose une certaine continuité du don malgré ce qu'elle décrit comme la « rupture fondatrice de la modernité ». *L'Esprit du don* se contente pourtant de traiter d'une manière comparative les pratiques archaïques et modernes, contournant ainsi ce qui correspondrait selon l'hypothèse de l'auteur à une époque charnière: « À l'origine du don moderne on ne trouve pas le don archaïque, mais la société féodale » du Moyen Âge européen. L'origine du don moderne se situerait donc paradoxalement dans la rupture qu'il serait à même de surmonter. Malheureusement, Godbout fait l'économie d'une interprétation de la société féodale dans la perspective des pratiques du don, son commentaire portant essentiellement sur l'aspect inédit de l'intervention *libératrice* du marché et de la démocratie représentative « au sein des rapports entre les membres d'une même société ». Ce raccourci historique et théorique propose une représentation simplificatrice du modèle social féodal, ce qui introduit une certaine confusion conceptuelle entre contraintes et obligations sociales, alors même que l'auteur tente de la prévenir dans le but de démontrer que le marché et l'État ont d'abord libéré les personnes des premières, avant de chercher à les libérer aussi des secondes. Le recours à cette distinction peu éclairante semble servir à légitimer la fusion du moral et du social sur laquelle repose une partie de cette réflexion sur le don. Cette imprécision est manifeste dans l'extrait suivant: « Le don archaïque fonctionne sur 'fond' d'obligation sociale, réalité que la modernité n'a de cesse de nous rappeler et dont elle veut nous libérer. La culture moderne, au lieu de se préoccuper d'abord de ce qui nous lie les uns aux autres, vise d'abord à nous libérer des autres, à nous émanciper des liens sociaux conçus comme autant de contraintes inacceptables. » De plus, lorsque Godbout écrit que « le don seul est

susceptible de surmonter pratiquement - et non seulement dans l'imaginaire et dans l'idéologie - l'opposition entre l'individu et le collectif en posant les personnes comme membres d'un ensemble concret plus vaste », on reconnaît un trait moderne (et occidental ?) dans le fait de penser la relation de l'individu à la collectivité sur le mode de l'opposition. On comprend aussi que l'ensemble d'appartenance plus vaste auquel se rattachent parfois l'individu et la collectivité ne sera le même ni d'un groupe à l'autre ni d'une époque à l'autre.

Qu'il s'agisse alors de penser l'origine du don moderne ou de mettre en évidence quelques continuités entre des époques et des formes d'organisation sociale aussi différentes que celles des sociétés modernes, féodales et archaïques, il est difficile d'éviter de procéder à une réflexion historique et critique sur la constitution du sujet et sur sa volonté d'émancipation qui n'est pas sans jouer sur les *visées libératrices* de la culture moderne, de même que sur les rapports de l'individu à la collectivité et d'un groupe à l'autre. Si le Moyen Âge apparaît comme une époque charnière, c'est qu'il est caractérisé entre autres par une complexification de l'ordre social, des valeurs et des normes. Qu'advient-il des pratiques du don lorsque se désolidarisent le religieux et le profane, lorsque se « spécialisent » en quelque sorte les rapports entre les personnes et se redessinent les frontières de l'*entre-nous* et de l'étranger ? À la manière dont est menée cette démonstration, on constate que le but premier de ces considérations sur le Moyen Âge est moins de comprendre l'origine et la particularité du don moderne que d'insister sur l'idée suivante: le marché, et plus tard l'état, « nous libèrent du don. Mais nous soumettent à la loi de la production ».

C'est à partir du postulat que « tout lien obligatoire peut être remplacé par un bien » ou, éventuellement, par un service, que le marché et l'État auraient tendance « à libérer les membres d'une société de toute obligation liée aux rapports sociaux ». Ce qui caractérise la modernité, selon *L'Esprit du don*, « ce n'est pas tant la négation des liens [...] que la tentation constante de les réduire pratiquement à l'univers marchand ou alors de penser les liens et le marché de façon isolée, comme deux mondes imperméables ». Mais on voit bien que deux mouvements différents sont à l'œuvre ici: d'une part, le désir de s'affranchir de certains liens; d'autre

part, la tentation de réduire les relations entre les personnes au mode marchand ou étatique. Volonté de liberté pour le sujet, d'un côté; tendance à ramener l'éthique au social, de l'autre. Godbout ajoute d'ailleurs: « on se rend vite compte que le marché [et l'État] ne peu[vent] nous libérer de certains liens et que les biens ne remplacent pas tous les liens ». « Il existe dans la société moderne un noyau dur de rapports sociaux qui sont encore insérés dans un système d'obligations, de liens sociaux. La libération par rapport à ces liens n'est en fait souhaitée par personne ». Il fait alors référence à notre rapport aux enfants qui serait la « meilleure illustration et [...] [le] fondement de tout rapport de don ». Faut-il évoquer le récit de ce vendeur de voitures d'occasion à qui des parents ont proposé un bébé en échange d'une voiture sport, pour insister sur le fait qu'aucun lien n'est épargné ? Et que si nous avons cherché à nous libérer de certains liens sociaux, il nous arrive aussi de chercher refuge devant les conditions et les exigences nouvelles de l'éthique.

En nous « libérant de certains liens », la modernité nous laisse aux prises avec l'éthique. Ni la tradition ni le marché ni l'État ne *déchargent* plus de soi, ne *reposent* plus de l'Autre[1]. Pas plus qu'il ne résout la question du sujet, le système social ne résout la question du rapport à autrui. Parce que *L'Esprit du don* laisse entendre que le moderne répond à cette double inquiétude éthique en renforçant le lien social, il semble que cette interprétation du don s'inscrive dans la tendance même qu'elle prétend critiquer, cette tendance à l'objectivation du monde qui nous aurait conduits jusqu'à présent à comprendre le don comme un objet. Autrement dit, cette interprétation du don tend à suggérer que toute relation éthique peut être remplacée par une forme objectivée du lien interpersonnel, le lien social, au risque d'entraîner l'effet déresponsabilisant que *L'Esprit du don* associe trop exclusivement à la soumission aux systèmes marchand et étatique, comme si ces systèmes n'appartenaient pas eux-mêmes au régime du social.

---

[1] « En découvrant le prochain dans l'homme différent, et en procédant à la dissolution des cadres de l'existence communautaire, l'âge moderne expose les individus à une double mise en question: ils ne peuvent plus se décharger d'eux-mêmes sur un ordre social qui leur fixe leur place et les assujettit à ses traditions; ils ne peuvent plus se reposer de l'Autre sur un système qui règle tous les contacts, qui codifie minutieusement les rapports interpersonnels »
- Alain Finkielkraut, *La Sagesse de l'amour*, Paris, Gallimard, « Folio / Essais », 1984, p. 160.

Dans le chapitre de *L'Esprit du don* consacré au « Passage au don moderne », il n'est donc question d'aucune pratique médiévale du don, mais des nouveaux modes de circulation et de production des choses qui font en sorte que les objets perdent leur âme, qu'ils sont dépouillés des traces des personnes qui les ont connus; ainsi que de cette tendance à remplacer les liens entre les personnes par des liens avec les choses. Ces considérations sur l'origine du don moderne ne sont pas étrangères aux questions que soulève l'art aujourd'hui. Souvent *investi* d'une âme comme dans le propos de Godbout - ne s'agit-il pas plutôt de subjectivité ? -, l'objet d'art serait-il l'un des refuges savants de ce phénomène qui ferme l'objet sur lui-même ? Les artistes ont cherché à « poser la spécificité de leur produit par rapport au produit artisanal en même temps que par rapport au produit industriel »[1], à redéfinir leur activité et leur statut. La sociologie a largement rendu compte de ces processus sociohistoriques. Mais l'incertitude affecte encore le sens et la fonction de l'art aujourd'hui, au point de mettre en question la nécessité éthique de l'œuvre. Quel est le rôle de l'objet d'art ? En tant que réalisation matérielle, l'objet est-il ce qui reste d'une certaine histoire de l'art, au sens de l'histoire d'une pratique et de ses fonctions ? Une survivance des fondements traditionnels de l'art, entre autres de ses fondements religieux et magiques, de ces rituels qui le rapprochent de la problématique du don ? Sur le plan idéologique, l'objet serait-il le dernier retranchement de certaines valeurs ou croyances persistantes dans la pratique de l'art et dans le rapport social à l'art ? À travers la réalisation matérielle d'un objet, l'artiste ne chercherait-il qu'à laisser une trace de lui-même ? Qu'est-ce qui s'extériorise par l'objet et selon quelles modalités ?

Je pense à nouveau à Haris Prolic quittant son travail d'écriture. La question n'est pas de savoir si, n'écrivant plus, Prolic est toujours écrivain - ce n'est pas une question d'identité ou de statut. Pourrait-on supposer, contrairement à ce qu'il dit, que cet écrivain ne change pas d'activité, mais que son activité change d'objet, ne produit plus la même chose, s'extériorise autrement ? Outre le cœfficient d'urgence qui exige de soi des actes, dirait-on que l'écriture, qui jusque-là avait occulté « le

[1] Raymonde Moulin, « Champ artistique et société industrielle », *Science et conscience de la société. Mélange en l'honneur de Raymond Aron*, Paris, Calmann-Lévy, 1971, p. 188.

sentiment de communauté que semble ressusciter la guerre »[1], se met à entendre autrement l'exigence de son propre répons ?

Et si c'était le cas, l'exigence éthique ne transformerait-elle pas le geste de l'écrivain, comme elle change Prolic lui-même, bien plus certainement que l'effet de son geste ne pourrait changer quoique ce soit à la société ?

[1] À propos de *Les Hommes contre*, de Emilio Lussu. « Mais il voit soudain de près ceux qu'il combattait de loin. Et, à sa propre stupéfaction, ce gros plan ressuscite entre lui et eux le sentiment de communauté qu'avait jusqu'alors occulté la guerre ».
- Alain Finkielkraut, *L'Humanité perdue, op. cit.,* p. 36.

potlatch

Migrations, une installation réalisée par René Derouin à Mexico en 1992 comportant d'immenses plaques de bois gravées sur lesquelles sont déposées 20 000 figurines de céramique. 19 000 de ces figurines seront *larguées* dans le fleuve Saint-Laurent par l'artiste en 1994[1].

René Derouin présente le développement du projet *Migrations*:
« frappé par cette grande fenêtre de sept mètres de long qui s'ouvre sur l'extérieur du Musée Tamayo [à Mexico]. Je voulais faire une œuvre qui partirait de l'intérieur du musée pour continuer au travers de la baie vitrée jusqu'à l'extérieur ».

Réponse aux proportions, à l'espace et à l'architecture du musée, l'œuvre est d'abord conçue comme un assemblage de grandes plaques de bois gravées, un territoire. Mais trouvant que « l'idée des grandes plaques, comme un grand fleuve noir, appel[le] une autre *présence* », l'artiste décide d'y intégrer des personnages en vue de « témoigner de [son] expérience de la densité humaine » qui le frappe à chacun de ses séjours à Mexico. Comme il envisageait déjà l'utilisation de personnages de céramique, Derouin décide de faire 5 000 personnages, puis 10 000, pour finalement réaliser plus de 20 000 figurines qui seront déposées sur les plaques gravées.

L'œuvre est exposée au Mexique, puis adaptée en vue de son exposition au Musée du Québec (maintenant le Musée national des beaux-arts du Québec), comme cela avait été initialement prévu. Après cette exposition, *Migrations* est retournée à l'artiste qui estime alors en devenir le concierge: « Non seulement en étais-je le concierge, mais encore je devais payer un loyer [pour l'entreposage], en plus des intérêts sur un emprunt hypothécaire que j'avais dû contracter pour réaliser ce *work in progress* ». L'artiste se demande combien de temps il pourra supporter ces frais tout en refusant d'assumer les démarches qu'entraîneraient de futures expositions. Amer, il s'interroge sur le statut de l'artiste dans « une société médiatique » qui « produit des artistes en abondance ». Pour lui, « Le rôle de l'artiste est de créer des œuvres, celui de la société est de lui assurer l'espace dont il a besoin et les moyens d'être un artiste ».

[1] René Derouin, *Ressac : de Migrations au Largage*, Montréal, l'Hexagone, « Itinéraires », 1996, 255 p. À moins d'indications autres, les citations renvoient à ce texte.

Le double projet de donation de l'œuvre *Migrations* au Musée Tamayo (accepté) et au Musée du Québec (refusé), montre que René Derouin aurait bien souhaité que cette œuvre soit *intégralement* prise en charge par les institutions auxquelles de toute manière elle était destinée. C'est donc au moment où il se retrouve devant le problème de la gestion et de la conservation d'un tel objet, un objet dont il a *librement* déterminé la production et le format, que l'artiste commence « à penser à [s]a nouvelle migration au fond du fleuve Saint-Laurent ».

« Le largage de *Migrations* au fond du fleuve Saint-Laurent en faisait une œuvre publique qui ne m'appartenait plus. C'était là mon intention première. Aussi, par un geste d'éclat médiatisé, je voulais souligner avec force un profond malaise du milieu des arts visuels et des institutions ».

Le largage se fait en plusieurs étapes. Une première série de 3 000 pièces sera larguée entre le 10 et le 13 mai 1994 le long du fleuve. Les sites sont choisis en fonction de l'histoire personnelle de l'artiste ou de l'histoire de la collectivité. Le largage principal de 16 000 pièces a lieu en juin devant Baie-Saint-Paul et fera l'objet d'une documentation dans l'exposition *Fleuve-Mémoires* que le Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul consacre « simultanément » à l'artiste.

Après le largage, l'artiste identifie lui-même cinq raisons par lesquelles il explique son geste et affirme « être en harmonie avec son éthique d'artiste »: « faire un pied de nez aux institutions muséologiques du Québec et du Canada »; le « profond sentiment d'échec [ressenti] face à une œuvre qui ne mène nulle part et que les musées ne peuvent pas conserver, et dont par ailleurs la société n'a pas besoin puisque l'œuvre est déjà consommée et médiatisée »; sa perception du « fleuve Saint-Laurent comme un lieu qui ferait de *Migrations* une œuvre publique à conserver dans la mémoire collective » (l'artiste associe pourtant le caractère public d'une œuvre au fait « qu'elle corresponde à la préoccupation d'une large part de la société et qu'elle fasse consensus »). La quatrième raison tient à l'histoire familiale et à l'enfance de l'artiste, la mort de son frère et de son père tous deux emportés par le fleuve dans les années cinquante. Enfin, la cinquième raison lui est suggérée par un autre artiste qui fait un rapprochement avec la fonction de réconciliation « que les membres des sociétés anciennes » attribuaient au sacrifice. Aussi

imprégné de culture mexicaine soit-il, Derouin ne fait pas lui-même le rapprochement avec les pratiques sacrificielles, tant ce geste reste étranger aux motifs du largage et aux formes de sa pratique, à moins peut-être de l'interpréter comme un potlatch en termes de rivalité, c'est-à-dire comme un défi, une destruction de *richesse* en vue de l'acquisition d'un nouveau pouvoir. Le *largage* pouvait en effet demeurer un *rituel privé*[1].

Le *largage* aura en effet des suites. « Deux cent cinquante sculptures du projet *Migrations* [sont] envoyées à autant de personnalités du domaine culturel au Mexique, au Canada et au Québec » accompagnées d'une lettre flatteuse pour le destinataire qui retrace l'historique de l'œuvre et inscrit l'envoi dans un réseau de conservation. Derouin procédera au largage d'une nouvelle production de figurines dans la baie des Caraïbes, une œuvre réalisée en 1995 pour un musée de Caracas. Sans compter la mise en marché par l'artiste d'un tirage limité de figurines en bronze, la reprise des mêmes motifs dans ses œuvres subséquentes et le livre *Ressac* qui retrace le *parcours* de l'œuvre. En plus des textes, dessins et photographies qui contextualisent la production de *Migrations* et le largage, l'artiste inclut dans ce livre huit textes, certains écrits en français, certains en espagnol, qui appartiennent à la réception critique de l'œuvre. Dans un chapitre intitulé « Ressac du largage en milieu culturel », il reproduit même les textes datés et signés que lui ont envoyés certains des destinataires des 250 statuettes, destinataires qu'il désigne maintenant sous le nom de *migrants*, étant donné leur contribution à la mémoire du largage. Circularité et clôture.

Ressac comprend aussi un texte de l'historienne de l'art Jocelyne Connolly écrit à l'invitation de l'artiste. Connelly interprète le geste de Derouin comme « un dessaisissement de l'œuvre par l'artiste sous les formes du largage et du don ». Selon cette auteure, l'écart temporel entre la production de l'œuvre et le désaisissement ferait du largage des statuettes dans le fleuve un geste sacrificiel et un deuil. Mais cet écart temporel n'est-il pas plutôt celui de l'investissement et de la planification ? Et la destruction n'est-elle pas orientée vers la restitution d'une valeur perdue? Connelly interprète *Migrations* et son largage à partir de la notion d'éphémérité, un type de rapport au temps que contredisent non

[1] À propos des potlatchs, sacrifices humains et dons de rivalité dans la société mexicaine: « Les fêtes étaient un ruissellement non seulement de sang mais généralement de richesse, auquel chacun contribuait dans la mesure de sa puissance - où l'occasion était donnée à chacun de manifester sa puissance. »
- Georges Bataille *La Part maudite*. Précédé de *La notion de dépense*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1995, p. 100.

seulement les propos de l'artiste qui en a justement contre la muséologie de l'éphémère, mais surtout les formes de sa pratique dont on ne peut exclure la formidable entreprise d'autolégitimation et de muséification qu'il mène en diffusant son travail, en orchestrant sa mise en marché, en faisant jouer les structures du monde de l'art. Par exemple, au cours de l'hivers 1999, le Musée des beaux-arts de Montréal consacre à René Derouin une exposition rétrospective *Frontières Frontiers Fronteras* produite par le Musée de Calgary auquel l'artiste a précédemment fait un important don d'œuvres. « Quant à ma conception de l'art », écrit Derouin, « elle est à l'opposé de l'éphémère ! » De ce point de vue, la démarche artistique de Derouin *donne* peut-être tout simplement les choses pour ce qu'elles sont.

« Si j'avais vingt ans en 1996 », écrit Derouin depuis Mexico en conclusion du livre *Ressac*, « je partirais vite et pour longtemps, pour ne pas avoir à revenir un jour larguer mes migrations au fond du fleuve Saint-Laurent. Je serai toujours un artiste, ce n'est pas un choix, c'est un état d'être. Mais je crois que je serai définitivement un artiste en exil, poursuivant ses migrations sur les territoires de la création ». Mais d'où vient que l'artiste s'assigne lui-même le devoir de larguer ses figurines au fond du fleuve pour se présenter ensuite comme l'obligé de ce geste ?

le don de l'artiste

Le chapitre de *L'Esprit du don* où il est question de l'art s'intitule « Le don et la marchandise »[1]. Il s'ouvre sur des considérations générales sur le statut et le rôle du don dans la sphère marchande où « le don est habituellement au service de la circulation des choses, de la vente et de l'écoulement des produits ». Il s'agirait d'une utilisation instrumentale du don, exemplifiée par une référence au paradoxe de Dale Carnegie, du nom de l'auteur du livre *Comment se faire des amis et réussir dans la vie*. Godbout explique que ce livre présente la recette du don au service du marché, une recette basée sur la recommandation suivante: intéressez-vous aux autres. Mais « l'apparente simplicité de la formule tourne rapidement au paradoxe puisqu'il apparaît que la recette ne marche que si le désintéressement est vrai », que si le marchand est sincère. Il y aurait donc « lieu de croire que le don joue [ici] un rôle important », mais bien que le don soit au service du lien, « il n'est pas tout le lien » et « surtout, il ne peut être utilisé de façon purement instrumentale sans perdre une grande partie de son efficacité ». Cette efficacité de la sincérité rappelle les remarques de Pierre Bourdieu à propos du cynisme dont pourraient faire preuve des agents du champ de l'art qui voudraient tirer les ficelles à leur avantage. Chez Bourdieu, l'efficacité serait cependant associée à la croyance.

Godbout se demande ensuite si le marché de l'art contemporain est uniquement un système marchand ou si « Le système artistique actuel serait [...] également un système du don », confondant aussitôt deux systèmes différents, le second *englobant* pour ainsi dire le premier, le marché n'étant qu'une partie du système artistique. C'est comme s'il s'interrogeait sur le don du sang par exemple, en ne considérant que le système de distribution des produits sanguins, autrement dit sans considérer l'amont, le moment où le sang est d'abord introduit dans le domaine public, « donné ». L'art et le don d'organes appartiendraient tous deux à un système mixte marché / don, c'est-à-dire à des « situations où le marché [...] est au service d'un don, *gère* un don, agit conjointement avec un système de don ». Bien entendu, on peut se demander, en particulier au

[1] Ce chapitre comporte trois parties: Le don au service des affaires, Le marché de l'art, Les dons d'organes.
- Jacques T. Godbout, *L'Esprit du don*, *op. cit.,* p. 115-133. À moins d'indications autres, les citations renvoient à ce chapitre.

sujet de l'art, dans quelle mesure le marché gère un don, puisqu'il semble avant tout gérer un objet qu'il reste encore à définir comme don. Curieusement, Godbout adopte un ton ironique face à l'art défini essentiellement en référence au mythe de l'art moderne et reconduit ainsi sans la critiquer une idéologie artistique qui sert son hypothèse de l'art comme système du don.

« Marché de l'art » et « Dons d'organes ». La comparaison de ces deux parties du livre accentue l'asymétrie qu'annoncent déjà ces deux sous-titres. L'auteur se penche d'abord sur le mode de circulation de l'art par le biais du circuit marchand. Puis, avec « Le don d'organes », il se préoccupe du geste du donneur et non pas des modes de redistribution des organes. Pourquoi ce questionnement ne se traduit-il pas, dans le domaine de l'art, par une interrogation sur le geste de l'artiste relativement au don ou, à tout le moins, par des considérations sur sa pratique de *donneur*, ne serait-ce que sur ses contributions à divers concerts, galas et autres spectacles bénéfice, communément perçues comme des extensions naturelles d'une activité socialement investie de valeur morale[1] ? On peut aussi se demander sur le plan méthodologique pourquoi cette portion de l'étude de Godbout consacrée à l'art et aux dons d'organes ne se réfère ni aux mêmes moments (moment du don *versus* moment de la vente), ni au même type de gestes ou aux mêmes actants (couple donneur-receveur *versus* couple marchand-amateur). Voilà qui prive le traitement du rapport art / don des observations concrètes que l'on retrouve généralement dans *L'Esprit du don*, tout en écartant la pratique artistique de ce vaste ensemble de prestations qui s'apparentent de près ou de loin au don. Qu'est-ce qui préoccupe ici le sociologue ? D'abord, le caractère étrange de l'art comme marchandise; ensuite, du fait de cette étrangeté qui transformerait le système artistique en un système mixte marché / don, la question de savoir ce que « produit (ou crée) l'artiste des arts plastiques ». Ce sont donc les rapports entre l'artiste et le système de production qui feront l'objet de la

[1] Par exemple dans cette chronique de Lise Bissonnette intitulée « L'art solidaire »: « [...] l'engagement [des artistes] paraît plus authentique, plus spontané, moins planifié ou calculé. Ils ont une voix, pour les témoignages personnels, pour les entrevues, pour les concerts. Et ils sont les nouveaux chrétiens en quelque sorte, ceux dont on est sûr qu'ils ne vivent pas leur vie selon les lois d'airain du marché, qu'ils font une place à l'immatériel et au gratuit. Nous connaissons tous des gens d'affaires et de professions qui sont aussi généreux et souvent plus, mais les gens d'art sont des porte-parole plus crédibles car ils véhiculent ou incarnent une autre dimension, l'insistante part d'humanité qui empêche les peuples et les pays de devenir de simples *économies* ». - Lise Bissonnette, « L'art solidaire », *Le Devoir*, Montréal, 6-7 décembre 1997.

seconde partie de son développement. Art comme marchandise, mythe de l'artiste, système de production. Orientées par l'usage de telles catégories interprétatives, les conclusions du sociologue n'en paraissent que plus surprenantes, car il expliquera finalement tout le système artistique par la référence au système du don: « La boucle est bouclée ».

Cette analyse s'ouvre sur le constat du statut ambigu de l'œuvre d'art comme marchandise: « L'œuvre d'art n'est pas qu'une marchandise. Mais on ne peut pas douter qu'elle en soit une par ailleurs dans la société actuelle »; ainsi que sur une discussion portant sur la perte de sa valeur d'usage et sur le fait qu'elle soit devenue objet de spéculation, *stade suprême* de la marchandise. Rappelons que, pour Godbout, l'œuvre d'art est une exception dans le système de circulation marchand parce qu'elle serait « la seule à pouvoir circuler sur le marché sans perdre son âme, [c'est-à-dire] sans être seulement objet. » À quel prix ? « Celui d'une très grande rareté. À la condition de demeurer marginale ». L'unique exemple considéré dans cette partie de l'essai, qui autrement foisonne d'études de cas, est lui-même passablement rare et marginal. Il s'agit de Van Gogh qui est sans doute autant une exception qu'un lieu commun lorsque l'on parle du marché de l'art. La sociologie Nathalie Heinich démontre en effet que Van Gogh introduit un nouveau paradigme, c'est-à-dire une nouvelle conception et représentation de l'artiste, caractérisé entre autres par la valorisation économique des œuvres et des reliques de l'artiste, par la rareté et par un investissement religieux[1]. Que contient le produit de l'artiste des arts plastiques, se demande Godbout, « pour qu'une toile comme *Les Iris* soit donnée par le peintre à son frère, mais vendue 54 millions de dollars un siècle plus tard, sans avoir accru en rien son *utilité*, ni sa rareté ? À quel univers peut bien appartenir un tel produit ? » Mais comment traiter comme s'il s'agissait du même « objet », de « données » semblables, le geste d'un peintre qui donne une toile à son frère et la vente de cette toile par un marchand à un client ? À ce stade de l'analyse, le prix et l'écart temporel qui sépare les deux gestes ne changent rien à cette considération.

---

[1] Pour une étude plus approfondie du « phénomène Van Gogh », voir l'essai de Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh, o*p. *cit*. et, de la même auteure : « Martyrologie de l'art moderne. Van Gogh et l'irruption de la faute », *in L'Art moderne et la question du sacré*, sous la dir. de Jean-Jacques Nillès, Paris, Les Éditions du Cerf-CERIT, 1993, 342 p.

Tout au long de cette analyse, Godbout cherche à éviter l'application du modèle marchand à l'étude du don. C'est pourquoi il lui paraît « essentiel de fonder toute éventuelle typologie du don sur les caractéristiques des liens, sans pour autant négliger ce qui est échangé », « de ne jamais isoler ce qui circule, de ne jamais se contenter de l'observer en soi, indépendamment du lien ». Ce choix méthodologique qui rappelle l'importance accordée par Payant à la relation entre l'artiste, l'objet et le destinataire, réclame donc que l'on tienne compte de « la nature et des caractéristiques des liens à travers lesquels circulent les choses et les services, [parce que] ce sont ces caractéristiques qui donnent sens à ce qui circule », et non seulement que l'on interroge, comme dans le cas des *Iris*, l'objet, le produit ou le contenu. Surtout que l'auteur insistera ensuite sur le rôle de l'artiste, auquel il se référera à plusieurs reprises par l'expression « celui qu'on appelle l'artiste » - feignant de mettre à distance le mythe sans se rapprocher pour autant de quelques pratiques *réelles* -, pour expliquer la valorisation marchande de la toile: « Dans l'étrange passage de 0 à 54 millions de dollars, l'artiste n'est pas pour rien: le fait que ce soit un Van Gogh n'est pas *gratuit* ».

Godbout pose des questions pertinentes, quoique d'ordre très général en regard de son propos: « quel est le rôle spécifique de chacun des intervenants [du système artistique], plus particulièrement de *l'artiste* ? Pourquoi la société moderne a-t-elle accordé à cet intervenant particulier une place aussi spéciale, ne serait-ce que dans son imaginaire collectif ? » On retrouve ici les préoccupations d'une certaine sociologie de l'art: les rapports entre l'artiste et le champ artistique, l'art et l'artiste comme produits du champ, mais on perd de vue la problématique du don. En privilégiant la perspective du marché de l'art, peut-être n'était-il pas possible d'éviter ce glissement méthodologique. L'auteur veut démontrer que plusieurs des caractéristiques de l'art comme marchandise sont liées à l'artiste et qu'elles « ne s'expliquent qu'en référence au système du don ». Cet objectif l'amène à définir le type idéal de l'artiste, essentiellement en le distinguant des autres producteurs de la société actuelle. Trois caractéristiques sont alors envisagées dans le but de mettre en évidence la mixité du système artistique, qui échapperait ainsi à la stricte logique du marché et se rapprocherait du système du don. Il s'agit d'abord du fait que l'artiste « se consacre entièrement au produit, sans égard à la clientèle »; et de « la très grande importance accordée au *processus de production lui-même*, et surtout au lien entre le produit et le producteur ». La troisième

caractéristique considérée concerne le rapport artiste-client: « dans le système artistique, le producteur et le client ne se distinguent pas de la manière habituelle ». En se procurant une œuvre, le client partagerait les valeurs du producteur, il se flatterait de « participe[r] d'une quelconque façon à la communauté des artistes ». Le partage d'un même système de valeurs transformerait le client du produit artistique, l'amateur d'art, en « celui qui aime ». Voilà ce qui ferait du système artistique un système du don. De quel système de valeurs s'agit-il ? Du respect d'un certain « produit », l'objet d'art, qui distinguerait l'artiste du producteur, l'amateur du client. Godbout postule en effet que « Le système artistique refuse la rupture producteur-usager, à laquelle nous accordons une importance essentielle comme fondement de la modernité ». C'est à partir de cette idée, assez généralement admise, qu'il affirmera avoir compris le statut ambigu de l'artiste dans notre société: « La boucle est bouclée. [L'artiste] relève du système du don, et non du système utilitariste », « Il ne peut être qu'un mythe dans une société utilitariste ». Conclusion qui sera suivie d'un certain nombre de remarques au sujet du système de production propre à l'art, celles-ci allant de l'idée que l'artiste produise dans un état d'exaltation, que l'art naisse d'un état d'âme, jusqu'à la nécessaire pauvreté de l'artiste.

Godbout privilégie ainsi ouvertement le mythe, en l'occurrence le mythe de l'artiste, comme système d'explication, alors que son étude opte en général pour une approche pragmatique du don[1]. D'autres sociologues comme Pierre Bourdieu ou Nathalie Heinich mettent en relation cet investissement symbolique de l'art et de l'artiste avec le déplacement de certaines formes de l'organisation religieuse vers le monde artistique. Godbout choisit d'y voir principalement une compensation à l'organisation industrielle et marchande du travail dans une société elle-même définie par l'auteur comme un « système de Production » et ce, sans considérer par ailleurs « l'investissement » des valeurs et des formes de l'organisation marchande et industrielle par les artistes eux-mêmes. Ce

[1] Godbout se réfère presque exclusivement au point de vue d'Yves Robillard pour développer cette portion de son analyse, ce qui contribue à la distinguer des autres *études de cas* rassemblées dans *L'Esprit du don*, tant dans son approche du sujet, dans sa documentation que dans sa méthodologie.

Dans son propre livre sur le mythe de l'art, Robillard s'appuie à son tour sur l'analyse de Godbout pour critiquer le mythe de l'artiste pur.
- Yves Robillard, *Vous êtes tous des créateurs ou le mythe de l'art*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1998, p. 65-66.

faisant, il réduit au marché le mode de circulation public de l'art, et aux modèles marchand et industriel notre relation à l'art, même lorsque celle-ci s'exprime sur un mode négatif ou mythique: cet objet n'est ni un *bien* ni un *produit*, mais une *œuvre* et un *don*. Au moment où il évoque l'invention du mythe de l'artiste et sa fonction d'idéologie compensatoire dans la société moderne (compensation de la rupture producteur-usager d'une part, et de l'idéalisation de la production contre le producteur d'autre part), on en est donc à se demander si l'« invention du don moderne » n'a pas, dans *L'Esprit du don*, une fonction toute semblable. Ce n'est certes pas la conclusion que voulait induire le sociologue.

Au nom d'une communauté de valeurs mythiques, Godbout suggère que le système artistique se rapproche du système du don. Or, puisqu'il décrit un processus au cours duquel le producteur et le client, le *donneur* et le *receveur*, s'octroient mutuellement une identité sociale symboliquement valorisée, on semble plutôt sur le terrain des théories sociologiques du champ artistique. « Cette émotion [« Émotion esthétique, beauté quel que soit le nom qu'on donne à ce supplément »] [...] qui circule entre [l'artiste] et le client [...] [fait] du monde artistique un système de don, une communauté composée d'amateurs partageant une même croyance, le respect d'un certain produit ». Ici encore une communauté (croyante) se forme autour d'un objet. *L'Esprit du don* évoque un monde de l'art homogène où, comme c'est le cas de certaines pratiques instituées de don, la pratique esthétique prend essentiellement une *valeur de lien*. Ces formes closes favorisent l'intégration sociale, renforcent une forme socialisée d'enfermement, un certain repli sur l'*entre-nous* et ce, même si elles empruntent parfois le mode de l'opposition ou de la contestation. Ce rapprochement entre les systèmes du don et de l'art laisse néanmoins ouverte la question du don comme motif éthique de la pratique artistique, autrement dit la question de la *valeur d'adresse* du geste de l'artiste. D'autant plus que l'auteur s'écarte de sa propre méthodologie lorsqu'il considère isolément les caractéristiques du lien et ce qui circule (ceci est manifeste dans l'exemple de Van Gogh), lorsqu'il n'interroge pas le geste de l'artiste: s'agit-il d'un don, d'un geste accompli dans l'*esprit du don* ? Par conséquent, il ne s'interroge ni sur le retour du don ou sur l'absence de réciprocité, ni sur le type de lien potentiellement créé par l'art. En somme, *L'Esprit du don* ne pose, au sujet de l'art, aucune des questions qui intéressent généralement cette analyse et ces études de cas: l'artiste donne-t-il ? Pourquoi ? À qui ? Que donne-t-il ? Où est le retour ? Y a-t-il des

liens créés par l'art ? La référence mythique est peut-être un autre des lieux communs de l'art et du don.

Le chapitre se clôt sur un acte de foi: « Comme le donneur de sang, l'artiste fonctionne dans un système mixte. Mais l'artiste réussit à imprégner tout le reste de l'esprit du don », ceci grâce à un contrôle exercé sur son produit et grâce à son influence sur le système lui-même. Pourquoi y aurait-il une telle transparence dans le système artistique ? En quoi l'artiste et son activité sont-ils eux-mêmes animés de cet *esprit du don* ? Pour Godbout, « Être artiste est un état; donner du sang est un geste ». Ce double pléonasme pose le problème que contourne ce chapitre sur (le marché de) l'art comme système du don.

une économie du don

« L'artiste reçoit quelque chose qu'il transmet et qui est contenu dans son *don*, qui est son don », un *supplément* qui serait essentiel pour distinguer l'œuvre du produit. Cette dernière remarque diffère de la perspective du marché qui domine les passages de *L'Esprit du don* consacrés à l'art. Elle apparaît aussi plus cohérente par rapport à la méthodologie du reste de l'étude. D'abord, elle situe la question du don de l'artiste légèrement en amont par rapport aux moments de la diffusion et de la réception publique de l'œuvre, ce qui se rapproche un peu plus de la perspective de l'artiste et de son geste, de l'immédiateté du travail créateur en tant que processus et de l'indétermination de sa relation au destinataire. Godbout évoque un *échange de dons* intérieur au travail créateur, une certaine économie du don qui serait propre à l'activité créatrice. Dans le contexte de son analyse, celle-ci n'est pas exempte des connotations mythiques propres à l'image que nous renvoient la tradition et l'histoire et que rappelle Jean-Michel Maulpoix: l'image du poète « doté ou doué d'un don: celui qui précisément consiste à pouvoir composer des poèmes » et cette chaîne mythique de circulation des dons qui implique que « le dieu donne la parole à la muse qui la donne au poète, lequel à son tour offre aux hommes [un] poème » qu'il dédie à sa muse. Une image où l'on voit le poète réduire le rayon du cercle de l'échange à l'*entre-nous* en dédiant ou en retournant son poème à sa muse selon la logique de la réciprocité[1]. De

[1] Jean-Michel Maulpoix, *Poétique du texte offert*, *op. cit.,* p. 12-18.

sorte que le *cercle du don* qu'il avait d'abord idéologiquement ou conceptuellement ouvert à une abstraction (l'ensemble des hommes), se referme finalement par le geste concret de la dédicace, sur un mythe. Cependant, cette économie du don, pour peu que l'on puisse l'alléger du mythique, n'est pas sans résonances du côté des théories de la création et des réflexions des artistes sur leur propre pratique où, parmi les observations sur le *voulu* et sur le *fait*, on trouve en général, une certaine reconnaissance pour le *donné*.

L'opposition entre le don et le marché qui préoccupe tant *L'Esprit du don* est aussi convoquée et mise en relation avec l'art dans un livre de Lewis Hyde intitulé *The Gift : Imagination and the Erotic Life of Property*[1]. Dans les conclusions auxquelles il parvient, Hyde nuance cependant le problème sur lequel reposait le projet d'écrire ce livre, c'est-à-dire l'existence d'un conflit irréconciliable entre le don et le marché, et la conséquence de ce conflit sur l'artiste: « the artist in the modern world must suffer a constant tension between the gift sphere to which his work pertains and the market society which is his context ». Au terme de sa recherche, non seulement Hyde n'oppose plus d'une manière aussi catégorique l'activité créatrice et le marché, mais il ne situe plus « [the] creative life wholly within the gift economy ». Autrement dit, la sphère du don et la sphère du marché ne lui paraissent plus devoir être si totalement séparées, quoique l'idée qu'on doive maintenant chercher à les réconcilier soit peut-être une autre expression du même excès.

Le problème à l'origine de cette réflexion qui suppose d'emblée que l'art est un don soulève la question très concrète des conditions de vie de l'artiste: « How, if art is essentially a gift, is the artist to survive in a society dominated by the market ? ». Les considérations de Hyde sur le marché concernent moins la circulation marchande d'un objet que la manière dont l'artiste gagnera sa vie et, par le fait même, les conditions de *nourrir son don* (par exemple à l'aide d'un emploi secondaire ou alimentaire, par le biais du mécénat, de commandites, de subventions ou par le marché de l'art). Des conditions qui ne sont pas sans influence sur la pratique artistique. *Faire de l'art*, c'est aussi s'organiser pour pouvoir faire de l'art, d'où ces tensions entre les exigences du monde inspiré et les

[1] Lewis Hyde, *The Gift : Imagination and the Erotic Life of Property*, New York, Vintage books, 1983, 327 p. À moins d'indications autres, les citations renvoient à ce texte.

exigences du monde organisé[1] qui affectent à la fois les formes de la vie et les formes de la création. L'intérêt de la démarche de Hyde, c'est qu'en regard de l'activité créatrice, l'auteur tente de rester au plus près d'une *façon de faire*, ce qui lui permet de tenter ce rapprochement avec les pratiques du don. La lecture du travail créateur que propose Hyde repose sur ses propres valeurs et sert sa conception de l'art, pour ne pas dire son entreprise de légitimation de l'activité créatrice. Et même s'il nuance l'opposition art - marché, on voit bien qu'il suppose que l'artiste et la société ont des « intérêts » divergents, voire que l'artiste est une espèce menacée qu'il faudrait protéger, une image qui ne renverse qu'en apparence la vision héroïsante de Payant et l'identification de l'artiste à une victime émissaire.

Le don reste à la base de la conception de l'art que propose Hyde: « I still believe that the primary commerce of art is a gift exchange, that unless the work is the realization of the artist's gift and unless we, the audience, can feel the gift it carries, there is no art; I still believe that a gift can be destroyed by the marketplace ». Sa théorie de l'art insiste sur l'effet produit par l'art: « it is when art acts as an agent of transformation that we may correctly speak of it as gift »; et sur la fonction sociale de l'artiste: « A lively culture will have transformative gifts as a general feature. [...] And it will have artists whose creations are gifts for the transformation of the race ». Et c'est pourquoi plusieurs des critiques déjà formulées à propos de la démarche de Payant pourraient être reprises en relation avec la démarche de Hyde. L'auteur prêche pour la cause de l'art et, comme c'est aussi le cas chez Godbout, sa réflexion sur le don emprunte parfois les tonalités d'une leçon de morale. Chez Hyde, la leçon s'adresse cependant à l'artiste: « The artist who hopes to market work that is the realization of his gifts cannot begin with the market. He must create for himself that gift-sphere in which the work is made, and only when he knows the work to be the faithful realization of his gift should he turn to see if it has currency in that other economy. Sometimes it does, sometimes

[1] « Le domaine de l'art est sans doute ainsi l'un des champs de pratique sociale où les *tensions* sont les plus vives, et les heurts les plus fréquents, entre ces réalités de l'organisation et le champ des aspirations aux valeurs qui le fonde comme domaine légitime d'activité. Elles sont non seulement à la source des difficultés qu'éprouvent les artistes - tiraillés entre les exigences d'un régime professionnel et celles d'un régime vocationnel -, ou encore les publics non initiés, lorsqu'ils ne parviennent pas très bien à démêler dans cette vaste embrouille de l'art contemporain ce qui relève de l'œuvre et ce qui relève de l'organisation (ou du système de l'œuvre). »
- Guy Bellavance, « L'autonomie de l'art à l'ère de l'autonomie de tout », *op. cit.,* p. 200.

it doesn't ». Motif économique du travail créateur, le don est aussi chez Hyde un espace clos qui s'inscrit en rupture par rapport au marché et fournit ainsi à l'activité créatrice ses conditions de possibilité.

À la différence de Payant, Hyde n'introduit donc pas la problématique du don en insistant sur le retour de l'objet de la créativité à la collectivité, sur le *don* de l'artiste à sa société. Il se soucie davantage du moment de la création que du moment du *passage aux autres* et c'est par rapport à cette économie du travail créateur que les remarques de cet auteur apparaissent aussi simples qu'éclairantes, particulièrement en ce qui concerne la structure de la relation du créateur à la source de son travail. À partir de la réflexion de Hyde, il s'agira maintenant de revenir sur cette économie du don qui correspond, dans l'activité créatrice, au mode du processuel, dans le but de questionner aussi le *passage* vers l'espace public, ce qui fait que le geste de l'artiste quitte l'espace privé de la création, une étape qui apparaît si évidemment liée au don chez Payant. Pour Payant, rappelons-le, il y aurait en amont de ce moment charnière l'intention de donner de l'artiste et en aval, la réception sociale d'un objet comme œuvre d'art. Mais si le don comme motif éthique affecte la pratique de l'artiste dans son rapport au matériau et au destinataire, ne pourrait-il affecter aussi la forme même de son geste dans ce *passage* vers un espace autre ?

Au moment d'entrer plus avant dans le travail de Hyde et dans cette économie du don, deux remarques. D'abord, souligner que la création par l'artiste d'une sphère du don propice à la réalisation de son œuvre ne correspond pas à l'irruption de l'enjeu éthique dans l'espace du travail créateur telle que tente de la décrire la présente étude à partir de la problématique du don. Pour Hyde, la sphère du don se construit au contraire en vue de *protéger* l'activité créatrice, de la protéger de la sphère du marché. Sans aller jusqu'à entretenir l'idée que l'une pourrait encore prétendre être étanche ou autonome par rapport à l'autre, Hyde les place en opposition, la sphère du don agissant comme repoussoir du marché, à la limite de devenir un indice de l'authenticité de la création. Chez lui, le don n'est donc ni un motif critique à l'égard de l'art comme pratique et comme idéologie, ni un motif éthique. La question de l'art comme geste, comme mode de relation à soi et à autrui depuis le lieu même de l'inquiétude éthique, ne concerne pas cette réflexion où l'activité créatrice reste essentiellement un régime de production. Et bien qu'elle ne pose le marché comme horizon de la pratique de l'art qu'en référence aux

conditions financières de l'artiste, cette analyse laisse néanmoins supposer que le marché représente à lui seul le versant public de l'activité artistique et son unique mode de circulation. Pour cet auteur, que l'art soit un don demeure une évidence. Mais on verra que là où son propos est le plus convaincant au sujet de cette idée, c'est lorsqu'il est question du travail créateur comme d'un moment où l'artiste *reçoit* le matériau de la créativité et répond à ses exigences par *gratitude*.

Voilà pourquoi, et ce sera la seconde remarque, le don chez Hyde correspond néanmoins à une exigence. Cependant il s'agit d'une exigence presque *archaïque* tant la fonctionnalité du don rappelle chez lui les valeurs spirituelles et écologiques de ces rituels archaïques qui sont l'objet principal des différentes études sur le don. Dans l'économie du travail créateur qu'il propose, cette exigence se présente cependant comme une alternative entre « respond to the demands of the gift » ou « respond to the demands of the market ». Un modèle trop simple, où les exigences et les espaces de la création et de son contexte se pensent encore d'une manière séparée et opposée. Pourquoi la manière de répondre non seulement au marché, mais aux conditions générales de ce que devient la vie, en appellerait-elle moins à l'imagination de l'artiste que l'activité créatrice elle-même ? Autrement dit, pourquoi l'artiste reproduirait-il si facilement les *façons de vivre* pour faire de l'art, alors qu'il refuse généralement de reproduire les mêmes *façons de faire de l'art* (l'expression est laissée volontairement à son ambiguïté) ?

the gift phase of the creation

L'économie du travail créateur dont il est question chez Hyde, « the gift phase of creation » ou « where the gift lies in the creation of a work of art », fait référence à trois aspects du travail créateur que l'auteur associe à trois dons. « The initial gift is what is bestowed upon the self - by perception, experience, intuition, imagination, a dream, a vision, or by another work of art ». C'est le matériau non raffiné de l'expérience ou de l'imagination, « the initial material [one has to labor with] ». « The ability to do the labor is the second gift ». Hyde distingue cette disposition ou ce talent des habiletés acquises par la volonté. Ce *don*, talent de l'artiste, travaille à partir du matériau de la créativité qui lui est confié (« if the artist is gifted the gift increases in its passage through the self »). Enfin

« the finished work is the third gift, the one offered to the world in general or directed back specifically to the *clan and homeland* of an earlier gift ».

Ainsi Hyde situe-t-il le don à la source du travail créateur. « An essential portion of any artist's labor is not creation so much as invocation. Part of the work cannot be made, it most be received; and we cannot have this gift except, perhaps, by supplication, by courting, by creating within ourselves that *begging bowl* to which the gift is drawn. ». On retrouve ici la notion de disposition introduite plus tôt, un espace intérieur disposé en vue de ces « moments of unwilled reception », demande et ouverture; attitude du sujet qui se dispose à accueillir et à travailler avec autre chose que le voulu et le recherché; consentement à entendre l'autre. C'est donc à une manière d'entrer en relation avec son propre travail, à une forme d'écoute de son propre geste que Hyde associe le *premier* et le *second* don, le talent de l'artiste, mais aussi sa disponibilité par rapport à ce qu'il nomme le *gifted state*: « An artist who wishes to exercise the esemplastic power of the imagination [une expression que Hyde emprunte à Coleridge et qui désignerait an ability to shape into one] must submit himself to what I shall be calling *the gifted state*, one in which he is able to discern the connections inherent in his materials and give the increase, bring the work to life ». *Bring* the work to life plutôt que *give* life to the work, dans la perspective de Hyde, cela consiste à répondre aux exigences du don (« respond to the demands of the gift ») et presque littéralement, à retourner le travail à la vie, to bring *back* the work to life.

Qu'est-ce que ce *gifted state* auquel l'artiste devrait se soumettre au cours du processus créateur ? D'une manière qui rappelle l'approche de *L'Esprit du don* et, en général, les théories sur le don, Hyde considère que « the giving of a gift tends to establish a relationship between the parties involved ». Il précise cependant dans une note de son introduction: « It is this element of relationship which leads me to speak of gift exchange as an *erotic* commerce » et plus avant, « As gift exchange is an erotic commerce, joining self and other, so the gifted state is an erotic state: in it we are sensible of, and participate in, the underlying unity of things. » Il oppose ici « *eros* (the principle of attraction, union, involvement which binds together) to *logos* (reason and logic in general, the principle of differentiation in particular). A market economy is an emanation of *logos*. » Chez Hyde, *unification, bonding, shaping into one* sont des expressions qui renvoient toutes à cette valeur fusionnelle qu'il assigne

aux liens créés par le don en continuité avec la fonction attribuée aux échanges de dons dans les sociétés archaïques. Une fonction essentiellement réconciliatrice et unifiante du don qui s'apparente à la cohésion qu'assure la structure identitaire sur le plan individuel et social et qui a déjà fait ici l'objet de critiques. Dans l'espace du travail créateur, si l'*état de don* est un état érotique comme le suggère Hyde, ne serait-ce pas dans la relation au matériau *reçu* comme *autre* ?

Une page de Levinas sur la caresse a été rapprochée un peu plus tôt des conditions du travail créateur dans sa relation à l'absence du destinataire (voir ci-haut : la notion d'adresse). Levinas demande justement si on peut « caractériser [le] rapport avec l'autre par l'Eros comme un échec ». Selon lui, ce serait le cas « si on veut caractériser l'érotique par le saisir, le posséder, ou le connaître », si « le rapport avec l'autre est [...] recherché comme une fusion », alors que « La relation avec autrui, c'est l'absence de l'autre [...] dans un horizon d'avenir » (déjà cité)[1]. Voilà une interprétation différente de la qualité érotique de l'*état de don*, tension éthique plutôt que lien fusionnel, à partir de laquelle dégager la pensée de Hyde de l'influence trop directe des interprétations du don archaïque ou d'une vision close du sujet et du social, de façon à insister moins sur ce lien « by which the several are knit into one » que sur l'état de don comme ouverture des frontières de l'être (d'après une expression de Pablo Neruda: « it widens out the boundaries of our being », un auteur que Hyde cite longuement en conclusion). Hyde parle du don comme d'un « agent of that organic cohesion we perceive as liveliness » et, en des termes semblables, de l'art: « As is the case with any other circulation of gifts, the commerce of art [au sens général de relation à l'art] draws each of its participants into a wider self ». Il s'agit là d'expressions fragiles de l'état de don qui, d'une certaine manière, reposerait moins sur ce *bounding power of the gift* ou sur la circulation d'un objet, que sur une qualité de relation en excès par rapport à ses formes socialisées et closes. Voilà qui incite à modifier légèrement la définition que propose Hyde, l'*état de don* ce serait parfois, pour un temps, une qualité de relation qui est circulation du vivant.

[1] Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'autre, op. cit.,* p. 82-83.

An opening into the processes of life

« Le lieu est découvert en marchant, l'orientation est déterminée par le temps et la saison. Je saisis les occasions que m'offre chaque jour: s'il neige je travaille avec de la neige; à l'automne avec des feuilles mortes [...]. Lorsque je travaille avec une feuille, un rocher, une branche, ce n'est pas simplement le matériau en tant que tel que je manipule; c'est une fenêtre ouverte sur les processus de la vie, dans l'objet et autour de lui. Quand j'ai terminé, ces processus continuent »[1].

[1] Andy Goldsworthy, *Touching North*, London Edimbourg, Fabian Carlsson Graeme Murray, 1989, 46 p.
Créé avec la nature, Arcueil, Anthèse, 1990, 104 p.
Stone, New York, Harry N. Abrams, 1994, 120 p.

Kiinagashino-Cho, Japon, 27 novembre 1987

Le travail qu'Andy Goldsworthy fait à l'extérieur figure d'une manière concrète la question du processuel, c'est-à-dire le rapport au matériau qui est aussi relation au vivant. Ce *travail* fait dehors se distingue des *sculptures publiques* et, surtout, des *installations* que Goldsworthy réalise par ailleurs dans des galeries d'art, « ces œuvres permanentes » qui lui permettent d'explorer un dialogue avec le public, alors que la création avec la nature est envisagée comme un acte privé. Le caractère transitoire de ce travail se rapproche d'un état que Goldsworthy associe à la nature, soit le changement qui donnerait aussi la clé de sa compréhension. Ainsi c'est en tant que participant de la nature qu'il travaille, non sans violence parfois, lui empruntant souvent ses formes: boules, taches, lignes, arches, cônes, serpentins, ombres, spirales, trous,

des formes qui le conduisent vers une connaissance des concepts de tiges, d'herbe, de neige, de feuille. Chaque œuvre de Goldsworthy, en se concentrant sur un aspect du matériau et du lieu, chercherait ainsi à répondre au lieu. D'autres travaux, comme ces empilements de galets en forme de cône s'inscrivent dans le temps, *Cone to mark night becoming day*, « [a] work made at night, for the night » ou *Cone to mark day becoming night*. À partir des catégories de l'art, on dirait qu'il s'agit d'œuvres éphémères, mais cette interprétation est relativisée par l'artiste. D'abord, en référence au cycle de la nature dont son travail intègre les processus de croissance et de dégradation, ce qui lui fait dire que toutes ses œuvres « existent encore, sous une forme ou sous une autre »; ensuite, en relation au temps. La neige et la glace, par exemple, lui sont apparues comme ses matériaux les plus éphémères jusqu'à ce qu'il travaille au Pôle Nord: « the ice here has the same feeling of permanency as the rock does for me in Britain, and obviously the ice here is not permanent and that makes me realize that perhaps the rock at home is also in the same state of change. It is just a slower rate of change - but nonetheless changing. »

« In the inevitable struggle of making art », écrit Goldsworthy, « the line between working with rather than against nature is difficult to define. »

le passage à l'autre

« Having accepted what has been given to him [...] the artist often feels compelled, feels the desire, to make the work and offer it to an audience: the gift must stay in motion ». Chez Hyde, le désir de produire un objet et l'intention de le donner, de le faire circuler publiquement, semblent répondre à cette nécessité de garder le don en mouvement. Mais lorsqu'il est question du travail créateur et de son économie propre, cet auteur présente le fait de répondre aux « [bounding] demands of the gift » comme un refus, une opposition aux « demands of the [free] market ». C'est pourtant vers le marché que se tournerait selon lui l'artiste, une fois l'œuvre achevée. Pour Hyde, la sphère du don dans laquelle a lieu le travail de création est à ce point un espace de liberté absolue définie en opposition à ce lieu de la liberté restreinte, la sphère du marché, qu'il semble ici inconcevable d'imaginer que la liberté créatrice puisse être limitée, ne serait-ce qu'en vue de permettre au don de circuler *hors* de la sphère privée de l'activité créatrice. Pourtant, la manière dont l'objet passe dans l'espace public dit aussi quelque chose à propos du rapport du

créateur à la source de son travail et à sa destination, à propos de sa relation à autrui à travers son activité créatrice. Mais en général, les formes et les modalités de ce *passage à l'autre* sont manifestement moins *travaillées* par l'artiste que l'objet lui-même. Est-ce à dire que l'artiste se soucierait moins de la circulation de son geste que de l'achèvement d'un objet ? Dès lors, *in the gap between self and other, the object becomes a gap filler*.

Dans l'économie processuelle du travail créateur, Hyde ne situe pas le moment du passage vers l'espace public en fonction de l'achèvement de l'objet de la créativité, mais en relation avec le don reçu: « Once an inner gift has been realized, it may be passed along ». De même, la réalisation du don ne correspond pas nécessairement au fait de créer un objet. Il illustre d'ailleurs ce processus en se référant notamment à l'expérience thérapeutique des *Alcooliques Anonymes* (« Spiritual conversions [ou « teachings as transformative gifts »] have the same structure as the AA »). Il s'agirait plutôt de l'actualisation du don comme transformation de soi, *one has to suffer a change,* pourrait-on dire. Le processus créateur porte cette souffrance, c'est la condition de la circulation du don dans la perspective de Hyde, un processus de gratitude: « Between the time a gift comes to us and the time we pass it along, we suffer gratitude », « The labor of gratitude is the middle term in the passage of a gift », « Passing the gift along is the act of gratitude that finishes the labor ». Hyde tente de distinguer cette gratitude de l'obligation ressentie lorsque l'on accepte quelque chose que l'on ne veut pas vraiment. Comme si le matériau de la créativité que l'on n'aurait pas expressément voulu devait nécessairement être accueilli comme don et, par conséquent, devenir objet de gratitude. « An obligation may be discharged by an act of will. » Il faudrait ajouter, *so is the labor of gratitude*, si l'on ne se sent l'obligé de ce que l'on a reçu qu'en termes de dette, *if one chooses not to respond to the demands of the gift*, *or to respond as if it were not a gift*. La différence ne se situe donc pas d'abord dans la façon de réagir à ce que l'on a reçu, que ce soit après l'avoir voulu ou après avoir créé en soi ce *begging bowl*, mais dans notre perception de ce que l'on reçoit et dans la reconnaissance de l'exigence liée à ce qui est reçu et accepté comme don. On retrouve ici l'un des *dangers* du don, c'est-à-dire le caractère exigeant de la relation créée, l'intériorisation du don reçu, qui est travail (et pouvoir) de l'autre en soi. Autrement dit, la différence se situerait non pas dans le fait de choisir entre l'obligation et la gratitude, entre le marché et le don selon le modèle

de Hyde, mais dans une certaine résistance à avoir avec l'autre des rapports faits des multiples cassures du vivant.

Du point de vue de la circulation du don, le fait qu'un objet passe ou non dans le domaine public n'est peut-être pas ce qui importe. Ce qui circule dans l'espace de l'activité créatrice, si on accepte l'économie du don que propose Hyde, c'est le sentiment d'avoir reçu, la condition d'un donner[1], non pas une condition positivée, mais une attention portée aux mouvements du vivant. Si la pratique artistique s'ouvre à cette dimension processuelle dans son travail avec le matériau et dans sa relation au destinataire, pourquoi ne pas soumettre aussi au mode du processuel les modalités et les formes qui la conduisent vers l'espace public ?

[1] « Donner le temps, le jour ou la vie, c'est ne rien donner, rien de déterminé, [...] même si c'est donner la condition de donner »; « ce qui est donné [...] n'est-ce pas plutôt l'acte de l'adresse (à l'intention de l'autre) »? - Jacques Derrida, *Donner le temps : I. La fausse-monnaie*, Paris, Éditions Galilée, « La philosophie en effet », 1991, p. 76 et p. 79.

barrier

Allongé jusqu'à ce qu'il pleuve ou neige
attendu que le sol soit mouillé ou couvert de neige
pour me lever
Tewet Tarn, Cumbria, 5 mars 1988

Barrier « Ephemeral work made outside, for and about a day, lies at the core of my art and its making must be kept private »[1]. Pourtant, Goldsworthy photographie ces œuvres éphémères. De sorte que la relation entre le travail dehors et les images qu'il en produit est souvent questionnée: comment décider lequel des deux serait l'*art* ? Mais pourquoi trancher ? Quel serait le rôle de la photographie dans cette pratique du point de vue du travail créateur

[1] Andy Goldsworthy, « The photograph » *Stone*, *op. cit.,* p. 120.
Crée avec la nature, Arcueil, Anthèse, 1990, 104 p.

? Goldsworthy explique lui-même que la photographie répond chez lui à un besoin social et intellectuel: « Photography is my way of talking, writing and thinking about my art. It makes me aware of connections and developments that might not otherwise have been apparent », « During the making I become aware of relationship with the surroundings [...] which needs to be explained in the photograph ». L'image atteste du travail dans la nature, elle le documente et conserve un témoignage paradoxal de cette activité éphémère qu'elle complète: « On the occasions when film has not come out, that work feels dislocated - like half-forgotten memory. » La photographie permet une relecture du matériau de la créativité, elle est la condition d'un recul. Après que l'artiste ait été physiquement dans une telle proximité avec le matériau, elle l'aide à s'en retirer et ne serait-ce que pour cette raison, elle s'inscrit dans le mouvement même du travail de Goldsworthy plus qu'elle ne l'interrompt. D'ailleurs, il réalise souvent deux prises de vue par œuvre. « One photograph, which will be accompanied by text, is taken from a distance and the other shows the work from much closer. » Le texte est bref, une description schématique, un lieu, une date. « Rapildy thawing icicles stuck into the leeward side of a wall, Scaur Glen, Dumfriesshire, 31 december 1992 ».

Le travail *privé* avec la nature n'est donc pas réalisé en fonction de l'image photographique à venir, quoique celle-ci permette à l'activité créatrice de s'isoler davantage. Goldsworthy considère qu'il ne fait pas de *performance*, s'il arrive que des gens le croisent alors qu'il est en train de travailler, ce n'est pas une intention de sa pratique, mais un phénomène naturel lié à son contexte de travail. L'image elle-même est composée après coup: « Chaque œuvre croît, demeure et se dégrade, partie intégrante d'un cycle que la photographie capte à son apogée, au moment où l'œuvre est la plus vivante. Il y a, lors de cette apogée, une intensité dans l'œuvre, exprimée, je l'espère, dans l'image. Processus et dégradations sont implicites. » La photographie suspend ce mouvement du vivant, le suspend et le cadre, plus encore elle le *barre*: « More practically (and possibly more significantly) the photograph provides a necessary barrier between the making and public viewing. » Et en ce sens, le travail de Goldsworthy dans son rapport à la photographie figure peut-être maintenant la question du *passage à l'autre*, charnière entre l'espace privé de la création et l'espace public.

Le moment de la prise de vue reste ici au plus près du processuel dans la mesure où c'est en quelque sorte le matériau qui dicte quand et comment photographier le travail: « I have laid works in wait to be activated by time and light: a rising sun, an incoming tide, a drop of wind... » Le travail disposé, en attente. C'est ce moment inquiet qui est rendu perceptible par la photographie

depuis l'espace même où ce geste attend. Mais attend quoi en somme ?
Prise au moment où une certaine tension du vivant rend le travail (the work) visible, la photographie est cette possibilité pour l'œuvre d'être vue, par l'artiste dans un premier temps, mais déjà, avec l'acte photographique, cette possibilité lui devient moins exclusive.

Goldsworthy pourrait choisir de limiter la circulation des photographies à l'espace privé et de ne pas rendre publique cette activité créatrice pour et à propos d'un jour. Mais la barrière photographique est déjà le lieu d'une *intrusion*, un regard autre. L'artiste situe la place du spectateur *entre* la photographie elle-même et l'expérience du travail dans la nature. « The photograph is incomplete. The viewer is drawn into the space between image and work. A bridge needs to be made between the two ». Il renverse ainsi la linéarité de la relation du spectateur à l'œuvre, en ne situant pas la place de l'autre au-delà de la frontière que marque la photo (entre l'espace privé du *making* et l'espace public du *viewing*, les termes anglais visent ici à conserver la dimension processuelle) et encore moins, devant la photo comme objet. La photographie n'aurait, selon lui, aucune signification, aucun objet « [if it] were to become so real that it overpowered and replaced the work outside ». Les images que Goldsworthy réalise à partir de son travail dans et avec la nature invitent du côté du *faire*, appuyées en cela par les quelques mots que l'artiste juxtapose à ses photos et qui disent les gestes et la matière. Cette place correspond moins strictement à la place du tiers exclu, témoin ou spectateur d'une scène. Si l'image photographique dans la pratique de Goldsworthy semble une figure du *passage à l'autre,* c'est qu'elle marque ce moment où l'artiste *voyant* son geste le tourne vers autrui et c'est peut-être l'espace de ce retournement qui se matérialise chez Goldsworthy dans l'acte photographique[1].

[1] Les « images des travaux » de Goldsworthy qui circulent par le biais d'expositions, sont aussi présentées sur un mode, disons, « privé », c'est-à-dire sous forme de livres. Certains de ces albums tiennent plutôt du catalogue d'exposition, mais d'autres, comme *Stone* par exemple, sont élaborés par l'artiste qui dispose lui-même les photographies et les textes.
On pourrait sans doute s'interroger aussi sur les modalités de la relation entre la production de livres chez Goldsworthy et les conditions économiques qui soutiennent son travail, c'est-à-dire sur le besoin de *nourrir le don*, selon l'expression de Hyde.

le don du sang

Assujettis à la technologie, le don d'organes et le don du sang appartiennent à la catégorie des dons modernes, d'autant plus qu'ils impliquent généralement cette sphère qui serait propre à la modernité, la sphère du don aux étrangers. C'est lorsqu'il amorce l'analyse des rapports entre le don et l'État que Godbout traite du don du sang en se basant sur les analyses de Richard M. Titmuss selon qui le don aux inconnus serait une spécificité du don moderne. Godbout choisit de conserver l'idée fondamentale de Titmuss: « la quantité de bien et de services qui circulent entre étrangers sur une base entièrement volontaire, loin d'être un résidu des sociétés traditionnelles, est un trait moderne ». Par rapport aux dons unilatéraux *aux* étrangers, les dons *entre* étrangers font référence dans ce contexte aux groupes d'entraide, au bénévolat, en somme à ces formes de dons qui reposent sur le lien communautaire entre inconnus caractérisé par une absence de rupture entre « le dispensateur et le prestataire du service ». « Don inconnu fait à des inconnus, où la motivation religieuse n'est pas essentielle, et touchant l'ensemble des milieux sociaux: telle est la sphère du don entre étrangers, qui prend actuellement de plus en plus d'importance »[1]. Mais cette idée devrait être précisée selon les mêmes exigences d'historicité formulées déjà à propos des remarques de Godbout sur le Moyen Âge, notamment en ce qui concerne la catégorie *étranger*, car voici ce qu'on trouve déjà chez Mauss en conclusion de « L'essai sur le don. Raisons et formes de l'échange dans les sociétés archaïques »: « Jusqu'à des droits très proches de nous, jusqu'à des économies pas très éloignées de la nôtre, ce sont toujours des étrangers avec lesquels on *traite*, même quand on est allié »[2].

Dès lors, « Who is my stranger ? »[3] Dans le cours des transformations du rapport à soi et à autrui, de la redéfinition des collectivités et des rapports entre groupes, se transforme nécessairement notre rapport à l'étranger et l'étranger comme catégorie. Or si le don aux étrangers apparaît comme une spécificité moderne, peut-être est-ce simplement en raison d'une lecture anthropologique et sociologique du don qui insiste sur les échanges

[1] Jacques T. Godbout, *L'Esprit du don, op. cit.*, p. 106 et en particulier, p. 75-114.

[2] Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, *op. cit.*, p. 277-278.

[3] D'après le titre d'un chapitre de Richard M. Titmuss, *The Gift relationship, op. cit.*, p. 276-304.

de don qui créent et assurent la cohésion du groupe familial et social, sur ses fonctions d'intégration et de réconciliation. Il est possible aussi que la relation à l'étranger soit l'une des exigences du présent dans la mesure où les collectivités reposeraient de plus en plus sur des liens de dépendance et d'obéissance qui découlent simultanément d'une autorité et de « l'exclusion réciproque des individus »[1]. Impossible, malgré les forces *unificatrices* de ce qu'il est convenu d'appeler la mondialisation, de considérer le monde comme ce qu'il n'a jamais été, c'est-à-dire une seule maison. Aujourd'hui, cette impossibilité pourrait s'avérer un affranchissement et la condition d'étranger, cette conscience d'être dehors, une disposition éthique.

Contrairement à l'argent « [which] is a medium of foreign exchange » écrit Hyde, le don « lose[s] its value when it moves beyong the boundary of the community »[2]. « To whom does the artist address the work ? » En se référant à l'étude de Mauss pour qui la circulation du don ramène éventuellement le don à son origine, Hyde répond que les artistes retournent leurs œuvres vers ce qu'ils perçoivent comme la source de leur don (il compare ce phénomène aux *first-fruits ritual* des aborigènes, alors que « part of the gift is eaten and part is returned »); clôture du cercle du don sur le sujet lui-même, sur le monde de l'art ou la société à la fois source et destinataire du don. La « circulation », au-delà de cette frontière, vers un destinataire *en excès*, comporterait ses risques: perte de valeur, perte d'identité, perte de statut. Mais comment le geste artistique pourrait-il soutenir cette exigence du présent qui est relation à l'étranger autrement qu'en s'ouvrant à ce danger ?

---

[1] J'emprunte cette expression à Paul Chamberland: « Société, cela signifie aujourd'hui à la fois l'oppression de l'individu par la totalité sociale et l'exclusion réciproque des individus. »
- Paul Chamberland, *En nouvelle barbarie,* Montréal, l'Hexagone, « Itinéraires », 1999, p. 33.

[2] Lewis Hyde, *The Gift, op. cit.,* p. 77. À moins d'indications autres, les citations renvoient à ce texte.

« **Perfect gift is like the blood** pumped through its vessels by the heart. Our blood is a thing that distributes the breath throughout the body, a liquid that flows when it carries the inner air and hardens when it meets the outer air, a substance that moves under pressure - the « obligation to return » that fascinated Mauss ».

Lewis Hyde situe l'origine de la notion d'usure (rendre plus que l'on a reçu dans un contexte de dette) au moment où s'accentue la séparation entre la vie spirituelle, morale et économique, c'est-à-dire « at the time when foreign trade, exchange with strangers begins ». Réfléchissant à ce qui distinguerait l'usure du surcroît lié au don (gift-increase), Hyde fait référence aux Lois de l'*Ancien Testament* (en particulier le *Deutéronome*) ou à ce qu'il nomme la double loi de Moïse. Cette loi concerne non seulement l'usure, mais les relations interpersonnelles dans un contexte familial (brotherhood ou l'*entre-nous*) et les relations avec les étrangers.Autrement dit, des situations qui incitent à la confiance ou, au contraire, au doute quant au retour possible du don. Hyde propose une image intéressante pour décrire la situation d'un groupe de personnes soumises et gouvernées par une telle double loi: « a walled city with a gate at the wall and an altar in the center. Then we may say, as the ancients did, that there is a law of the altar and a law of the gate. A person is treated differently depending on where he or she is. » Cette image concerne donc, avec la question de la relation à l'étranger, celle du passage d'un espace vers l'autre. « [I]f we say that the double law of Moses describes a circle with gift ciculation inside and market exchange at the edge, [or a « rationalize[d] [...] structure of gift exchange in order to deal with strangers »] then we may say that the history of the usury debate is the history of our attempts to fix the radius of the circle ». « The Christians extended the radius infinitely under the call for a universal brotherhood. For fifteen centuries people tried to work within that assumption. The Reformation reversed it and began to shorten the radius again, bringing it, by the time of Calvin, into the heart of each private soul. »

« Perfect gift is like the blood », écrit Hyde, « The history of usury is the history of this blood. [...] The history of usury is a slow swing back and forth between the two sides. I have taken the double law of Moses as an image of the balance point, gift contained by a boundary like blood moving everywhere within the limit of skin. » Mais cette dernière image de Hyde est trompeuse. Elle retient la circulation fluide du don à l'intérieur du corps individuel ou social, et son durcissement au contact de l'extérieur, mais elle évite de rappeler le fait que les rapports entre les personnes et les groupes reposent aussi sur le sang versé, sur le

sacrifice et la guerre, sur la rivalité et la réconciliation. Dans la mesure où il résisterait à l'une comme à l'autre, le don serait moins un point d'équilibre qu'un foyer de tensions, relation à l'étranger, inquiétude éthique. « The Hebrew may have felt risk at the edge of the tribe, but when the radius of the circle of gift is pulled back from the brotherhood into the heart of each man, then each of us feels the risk. »

Le don de la solidarité

Je rappelle, en effet, que dans la *littérature engagée*, l'*engagement* ne doit, en aucun cas, faire oublier la *littérature* et que notre préoccupation doit être de servir la littérature en lui infusant un sang nouveau, tout autant que de servir la collectivité en essayant de lui donner la littérature qui lui convient.
Jean-Paul Sartre, « Présentation des *Temps Modernes* », *in Situations II*, 1948

ethos of the war effort[1]

Paradoxalement, le développement des conditions de possibilité du don de sang, l'un des modèles de comportement altruiste dans notre société, est lié à l'effort de guerre. En Angleterre par exemple, le service de transfusion sanguine s'est développé sur une échelle nationale à partir de la mobilisation d'une communauté (de sang) en vue de répondre aux risques et aux besoins inhérents à une situation de conflit armé: « particularly [...] large quantities of blood [were] required to deal adequately with the expected and actual civilian air raid casualties »[2] explique Titmuss qui établit un lien direct entre l'institutionnalisation du don du sang et les effets de la Seconde Guerre mondiale. Même si cet auteur suggère que le donneur destine son geste à un étranger sans distinction d'âge, de sexe, de condition médicale, de revenu, de classe sociale, de religion ou d'appartenance à un groupe ethnique, et même s'il fonde sur le don volontaire du sang l'espoir que « giving comes to embrace the stranger », force est de constater que l'étranger reste une abstraction et qu'il y aurait avantage à ce qu'il en soit ainsi, *au risque* d'entraîner de la part du donneur un refus de donner ou un don *ciblé*. Le sang comme agent thérapeutique d'origine humaine n'est aujourd'hui *recevable* que grâce à l'anonymat et, d'après Godbout, ce serait même « l'artifice de l'ignorance qui rend[rait] la circulation possible entre le donneur et le receveur ». En même temps, il devient difficile de faire confiance à un sang reçu anonymement : « L'isolement de l'individu reçoit aujourd'hui un nouvel encouragement sous forme d'une prudence médicale élémentaire. »[3]

un don irrecevable

Le sang n'est pas reçu comme don. Recueilli par un organisme comme la Croix-Rouge (ou Héma-Québec), le don est redistribué sous la forme de produits sanguins. Mais « s'assimilant à tous les autres produits reçus par

---

[1] J'emprunte cette expression à Vanessa Martlew qui contribue en 1997 à une mise à jour de l'étude de Titmuss: « Transfusion medecine towards the millenium » *in* Richard M. Titmuss, *The Gift relationship, op. cit.,* p. 53.

[2] Richard, M. Titmuss, *The Gift relationship, op. cit.,* p. 91. À moins d'indications autres, les citations proviennent de ce texte.

[3] Susan Sontag, *La Maladie comme métaphore. Le sida et ses méthaphores, op. cit.,* p. 209.

le malade et faisant partie de ses soins », le sang serait plutôt reçu « comme marchandise ou comme une chose à laquelle on a droit comme citoyen ». Pourquoi parler de don du sang ? Pourquoi qualifier ce geste de don ? demande alors Godbout dans *L'Esprit du don*[1]. Parce qu'il y a « le geste volontaire et gratuit du donneur, qui le vit non pas comme une obligation étatique, ni comme une affaire, mais comme un don », «les motivations du donneur [seraient] principalement d'ordre moral ». « Car si le don du sang n'est pas reçu comme don, il n'est pas non plus rendu, ou peu, et en tout cas on ne le donne pas d'abord pour qu'il soit rendu. [...] [Le donneur] espère même ne jamais avoir besoin de recevoir », quoiqu'il exprime généralement sa confiance en la disponibilité du sang en cas de besoin. L'identification du don reposerait ici essentiellement sur l'esprit du geste, sur l'expérience et l'intention du donneur. « Une fois le don fait, le sang devient un produit semblable à tous les autres, passé le premier receveur, la Croix-Rouge ». Ainsi, c'est le geste du donneur qui est qualifié de don et ce, avant la mise en circulation du sang ou de l'objet donné. Aussitôt après, le sang (l'objet) perd cette valeur de don qu'on lui avait attribué dans un premier temps par extension au geste du donneur. L'objet donné perd cette valeur de don du point de vue du receveur (et des intermédiaires), mais non du point de vue du donneur. Encore une fois, l'importance des intermédiaires entre le donneur et le receveur, le traitement subi par le sang donné, le mode de circulation du sang vers le destinataire et les conditions de sa réception, tous ces éléments effacent (ou pourraient potentiellement relayer) la donation, comme ils abstraient le donneur anonyme de la conscience du receveur. « Finalement, seul l'environnement immédiat du donneur, le premier intermédiaire à qui il donne, relève en partie du don, la Croix-Rouge » conclut Godbout. Quelle serait donc la *valeur de lien* (de cohésion ou d'intégration) propre au don du sang ? Comment penser cette action en termes de lien social selon la perspective de Godbout pour qui le don est au service du lien ? Malgré les motivations diverses des donneurs, le don du sang destiné *à personne* semble néanmoins *adressé* et il se révélerait en cela un point de rencontre entre les problématiques du don et de l'art. Plusieurs éléments rapprochent en effet les expériences ou les situations propres au don de sang et au don d'organes de la question de la pratique artistique. Comme le don du sang, l'objet d'art serait-il un don irrecevable ?

[1] Jacques T. Godbout, *L'Esprit du don, op. cit.,* p. 79 et suivantes.

L'art serait-il irrecevable comme don[1] ?

Certaines relations n'impliquent pas nécessairement la circulation d'objets et ne reposent ni sur des liens d'obéissance découlant d'une autorité ni sur des liens de dépendance ou d'obligation réciproque. Le don du sang s'inscrirait selon Titmuss dans ces « areas of personal behaviour and relationships which lie outside the reciprocal rights and obligations of family and kinship in modern society »: « in terms of the free gift of blood to unnamed strangers there is no formal contract, no legal bond, no situation of power, domination, constraint or compulsion, no sense of shame or guilt, no gratitude imperative, no need for penitence, no money and no explicit guarantee of or wish for a reward or a return gift. » L'étude comparative des dons de sang aux États-Unis et en Angleterre que Titmuss propose dans *The Gift relationship* soutient sa réflexion sur l'efficacité respective de la commercialisation du sang et du principe du don volontaire et gratuit, ainsi que sur les conséquences de l'application des valeurs du marché au sang humain. Sur cet aspect particulier, les conclusions de Titmuss identifient des risques liés à la commercialisation du sang qui sont révélateurs du danger encouru, même dans une situation de don aux étrangers, aussi bien par le donneur que par le receveur : « risks to the recipient of disease, chronic disability and death », entre autres parce que les donneurs rémunérés seraient moins portés à révéler des informations qui les disqualifieraient en tant que donneurs; risques pour le donneur « a private market in blood is potentially more dangerous to the health of donors », certains donneurs étant portés à faire des dons plus (ou trop) fréquents; et à long terme, risque de pénurie de sang, d'une démobilisation du bassin de donneurs, de gaspillage et autres risques liés à une économie de marché.

---

[1] Dans un sens différent cependant de ce que Derrida vise lorsqu'il explique que la reconnaissance du don engage un processus de destruction du don: « Pour qu'il y ait don, *il faut* que le donataire ne rende pas, [...] n'ait jamais contracté de dette. [...] Il faut, à la limite, qu'il ne *reconnaisse* pas le don comme don. [...] Il suffit donc que l'autre *perçoive le don*, [...] perçoive la nature du don, perçoive le sens ou l'intention, [...] pour que cette simple *reconnaissance* du don *comme* don [...] avant même de devenir *reconnaissance comme gratitude,* annule le don comme don. La simple identification du don semble le détruire. [...] *À la limite, le don comme don* devrait *ne pas apparaître comme don: ni au donataire, ni au donateur*. [...] celui qui donne ne doit pas le voir ou le savoir non plus, sans quoi il commence, dès le seuil, dès qu'il a l'intention de donner, à se payer d'une reconnaissance symbolique ».
- Jacques Derrida, *Donner le temps*, *op. cit.,* p. 26-27.

Cette *réciprocité* du danger ne ressort pas de *L'Esprit du don*: « Le don du sang est le don unilatéral par excellence. Et pour cause, car ce don est dangereux. Il transmet des maladies. Le don-poison est éminemment présent dans ce geste »[1]. Elle se dégage cependant d'une manière plus complexe dans une étude ultérieure où Godbout présente cette fois le don d'organes comme une allégorie qui permet de « comprendre les bonnes raisons de ne pas donner »[2]. « Le don d'organes révèle peut-être une raison profonde de ne pas entrer dans un rapport de don » suppose-t-il, « une raison qui explique le pouvoir que le donateur acquiert sur le donataire et qui réside dans le danger de recevoir ce que Marcel Mauss appelait le *hau* du donateur, son identité. Ce que le don d'organes met[trait] alors en évidence, c'est que la source du danger de recevoir, c'est bien plus le risque de perdre son identité que la dette ». La dette a ici le sens d'usure, devant « un trop grand don », tout pourrait être demandé à celui qui a reçu. Derrière cette analyse, on lit bien sûr celle de Mauss à laquelle il importe de revenir un instant afin de considérer la possibilité que le don du sang et, d'une manière plus évidente encore, le don d'organes soient des formes de don qui restituent au *geste de donner* un cœfficient d'incertitude que l'*échange* de dons avait à l'origine pour fonction de calmer.

Dans son essai sur le don dans les sociétés archaïques, Marcel Mauss fait référence au double sens du mot *gift*, expression antithétique dans l'ensemble des langues germaniques, « don d'une part, poison de l'autre », lorsqu'il souligne justement le « danger que représente la chose donnée »[3]. Sur le plan linguistique, Émile Benveniste explique, cette fois au sujet du vocabulaire indo-européen, que « Chaque langue a fait prévaloir l'une de ces acceptions aux dépens de l'autre, pour constituer des expressions antithétiques et distinctes de *prendre* et de *donner*. [...] *Prendre* et *donner* se dénoncent ici, dans une phase très ancienne de l'indo-européen, comme des notions organiquement liées par leur polarité et susceptible d'une même expression. » En note, il ajoute: « Les étymologistes [comme l'histoire] refusent souvent d'admettre ces significations opposées ou

---

[1] Jacques T. Godbout, *L'Esprit du don, op. cit.,* p. 79.

[2] Jacques T. Godbout, *Le Don, la dette et l'identité : Homo donator versus homo œconomicus*, Paris / Montréal, La Découverte / Boréal, 2000, p. 135.
À moins d'indications autres, les citations renvoient à ce texte.

[3] Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie, op. cit.,* p. 255 et p. 249.

tâchent de n'en retenir qu'une, repoussant ainsi des rapprochements évidents et faisant tort à l'interprétation. »[1]

Dans les études sur le don, on considère en général que ce qui est dangereux dans le don « C'est que la chose donnée elle-même forme un lien bilatéral et irrévocable », « c'est qu'on *se* donne en donnant [écrit Mauss], et si on *se* donne, c'est qu'on *se* "doit" - soi et son bien - aux autres »[2]. Dans le contexte des sociétés archaïques étudiées par Mauss, cette *dette* concerne l'obligation de réciprocité propre aux formes instituées de don, un *il faut* qui calme le danger: l'étrangeté, l'hostilité ou la peur dans les rapports interpersonnels, dans la relation à la nature ou à l'inconnu. Retenir uniquement cette acception de la notion de danger l'inscrirait encore une fois dans la logique de l'opposition, de l'échange et de l'identité menacée (ou, plus généralement, de la menace à l'intégrité). Mais si « présenter quelque chose à quelqu'un, c'est présenter quelque chose de soi »; « accepter quelque chose de quelqu'un, c'est accepter quelque chose de son essence spirituelle »; non seulement recevoir serait-il dangereux, mais conserver le don, interrompre sa circulation, son mouvement, comporterait un risque (dans la société maori ou aujourd'hui par exemple avec le don d'organes) non pas simplement en relation à quelques règles du don (ou de la dette), « mais aussi parce que cette chose [...] donn[e] prise magique et religieuse sur vous » écrit Mauss dans un développement sur le *hau*, l'esprit de la chose donnée[3]. Le danger, aussi bien pour le donneur que pour le receveur, c'est la relation potentiellement créée par le don, une relation d'autant plus dangereuse qu'elle entre en tension (et non pas nécessairement en conflit) avec les codifications sociales, qu'elle oscille entre les pôles de l'obligation et de la rivalité, et que, par ce mouvement même, elle tendrait à leur échapper. Autrement dit, la relation est d'autant plus dangereuse qu'elle est porteuse (du pouvoir, du travail / *labor*) de l'autre.

En étudiant le don d'organes, Godbout établit clairement la relation entre l'identité biologique et la subjectivité: « Le danger de perdre son identité

[1] Émile Benveniste, « Don et échange dans le vocabulaire indo-européen », *Problèmes de linguistique générale,* t. 1, Paris, Gallimard, « Tel », 1966, p. 316-317.

[2] Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie, op. cit.,* p. 227.

[3] Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie, op. cit.,* p. 161.

qui [...] entraîne une réaction de rejet de l'organe sur le plan biologique a [...] son équivalent socio-psychologique dans la perte d'identité symbolique et la crainte d'acquérir une autre identité (celle du donneur), ou encore une troisième, hybride ». Ce qui est fascinant, c'est que bien qu'il apparaisse « beaucoup plus facile de recevoir quelque chose sans que l'identité ne soit menacée au plan symbolique qu'au niveau biologique », il semble beaucoup plus difficile de *réduire* le danger symbolique de recevoir un organe, la menace que celui-ci peut représenter pour l'identité du receveur, que de réduire le danger biologique. En effet, la capacité de recevoir peut être favorisée sur le plan biologique par l'affaiblissement chimique du système immunitaire (l'identité biologique du receveur) et éviter ainsi le rejet du don. Alors que pour contrer le phénomène de rejet sur le plan psychologique, les intermédiaires dans le processus de transplantation d'organes tendraient plutôt à neutraliser le don (en le ramenant à un objet, à une pièce de mécanique) et à dépersonnaliser le donneur et le geste de donner. Ce faisant, ils réduiraient l'effet potentiellement négatif d'une dette qui apparaît impossible à rembourser dans une logique marchande, de même que l'effet menaçant d'une relation qu'aucune règle sociale n'a encore rationalisée (qu'il s'agisse de la relation avec le donneur vivant, avec le donneur décédé ou avec ses proches). Godbout en conclut qu'il ne serait possible de vivre positivement la *dette*, la gratitude ou le sentiment d'avoir reçu du sang, un organe, la vie, que si la menace identitaire est surmontée : « [I]l est possible de se sentir transformé sans pour autant sentir son identité menacée » après avoir reçu un organe, constate-il, mais son analyse montre que c'est une expérience que tendraient à nier les intermédiaires entre le donneur et le receveur.

Combattre ou *éliminer* la *menace* identitaire n'est-ce pas là justement l'une des fonctions traditionnellement attribuée au don qui révélerait ici ses limites ? Figures de ces gestes destinés *à personne* et néanmoins *adressés*, le don d'organes et le don du sang affaiblissent l'immunité que cherchent à préserver les structures identitaires et les fonctions d'intégration ou de cohésion confiées à l'échange de dons. Ces gestes inquiets restituent à la problématique du don l'incertitude éthique propre aux relations de personne à personne.

Il est extrêmement important de savoir si la société au sens courant du terme est le résultat d'une limitation du principe que l'homme est un loup pour l'homme, ou si au contraire elle résulte de la limitation du principe que l'homme est pour l'homme. Le social, avec ses institutions, ses formes universelles, ses lois, provient-il de ce qu'on a limité les conséquences de la guerre entre les hommes, ou de ce qu'on a limité l'infini qui s'ouvre dans la relation éthique de l'homme à l'homme ?

Emmanuel Levinas, *Éthique et Infini*

l’arbre

Au parc, en octobre Trois photographies collées sur un carton protégé par une pellicule de plastique transparente, épinglées et ficelées à un arbre.

À l’encre bleue:

« Juillet 1999.

Pour ceux à qui appartiennent ces chiens
les photographies ne rendent pas leurs beautés
mais je ne suis pas photographe. Bonjour. »

Après quelques semaines, il n’est plus resté que le carton ficelé.
Les ficelles.
L’arbre.

Liste d'images
Un coin quelconque de n'importe où
La Clôture et la faille (I)

Première photo 1
mur latéral extérieur cathédrale Saint-Basile
Moscou, mai 1994

Praguer Straße 14
Otto Dix, 1920, huile et collage sur toile, 101cm X 81 cm.
Pour le texte allemand de la dédicace, Sabine Gruber,
Galerie der Stadt Stuttgart. Traduction de Jérémie Leblanc.

Certaines images risquent de tromper 23
image extraite du film *Tu as crié Let me go*
Anne Claire Poirier, Montréal, ONF, vidéocassette VHS,
son, couleur, 1996, 96 min.

Pour moi il y a deux usages légitimes de l'art 49
deux images extraites du film *Le Singe bleu*
Esther Valiquette, Montréal, ONF, vidéocassette VHS,
son, couleur, 1993, 29 min.

Avion en vol 8.7.1994 Oswald Tschirtner 56
image extraite du film *Gugging : la maison des artistes*.
Anne-Marie Rocher, Montréal, Médiamax international, vidéocassette VHS,
son, couleur, c1996, 51 min

Présence automne 1997 Devora Neumark 57
détail de l'affiche *Sur l'expérience de la ville*
Galerie Optica, décembre 1997

Kiinagashino-Cho Japon 27 novembre 1987 92
photographie d'Andy Goldsworthy
Créé avec la nature, Arcueil, Anthèse, 1990

Tewet Tarn Cumbria 5 mars 1988 96
photographie d'Andy Goldsworthy
Crée avec la nature, Arcueil, Anthèse, 1990

Le don de la solidarité 103
Publi-sac contenant des circulaires, distribué de porte en porte
par le Réseau publi-maison, 1996.

En juillet 1996, au moment où d'importantes inondations touchent l'Est du Québec, la Croix-Rouge « qui défrayait la manchette avec le scandale du sang contaminé » « par les virus du sida et de l'hépatite B dans les années 80 » lance la collecte de fonds, *Le Don de la solidarité*. Charles Côté, « La Croix-Rouge a su redorer son image au Saguenay », *La Presse*, Montréal, 17 juillet 1997.

« **Perfect gift is like the blood** pumped through its vessels by the heart. Our blood is a thing that distributes the breath throughout the body, a liquid that flows when it carries the inner air and hardens when it meets the outer air, a substance that moves under pressure - the « obligation to return » that fascinated Mauss ».

Lewis Hyde situe l'origine de la notion d'usure (rendre plus que l'on a reçu dans un contexte de dette) au moment où s'accentue la séparation entre la vie spirituelle, morale et économique, c'est-à-dire « at the time when foreign trade, exchange with strangers begins ». Réfléchissant à ce qui distinguerait l'usure du surcroît lié au don (gift-increase), Hyde fait référence aux Lois de l'*Ancien Testament* (en particulier le *Deutéronome*) ou à ce qu'il nomme la double loi de Moïse. Cette loi concerne non seulement l'usure, mais les relations interpersonnelles dans un contexte familial (brotherhood ou l'*entre-nous*) et les relations avec les étrangers.Autrement dit, des situations qui incitent à la confiance ou, au contraire, au doute quant au retour possible du don. Hyde propose une image intéressante pour décrire la situation d'un groupe de personnes soumises et gouvernées par une telle double loi: « a walled city with a gate at the wall and an altar in the center. Then we may say, as the ancients did, that there is a law of the altar and a law of the gate. A person is treated differently depending on where he or she is. » Cette image concerne donc, avec la question de la relation à l'étranger, celle du passage d'un espace vers l'autre. « [I]f we say that the double law of Moses describes a circle with gift ciculation inside and market exchange at the edge, [or a « rationalize[d] [...] structure of gift exchange in order to deal with strangers »] then we may say that the history of the usury debate is the history of our attempts to fix the radius of the circle ». « The Christians extended the radius infinitely under the call for a universal brotherhood. For fifteen centuries people tried to work within that assumption. The Reformation reversed it and began to shorten the radius again, bringing it, by the time of Calvin, into the heart of each private soul. »

« Perfect gift is like the blood », écrit Hyde, « The history of usury is the history of this blood. [...] The history of usury is a slow swing back and forth between the two sides. I have taken the double law of Moses as an image of the balance point, gift contained by a boundary like blood moving everywhere within the limit of skin. » Mais cette dernière image de Hyde est trompeuse. Elle retient la circulation fluide du don à l'intérieur du corps individuel ou social, et son durcissement au contact de l'extérieur, mais elle évite de rappeler le fait que les rapports entre les personnes et les groupes reposent aussi sur le sang versé, sur le

sacrifice et la guerre, sur la rivalité et la réconciliation. Dans la mesure où il résisterait à l'une comme à l'autre, le don serait moins un point d'équilibre qu'un foyer de tensions, relation à l'étranger, inquiétude éthique. « The Hebrew may have felt risk at the edge of the tribe, but when the radius of the circle of gift is pulled back from the brotherhood into the heart of each man, then each of us feels the risk. »

Le don de la solidarité

Je rappelle, en effet, que dans la *littérature engagée*, l'*engagement* ne doit, en aucun cas, faire oublier la *littérature* et que notre préoccupation doit être de servir la littérature en lui infusant un sang nouveau, tout autant que de servir la collectivité en essayant de lui donner la littérature qui lui convient.

Jean-Paul Sartre, « Présentation des *Temps Modernes* », *in Situations II*, 1948

ethos of the war effort[1]

Paradoxalement, le développement des conditions de possibilité du don de sang, l'un des modèles de comportement altruiste dans notre société, est lié à l'effort de guerre. En Angleterre par exemple, le service de transfusion sanguine s'est développé sur une échelle nationale à partir de la mobilisation d'une communauté (de sang) en vue de répondre aux risques et aux besoins inhérents à une situation de conflit armé: « particularly [...] large quantities of blood [were] required to deal adequately with the expected and actual civilian air raid casualties »[2] explique Titmuss qui établit un lien direct entre l'institutionnalisation du don du sang et les effets de la Seconde Guerre mondiale. Même si cet auteur suggère que le donneur destine son geste à un étranger sans distinction d'âge, de sexe, de condition médicale, de revenu, de classe sociale, de religion ou d'appartenance à un groupe ethnique, et même s'il fonde sur le don volontaire du sang l'espoir que « giving comes to embrace the stranger », force est de constater que l'étranger reste une abstraction et qu'il y aurait avantage à ce qu'il en soit ainsi, *au risque* d'entraîner de la part du donneur un refus de donner ou un don *ciblé*. Le sang comme agent thérapeutique d'origine humaine n'est aujourd'hui *recevable* que grâce à l'anonymat et, d'après Godbout, ce serait même « l'artifice de l'ignorance qui rend[rait] la circulation possible entre le donneur et le receveur ». En même temps, il devient difficile de faire confiance à un sang reçu anonymement : « L'isolement de l'individu reçoit aujourd'hui un nouvel encouragement sous forme d'une prudence médicale élémentaire. »[3]

un don irrecevable

Le sang n'est pas reçu comme don. Recueilli par un organisme comme la Croix-Rouge (ou Héma-Québec), le don est redistribué sous la forme de produits sanguins. Mais « s'assimilant à tous les autres produits reçus par

---

[1] J'emprunte cette expression à Vanessa Martlew qui contribue en 1997 à une mise à jour de l'étude de Titmuss: « Transfusion medecine towards the millenium » *in* Richard M. Titmuss, *The Gift relationship, op. cit.,* p. 53.

[2] Richard, M. Titmuss, *The Gift relationship, op. cit.,* p. 91. À moins d'indications autres, les citations proviennent de ce texte.

[3] Susan Sontag, *La Maladie comme métaphore. Le sida et ses méthaphores, op. cit.,* p. 209.

le malade et faisant partie de ses soins », le sang serait plutôt reçu « comme marchandise ou comme une chose à laquelle on a droit comme citoyen ». Pourquoi parler de don du sang ? Pourquoi qualifier ce geste de don ? demande alors Godbout dans *L'Esprit du don*[1]. Parce qu'il y a « le geste volontaire et gratuit du donneur, qui le vit non pas comme une obligation étatique, ni comme une affaire, mais comme un don », «les motivations du donneur [seraient] principalement d'ordre moral ». « Car si le don du sang n'est pas reçu comme don, il n'est pas non plus rendu, ou peu, et en tout cas on ne le donne pas d'abord pour qu'il soit rendu. [...] [Le donneur] espère même ne jamais avoir besoin de recevoir », quoiqu'il exprime généralement sa confiance en la disponibilité du sang en cas de besoin. L'identification du don reposerait ici essentiellement sur l'esprit du geste, sur l'expérience et l'intention du donneur. « Une fois le don fait, le sang devient un produit semblable à tous les autres, passé le premier receveur, la Croix-Rouge ». Ainsi, c'est le geste du donneur qui est qualifié de don et ce, avant la mise en circulation du sang ou de l'objet donné. Aussitôt après, le sang (l'objet) perd cette valeur de don qu'on lui avait attribué dans un premier temps par extension au geste du donneur. L'objet donné perd cette valeur de don du point de vue du receveur (et des intermédiaires), mais non du point de vue du donneur. Encore une fois, l'importance des intermédiaires entre le donneur et le receveur, le traitement subi par le sang donné, le mode de circulation du sang vers le destinataire et les conditions de sa réception, tous ces éléments effacent (ou pourraient potentiellement relayer) la donation, comme ils abstraient le donneur anonyme de la conscience du receveur. « Finalement, seul l'environnement immédiat du donneur, le premier intermédiaire à qui il donne, relève en partie du don, la Croix-Rouge » conclut Godbout. Quelle serait donc la *valeur de lien* (de cohésion ou d'intégration) propre au don du sang ? Comment penser cette action en termes de lien social selon la perspective de Godbout pour qui le don est au service du lien ? Malgré les motivations diverses des donneurs, le don du sang destiné *à personne* semble néanmoins *adressé* et il se révélerait en cela un point de rencontre entre les problématiques du don et de l'art. Plusieurs éléments rapprochent en effet les expériences ou les situations propres au don de sang et au don d'organes de la question de la pratique artistique. Comme le don du sang, l'objet d'art serait-il un don irrecevable ?

[1] Jacques T. Godbout, *L'Esprit du don, op. cit.,* p. 79 et suivantes.

L'art serait-il irrecevable comme don[1] ?

Certaines relations n'impliquent pas nécessairement la circulation d'objets et ne reposent ni sur des liens d'obéissance découlant d'une autorité ni sur des liens de dépendance ou d'obligation réciproque. Le don du sang s'inscrirait selon Titmuss dans ces « areas of personal behaviour and relationships which lie outside the reciprocal rights and obligations of family and kinship in modern society »: « in terms of the free gift of blood to unnamed strangers there is no formal contract, no legal bond, no situation of power, domination, constraint or compulsion, no sense of shame or guilt, no gratitude imperative, no need for penitence, no money and no explicit guarantee of or wish for a reward or a return gift. » L'étude comparative des dons de sang aux États-Unis et en Angleterre que Titmuss propose dans *The Gift relationship* soutient sa réflexion sur l'efficacité respective de la commercialisation du sang et du principe du don volontaire et gratuit, ainsi que sur les conséquences de l'application des valeurs du marché au sang humain. Sur cet aspect particulier, les conclusions de Titmuss identifient des risques liés à la commercialisation du sang qui sont révélateurs du danger encouru, même dans une situation de don aux étrangers, aussi bien par le donneur que par le receveur : « risks to the recipient of disease, chronic disability and death », entre autres parce que les donneurs rémunérés seraient moins portés à révéler des informations qui les disqualifieraient en tant que donneurs; risques pour le donneur « a private market in blood is potentially more dangerous to the health of donors », certains donneurs étant portés à faire des dons plus (ou trop) fréquents; et à long terme, risque de pénurie de sang, d'une démobilisation du bassin de donneurs, de gaspillage et autres risques liés à une économie de marché.

---

[1] Dans un sens différent cependant de ce que Derrida vise lorsqu'il explique que la reconnaissance du don engage un processus de destruction du don: « Pour qu'il y ait don, *il faut* que le donataire ne rende pas, [...] n'ait jamais contracté de dette. [...] Il faut, à la limite, qu'il ne *reconnaisse* pas le don comme don. [...] Il suffit donc que l'autre *perçoive le don*, [...] perçoive la nature du don, perçoive le sens ou l'intention, [...] pour que cette simple *reconnaissance* du don *comme* don [...] avant même de devenir *reconnaissance comme gratitude,* annule le don comme don. La simple identification du don semble le détruire. [...] *À la limite, le don comme don* devrait *ne pas apparaître comme don: ni au donataire, ni au donateur*. [...] celui qui donne ne doit pas le voir ou le savoir non plus, sans quoi il commence, dès le seuil, dès qu'il a l'intention de donner, à se payer d'une reconnaissance symbolique ».
- Jacques Derrida, *Donner le temps*, *op. cit.,* p. 26-27.

Cette *réciprocité* du danger ne ressort pas de *L'Esprit du don*: « Le don du sang est le don unilatéral par excellence. Et pour cause, car ce don est dangereux. Il transmet des maladies. Le don-poison est éminemment présent dans ce geste »[1]. Elle se dégage cependant d'une manière plus complexe dans une étude ultérieure où Godbout présente cette fois le don d'organes comme une allégorie qui permet de « comprendre les bonnes raisons de ne pas donner »[2]. « Le don d'organes révèle peut-être une raison profonde de ne pas entrer dans un rapport de don » suppose-t-il, « une raison qui explique le pouvoir que le donateur acquiert sur le donataire et qui réside dans le danger de recevoir ce que Marcel Mauss appelait le *hau* du donateur, son identité. Ce que le don d'organes met[trait] alors en évidence, c'est que la source du danger de recevoir, c'est bien plus le risque de perdre son identité que la dette ». La dette a ici le sens d'usure, devant « un trop grand don », tout pourrait être demandé à celui qui a reçu. Derrière cette analyse, on lit bien sûr celle de Mauss à laquelle il importe de revenir un instant afin de considérer la possibilité que le don du sang et, d'une manière plus évidente encore, le don d'organes soient des formes de don qui restituent au *geste de donner* un cœfficient d'incertitude que l'*échange* de dons avait à l'origine pour fonction de calmer.

Dans son essai sur le don dans les sociétés archaïques, Marcel Mauss fait référence au double sens du mot *gift*, expression antithétique dans l'ensemble des langues germaniques, « don d'une part, poison de l'autre », lorsqu'il souligne justement le « danger que représente la chose donnée »[3]. Sur le plan linguistique, Émile Benveniste explique, cette fois au sujet du vocabulaire indo-européen, que « Chaque langue a fait prévaloir l'une de ces acceptions aux dépens de l'autre, pour constituer des expressions antithétiques et distinctes de *prendre* et de *donner*. [...] *Prendre* et *donner* se dénoncent ici, dans une phase très ancienne de l'indo-européen, comme des notions organiquement liées par leur polarité et susceptible d'une même expression. » En note, il ajoute: « Les étymologistes [comme l'histoire] refusent souvent d'admettre ces significations opposées ou

---

[1] Jacques T. Godbout, *L'Esprit du don, op. cit.,* p. 79.

[2] Jacques T. Godbout, *Le Don, la dette et l'identité : Homo donator versus homo œconomicus*, Paris / Montréal, La Découverte / Boréal, 2000, p. 135.
À moins d'indications autres, les citations renvoient à ce texte.

[3] Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie, op. cit.,* p. 255 et p. 249.

tâchent de n'en retenir qu'une, repoussant ainsi des rapprochements évidents et faisant tort à l'interprétation. »[1]

Dans les études sur le don, on considère en général que ce qui est dangereux dans le don « C'est que la chose donnée elle-même forme un lien bilatéral et irrévocable », « c'est qu'on *se* donne en donnant [écrit Mauss], et si on *se* donne, c'est qu'on *se* "doit" - soi et son bien - aux autres »[2]. Dans le contexte des sociétés archaïques étudiées par Mauss, cette *dette* concerne l'obligation de réciprocité propre aux formes instituées de don, un *il faut* qui calme le danger: l'étrangeté, l'hostilité ou la peur dans les rapports interpersonnels, dans la relation à la nature ou à l'inconnu. Retenir uniquement cette acception de la notion de danger l'inscrirait encore une fois dans la logique de l'opposition, de l'échange et de l'identité menacée (ou, plus généralement, de la menace à l'intégrité). Mais si « présenter quelque chose à quelqu'un, c'est présenter quelque chose de soi »; « accepter quelque chose de quelqu'un, c'est accepter quelque chose de son essence spirituelle »; non seulement recevoir serait-il dangereux, mais conserver le don, interrompre sa circulation, son mouvement, comporterait un risque (dans la société maori ou aujourd'hui par exemple avec le don d'organes) non pas simplement en relation à quelques règles du don (ou de la dette), « mais aussi parce que cette chose [...] donn[e] prise magique et religieuse sur vous » écrit Mauss dans un développement sur le *hau*, l'esprit de la chose donnée[3]. Le danger, aussi bien pour le donneur que pour le receveur, c'est la relation potentiellement créée par le don, une relation d'autant plus dangereuse qu'elle entre en tension (et non pas nécessairement en conflit) avec les codifications sociales, qu'elle oscille entre les pôles de l'obligation et de la rivalité, et que, par ce mouvement même, elle tendrait à leur échapper. Autrement dit, la relation est d'autant plus dangereuse qu'elle est porteuse (du pouvoir, du travail / *labor*) de l'autre.

En étudiant le don d'organes, Godbout établit clairement la relation entre l'identité biologique et la subjectivité: « Le danger de perdre son identité

[1] Émile Benveniste, « Don et échange dans le vocabulaire indo-européen », *Problèmes de linguistique générale,* t. 1, Paris, Gallimard, « Tel », 1966, p. 316-317.

[2] Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie, op. cit.,* p. 227.

[3] Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie, op. cit.,* p. 161.

qui [...] entraîne une réaction de rejet de l'organe sur le plan biologique a [...] son équivalent socio-psychologique dans la perte d'identité symbolique et la crainte d'acquérir une autre identité (celle du donneur), ou encore une troisième, hybride ». Ce qui est fascinant, c'est que bien qu'il apparaisse « beaucoup plus facile de recevoir quelque chose sans que l'identité ne soit menacée au plan symbolique qu'au niveau biologique », il semble beaucoup plus difficile de *réduire* le danger symbolique de recevoir un organe, la menace que celui-ci peut représenter pour l'identité du receveur, que de réduire le danger biologique. En effet, la capacité de recevoir peut être favorisée sur le plan biologique par l'affaiblissement chimique du système immunitaire (l'identité biologique du receveur) et éviter ainsi le rejet du don. Alors que pour contrer le phénomène de rejet sur le plan psychologique, les intermédiaires dans le processus de transplantation d'organes tendraient plutôt à neutraliser le don (en le ramenant à un objet, à une pièce de mécanique) et à dépersonnaliser le donneur et le geste de donner. Ce faisant, ils réduiraient l'effet potentiellement négatif d'une dette qui apparaît impossible à rembourser dans une logique marchande, de même que l'effet menaçant d'une relation qu'aucune règle sociale n'a encore rationalisée (qu'il s'agisse de la relation avec le donneur vivant, avec le donneur décédé ou avec ses proches). Godbout en conclut qu'il ne serait possible de vivre positivement la *dette*, la gratitude ou le sentiment d'avoir reçu du sang, un organe, la vie, que si la menace identitaire est surmontée : « [I]l est possible de se sentir transformé sans pour autant sentir son identité menacée » après avoir reçu un organe, constate-il, mais son analyse montre que c'est une expérience que tendraient à nier les intermédiaires entre le donneur et le receveur.

Combattre ou *éliminer* la *menace* identitaire n'est-ce pas là justement l'une des fonctions traditionnellement attribuée au don qui révélerait ici ses limites ? Figures de ces gestes destinés *à personne* et néanmoins *adressés*, le don d'organes et le don du sang affaiblissent l'immunité que cherchent à préserver les structures identitaires et les fonctions d'intégration ou de cohésion confiées à l'échange de dons. Ces gestes inquiets restituent à la problématique du don l'incertitude éthique propre aux relations de personne à personne.

Il est extrêmement important de savoir si la société au sens courant du terme est le résultat d'une limitation du principe que l'homme est un loup pour l'homme, ou si au contraire elle résulte de la limitation du principe que l'homme est pour l'homme. Le social, avec ses institutions, ses formes universelles, ses lois, provient-il de ce qu'on a limité les conséquences de la guerre entre les hommes, ou de ce qu'on a limité l'infini qui s'ouvre dans la relation éthique de l'homme à l'homme ?

Emmanuel Levinas, *Éthique et Infini*

l’arbre

Au parc, en octobre Trois photographies collées sur un carton protégé par une pellicule de plastique transparente, épinglées et ficelées à un arbre.

À l’encre bleue:

« Juillet 1999.

Pour ceux à qui appartiennent ces chiens
les photographies ne rendent pas leurs beautés
mais je ne suis pas photographe. Bonjour. »

Après quelques semaines, il n’est plus resté que le carton ficelé.
Les ficelles.
L’arbre.

Liste d'images
Un coin quelconque de n'importe où
La Clôture et la faille (I)

Première photo 1
mur latéral extérieur cathédrale Saint-Basile
Moscou, mai 1994

Praguer Straße 14
Otto Dix, 1920, huile et collage sur toile, 101cm X 81 cm.
Pour le texte allemand de la dédicace, Sabine Gruber,
Galerie der Stadt Stuttgart. Traduction de Jérémie Leblanc.

Certaines images risquent de tromper 23
image extraite du film *Tu as crié Let me go*
Anne Claire Poirier, Montréal, ONF, vidéocassette VHS,
son, couleur, 1996, 96 min.

Pour moi il y a deux usages légitimes de l'art 49
deux images extraites du film *Le Singe bleu*
Esther Valiquette, Montréal, ONF, vidéocassette VHS,
son, couleur, 1993, 29 min.

Avion en vol 8.7.1994 Oswald Tschirtner 56
image extraite du film *Gugging : la maison des artistes*.
Anne-Marie Rocher, Montréal, Médiamax international, vidéocassette VHS,
son, couleur, c1996, 51 min

Présence automne 1997 Devora Neumark 57
détail de l'affiche *Sur l'expérience de la ville*
Galerie Optica, décembre 1997

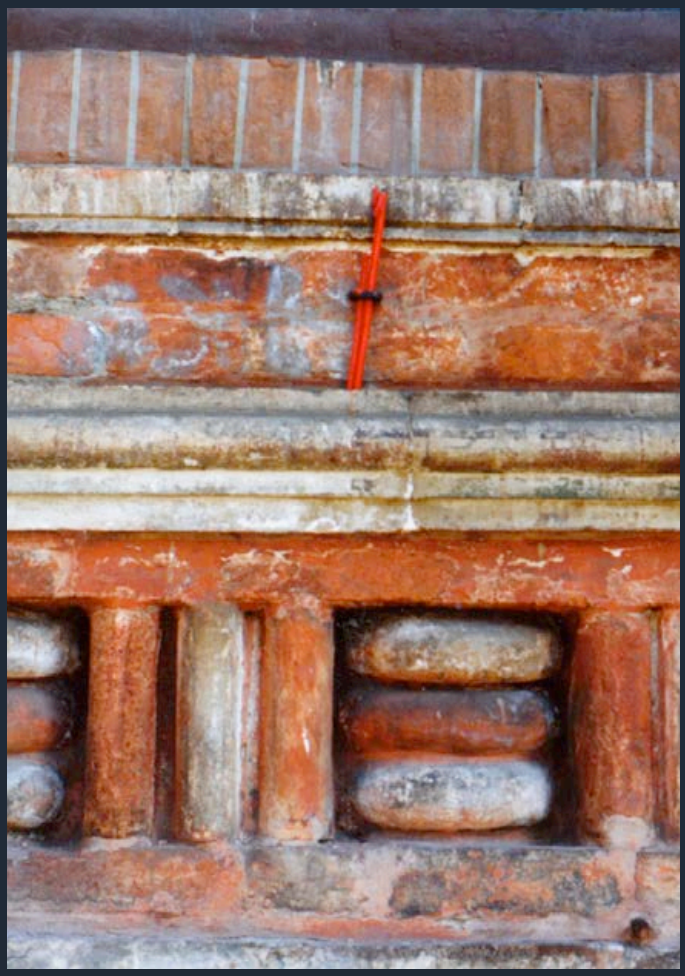
Kiinagashino-Cho Japon 27 novembre 1987 92
photographie d'Andy Goldsworthy
Créé avec la nature, Arcueil, Anthèse, 1990

Tewet Tarn Cumbria 5 mars 1988 96
photographie d'Andy Goldsworthy
Crée avec la nature, Arcueil, Anthèse, 1990

Le don de la solidarité 103
Publi-sac contenant des circulaires, distribué de porte en porte
par le Réseau publi-maison, 1996.

En juillet 1996, au moment où d'importantes inondations touchent l'Est du Québec, la Croix-Rouge « qui défrayait la manchette avec le scandale du sang contaminé » « par les virus du sida et de l'hépatite B dans les années 80 » lance la collecte de fonds, *Le Don de la solidarité*. Charles Côté, « La Croix-Rouge a su redorer son image au Saguenay », *La Presse*, Montréal, 17 juillet 1997.

La Clôture et la faille (II)



Deuxième photo

Autobus, Moscou
On ne joue ni des épaules ni du genou.
Dans son kit de punk-rocker un jeune homme me tend son billet.
Je reçois le billet, le composte, le lui rends.

Si on peut appeler renoncement le simple fait de rester couché sur un balcon[1]

La Clôture et la faille (II-a)

[1] *Si on peut appeler renoncement le simple fait de rester couché sur un balcon*, d'après Franz Kafka dans une lettre à Milena Pollak (21 juin 1920) *in Lettres à Milena*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1992, p. 71.

Si on peut appeler renoncement
le simple fait de rester couché sur son balcon
La Clôture et la faille (II-a)

La fenêtre 118
un moment de révélation
rien d'autre

Les décisions

À demeure 133
atelier: endroit où il y a quelqu'un qui voulait être peintre
refuge
regarder toujours à travers la même fenêtre

Liste d'images 146

Le travail de Roman Opalka repose sur une idée: « peindre la suite des nombres, en partant de 1, et vouer sa vie à ce projet »[1]. Que fait Opalka ? Matériellement, il peint la suite des nombres; conceptuellement, il fait le vœu de donner sa vie à la réalisation de ce programme. Réactualisé depuis 1965 à chaque fois que le peintre poursuit l'inscription de son comptage, ce projet de vie / ce concept artistique anticipe sur la continuation de l'œuvre intitulée *Opalka 1965 / 1 - ∞* et sur son achèvement.
En 2005, après plus de 200 toiles intitulées *Détail*, la numération dépasse 5 500 000. « Le 6 août 2011, Roman Opalka a achevé son œuvre 'le fini défini par le non fini' ». L'information, qui se retrouve sur la page d'accueil du site officiel de l'artiste, est accompagnée de la reproduction d'une inscription manuscrite tremblante : 5 607 249.

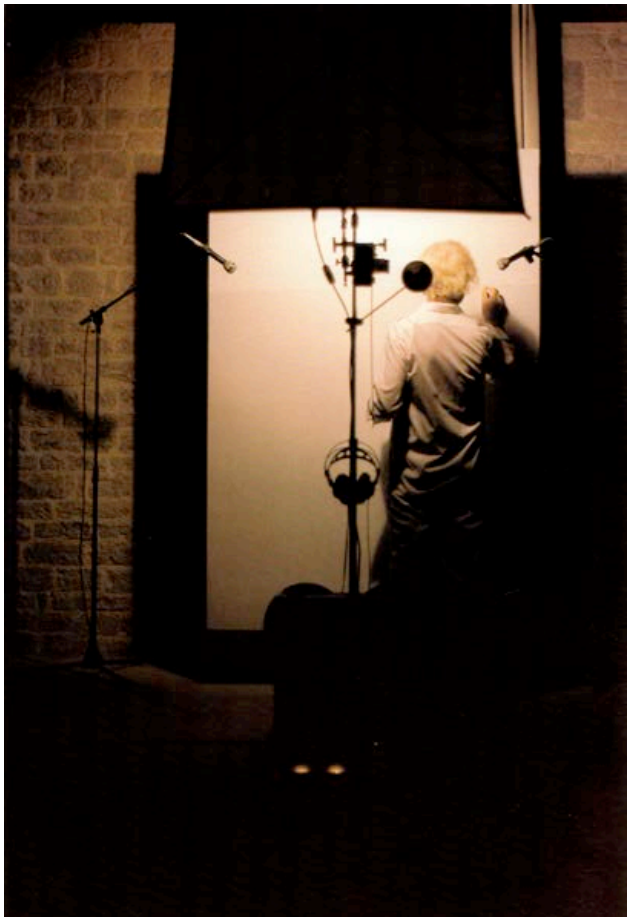
Difficile d'échapper aux statistiques devant le travail de Roman Opalka. Combien de semaines pour réaliser un *Détail*, combien de tableaux par année ? Le nombre de chiffres par ligne, de lignes par tableau ? Combien de temps avant le premier million, à quand l'inscription du sept fois le chiffre sept ? Après plus de quarante années, ces statistiques appartiennent aux conditions de légitimation de l'œuvre, elles participent à l'héroïsation sacralisante de l'artiste confirmé dans son identité de peintre, comme à l'édification du spectateur, les commentateurs diront souvent du contemplateur. Cette duplication de la numération de l'artiste fait les comptes, atteste l'exemplarité de la démarche et incite à moraliser les règles de conduite du peintre.

Comment résister à cette description *à l'identique* du concept opalkien, à la surenchère de détails concernant le protocole de réalisation ? Opalka, à travers son propre discours, induit la lecture critique, celle-ci rappelle parfois que le programme d'*Opalka 1965 / 1 - ∞* ne s'est pas défini d'un coup, mais rapporte en général le récit de sa genèse tel que l'artiste l'a peu à peu élaboré une fois pour toutes ! De sorte que le discours critique en vient à singer le programme du peintre où tout tend vers l'unité, légitimation mutuelle de l'artiste et de l'histoire de l'art. Une des

[1] Catherine Grenier, « Légendes dorées », *Vies d'artistes*, sous la dir. de Pascal Bonitzer, Le Havre / Paris, Association des conservateurs de Haute-Normandie / La Différence, « Mobile matière », 1990, p. 24.

expressions les plus concrètes de ce phénomène se rencontre dans un texte-interview où Bernard Noël « enregistre » les propos d'Opalka et les transcrit en reproduisant la mise en page opalkienne: texte pleine page, sans ponctuation ni majuscule, inscription des paroles au fil des journées passées auprès de l'artiste au travail[1].

Approcher plutôt ce geste, ses choix et leurs enjeux, la relation de l'artiste à son propre geste telle que celle-ci s'exprime et se matérialise dans ses décisions formelles et dans son discours. Approcher cette pratique à partir des points d'interrogation sur lesquels elle s'élabore et se soustrait à l'inquiétude, une vie dans un certain état du monde, le choix de privilégier une position dans l'histoire de l'art de son temps.



Opalka 1965 / 1 - ∞

[1] Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *Roman Opalka* Paris, Dis Voir, 1996, p. 47-96.

La fenêtre

Les nombres sont toujours peints à l'acrylique blanc « avec un pinceau n° 0, sur des fonds unis, qui partant du noir deviennent à chaque toile de plus en plus clairs et se dirigent vers le blanc. Durant les voyages, des cartes de voyage sont réalisées à la plume sur papier, afin de ne pas interrompre le comptage. Depuis l'année 1972, Opalka prononce à haute voix, en polonais, les nombres qu'il trace, un magnétophone enregistrant chaque séance de travail. Après chaque séance, une photographie du visage de l'artiste de face, devant la toile, est prise par un appareil fixe et sous un éclairage constant »[1]. Même chemise, même neutralité de l'expression. « Tous les tableaux, que le peintre nomme *Détails*, participent au programme global qu'il intitule *Opalka 1965 / 1 - ∞,* titre qui figure au dos de chacune des toiles » complété par le premier et le dernier chiffre inscrits sur ce tableau. Le premier tableau de l'œuvre « commence avec l'inscription du chiffre 1 et de tous les chiffres qui le suivent logiquement »[2], le dernier nombre à pouvoir s'inscrire sur la surface d'un tableau détermine la fin d'un *Détail* et le début du suivant. « La taille du tableau, toujours identique, a été définie pour que l'artiste puisse, les bras écartés, le manier facilement. La graphie subit des variations qui [...] sont liées à l'état physique de l'artiste »[3], ainsi le tracé des chiffres reflète-t-il les altérations dues au temps: « variations des semaines, des mois sur le même tableau, et sur tous les *Détails*, les modifications des années dans les étapes plus longues, voire des décennies: phénomènes dus en partie à certaines dégradations physiques du vieillissement et au fait conscient du principe prévu de [s]on programme »[4]. Pour Opalka, « chaque *Détail* est une image logique définissant le temps irréversible. Il s'agit d'une captation du temps qui [l']achemine vers [sa] propre fin »[5]. Selon Françoise Cohen, Roman Opalka serait l'un des artistes « qui a opéré le

[1] Catherine Grenier, « Légendes dorées », *op. cit.*, p. 24-25.

[2] Pierre Vadeboncœur, « La fenêtre », *in Liberté*, Montréal, vol. 35, n° 1, février 1993, p. 170-178.

[3] Pierre Vadeboncœur « La fenêtre », *op. cit.* p. 177.

[4] Roman Opalka cité par Catherine Grenier, « Légendes dorées », *op. cit.*, p. 26.

[5] Roman Opalka cité par Pierre Vadeboncœur, « La fenêtre », *op. cit.* p.176.

transfert le plus complet des caractéristiques de la vie dans l'œuvre [...]. L'œuvre tout en se faisant arrive à ne redoubler que les données résultant de la vie la plus banale: il est né, il a vécu, il est mort »[1]. Dans « ce projet qu'il décrit comme une folle entreprise et un combat, Opalka investit sa vie: je suis devenu un créateur pour lequel vie et création sont deux sujets inséparables »[2].

Dans un article intitulé *La fenêtre*, Pierre Vadeboncœur[3] relate son expérience critique d'une série de tableaux de l'œuvre de Roman Opalka. Il pose le problème de la réception de l'œuvre, notamment en confrontant ces tableaux à ce qu'il désigne comme leur support intentionnel, soit les propos de l'artiste. Cette confrontation repose essentiellement sur le rappel de l'expérience esthétique de l'auteur. Malgré ses réserves évidentes à l'égard de l'œuvre plastique d'Opalka, Vadeboncœur introduit plusieurs motifs ou catégories descriptives qui se retrouvent chez d'autres commentateurs de l'œuvre ou dans le discours de l'artiste lui-même.

Vadeboncœur évoque son expérience de l'œuvre d'Opalka en trois temps. Après avoir repéré les principales caractéristiques matérielles du concept de l'artiste, passage obligé de tous les commentaires sur ce travail, Vadeboncœur établit que les tableaux d'Opalka ne disent rien, sont insatisfaisants, que ce travail de bénédictin est curieux, mais vain. Après sa lecture du « commentaire exceptionnel de l'artiste », le critique étonné hésite entre qualifier d'insensée cette aventure philosophique ou d'absurde ce tour de force, bien qu'il reconnaisse une certaine gravité au projet. À la dernière étape de son expérience esthétique, Vadeboncœur retourne *en esprit* vers l'œuvre et se confirme à lui-même que les propos d'Opalka n'ajoutent rien aux tableaux plastiquement. Ainsi l'idée serait forte, l'art serait faible. Voilà mis en place les deux paradigmes que l'auteur opposera systématiquement dans sa critique: d'un côté un programme irréprochable, de l'autre un produit ennuyeux dont la qualité plastique serait inintéressante. Pour Vadeboncœur, « Ce qui vaut, c'est l'accablante observation du temps réalisée par cet artiste. Mais non pas la réalisation plastique de cette contemplation », ce qui vaut c'est le concept, la

---

[1] Françoise Cohen, « Les artistes anonymes », *Vies d'artistes, op. cit.*, p. 50.

[2] Roman Opalka cité par Catherine Grenier, « Légendes dorées », *op. cit.,* p. 26.

[3] Pierre Vadeboncœur, « La fenêtre », *op. cit.* p. 170-178. À moins d'indications autres, les citations proviennent de ce texte.

profondeur du dessein extra-pictural, le discours, mais pas la chose d'art qui en dépend. S'interrogeant sur l'objet d'art, Vadeboncœur en vient à valoriser l'activité conceptuelle *contre* sa réalisation matérielle. Or, dans le contexte historique et théorique auquel appartient la démarche de Roman Opalka, le statut artistique de l'objet ne se fonde plus uniquement sur la question de la valeur picturale, sur la qualité plastique, au sens où l'entend Vadeboncœur, pas plus que ne s'y opposent discours et tableaux, comme si les propos de l'artiste étaient nécessairement échafaudés pour supporter un art faible. Impossible de faire abstraction des propos d'Opalka, de plus en plus ils accompagnent l'œuvre et s'y intègrent. Ce discours, omniprésent dans tous les commentaires critiques qui rapportent abondamment les propos de l'artiste, fait partie du travail du peintre. Alors que l'artiste raconte sa propre histoire et la genèse de son programme en reprenant (et en anticipant) au fil du temps les mêmes *épisodes* marquants, ce récit répétitif et régularisé suggère jusque dans sa forme son intégration au programme quoique le peintre n'identifie pas les différents états de son discours comme des *Détails* d'*Opalka 1965 / 1 - ∞*.

Cela dit, il y a encore autre chose à relever de la critique de Vadeboncœur. S'il met en doute la valeur (artistique) de l'objet produit par Opalka, jamais il ne doute de la valeur de son projet: pourquoi ? Vadeboncœur met en question la nature de son activité : « En vérité cette contemplation [du temps] est si indépendante des tableaux qu'elle aurait pu donner lieu à n'importe quel exercice parfaitement étranger à l'art, par exemple à des méditations comparables à celles de quelque stylite sur sa colonne ». Comme c'est souvent le cas, l'activité d'Opalka est identifiée à une forme de contemplation. Vadeboncœur toutefois lui refuse la qualité d'art et dissocie cette activité contemplative des tableaux produits, alors qu'il reste à comprendre ce qui lie cette pratique à l'objet matériel qui en résulte et les tableaux eux-mêmes à quelque activité contemplative. D'après Vadeboncœur, « Les tableaux d'Opalka ne sont que le lieu d'un exercice spirituel, dont celui-ci d'ailleurs pourrait se passer. Ses enregistrements ne sont que des enregistrements de quelque prière, si l'on peut dire ». Comme cet autre critique, Vadeboncœur semble s'incliner devant la vie exemplaire du peintre: « Nous pensons irrésistiblement à ce qui caractérise certaines attitudes religieuses. La vie, exemplaire, compte plus que l'œuvre qui en découle, la défie, et dans le même temps, cette œuvre, son accomplissement, est la condition indispensable de l'exemplarité de cette

vie»[1]. Par contre, Vadeboncœur isole totalement la décision d'Opalka de son contexte, d'une certaine histoire de l'art, d'une démarche artistique particulière, d'une vie. Pourquoi spiritualiser ainsi cette activité ? La référence à quelque pratique méditative est rare et tardive chez l'artiste. Isoler ainsi la décision du moment de décision et de sa matérialisation affranchit l'objet produit des enjeux propres au geste de l'artiste. L'œuvre de ce peintre favorise le type de renversement que décrit Nathalie Heinich lorsqu'elle évoque, à propos de Van Gogh, ce sentiment de dette morale que le spectateur éprouve parfois envers ce qu'il perçoit comme le don du créateur, de l'artiste-martyr. Selon Heinich, « quelle que soit la qualité proprement artistique conférée aux œuvres, il n'en reste pas moins que l'héroïsation sacralisante de l'artiste tend à transformer la jouissance esthétique [des œuvres] en devoir éthique »[2] envers l'art ou envers la personne de l'artiste. Le caractère contraignant de la règle opalkienne accentue certainement la dimension sacrificielle de sa démarche, ce qui en retour influence l'accueil que lui réserve le spectateur. « Les exégètes de Roman Opalka soulignent la portée édifiante de cette entreprise infinie »[3]. Suite à une commande publique, le chœur de la cathédrale romane de Tulle (France) accueille depuis novembre 1999 une œuvre plus ancienne intitulée *Chronome 63, que la lumière soit* reproduite en une tapisserie monumentale de plus de 40 mètres carrés. L'artiste lui-même décrit souvent son travail en utilisant l'expression « sacrifice pictural »; la numération serait « réalisée dans une sorte de déterminisme sacrificateur »; « Le spectateur attentif perçoit bien la dimension de cet engagement sacrificiel quand il prend conscience de l'intensité physique et de la responsabilité morale de tous mes actes. »[4] Pour Vadeboncœur, « la forme d'art est accidentelle ». Or, en terme de réalisation matérielle, sans doute y aurait-il concrètement d'autres possibles pour l'activité d'Opalka, quoique cette *forme d'art* ait été très voulue par l'artiste et que la règle

---

[1] Denys Riout cité par Catherine Grenier, « Légendes dorées », *op. cit.,* p. 25.

[2] Voir l'article de Nathalie Heinich, « Martyrologie de l'art moderne. Van Gogh et l'irruption de la faute », *in L'Art moderne et la question du sacré*, sous la dir. de Jean-Jacques Nillès, Paris, Les Éditions du Cerf-CERIT, 1993, 342 p.

[3] Catherine Grenier, « Légendes dorées », *op. cit.,* p. 25.

[4] Roman Opalka, *Roman Opalka 1965 / 1- ∞*, Paris, Flammarion / La Hune, « La Hune, libraire éditeur », juin 1992, p. 31.

opalkienne vise justement à neutraliser l'accident. Mais, en terme de *contemplation,* y aurait-il d'autres lieux ?

un moment de révélation

À propos de son engagement dans ce projet de vie en 1965, Opalka écrit: « L'art ne me suffisait pas, mais je ne voulais rien faire d'autre, j'avais une haine d'amour pour l'art, je voulais le briser et me détruire, je ne trouvais plus de raisons de faire quoi que ce soit, je voulais en finir en me refusant à créer, mais je me refusais aussi à sortir de cette situation, alors je me suis jeté dans le vide et par l'évidente trace que je laissais, ce vide est devenu présence »[1]. Ailleurs il ajoute: « J'avais compris le sens de ma vie dans le non-sens à peindre une suite de signes logiques, n'allant nulle part et m'avançant à la rencontre de moi-même: une telle décision ne pouvait être fondée que si elle était prise pour toute ma vie »[2]. Et bien qu'il affirme que «son aventure n'est pas "un suicide artistique" »[3], dix ans plus tard, il concède que sa démarche en a l'apparence (notamment lorsqu'il compare sa démarche à celles d'autres artistes comme Buren, Toroni et Kawara). L'expression est ambiguë. Par une telle décision, on peut penser que l'artiste choisit de mourir à la création ou de mourir à la vie, par l'art. Pour entrer dans le travail d'Opalka, sans doute faut-il accepter que l'œuvre convoque les deux versants de l'expression. C'est peut-être en cela plus que par l'idée de quelque *transfert* de la vie dans l'œuvre que cette démarche met en question notre tendance à séparer l'art et la vie, quoique le postulat d'unité[4] dans laquelle elle s'enferme montre par ailleurs que ce projet artistique n'a de cesse de *régler la vie*.

---

[1] Opalka cité par Françoise Cohen, « Les artistes anonymes », *op. cit.,* p. 43.

[2] Roman Opalka, *Roman Opalka 1965 / 1- ∞*, *op. cit.,* p. 72.

[3] Roman Opalka cité par Pierre Vadeboncœur, « La fenêtre », *op. cit.,* p.176.

[4] Ce principe d'unité découle de la définition opalkienne de l'unité: « le un est insécable, l'unité est l'infini. Unité et infini sont *unus mundus*. » « J'ai commencé par le 1 et non par le 0, n'étant pas arrivé à l'idée de tableaux-comptés à partir de rien (du 0), mais de l'unité [...] le un: qualité de tout temps existante, précédée d'aucun continuum naturel, créant un rapport conceptuel avec l'infini, unité de la totalité du continuum, élément de base d'un tout. »
- Roman Opalka, *Roman Opalka 1965 / 1- ∞*, *op. cit.,* p. 116 et 76.

Moment de révélation inscrit sous le signe de la mort et de la finitude: « tout a commencé par la conscience de l'insuffisance de l'arbitraire puisqu'il n'y a pas moyen de finir il faut définir ça et le moyen c'est de recourir à la mort comme définition de l'œuvre »[1]. Vouloir se détruire, mort de la peinture, fin de l'art, échec des idéologies; insuffisance de l'art et de la peinture et, dans le contexte immédiat de la pratique d'Opalka, insuffisance de l'arbitraire. Opalka revient souvent sur le caractère arbitraire de la création artistique. Cet arbitraire qui lui aurait toujours posé des difficultés n'est pas pour rien dans son choix d'interrompre la réalisation des *Chronomes*, une forme antérieure de sa pratique reliée elle aussi à une volonté de captation du temps et où se posent déjà les principaux problèmes à l'origine de son programme: « quand une œuvre est-elle achevée ? Peut-on échapper aux questions de la nouveauté dans la production artistique contemporaine, nouveauté renforcée par l'idéologie avant-gardiste et abondamment relayée depuis lors, et à celle de l'originalité ? » Problèmes de l'achèvement et de la nouveauté auxquels on devrait ajouter le problème de la réception ou de la *bonne lecture*. D'après lui, les gens lisaient mal les *Chronomes*. Notons que c'est aussi cette « volonté de faire mieux lire le spectateur » qui le poussera à prendre la parole au sujet de son concept : « Au début je croyais que le public comprendrait seul, mais il est des comportements difficiles à modifier. »[2]. Opalka trouve aussi « difficile - psychologiquement - de prendre la décision fondée sur la bonne foi et jugée à partir de son propre principe formel et esthétique qu'une œuvre d'art est réellement terminée dans sa raison d'être. [...] Chaque texte, chaque définition de la pensée [dit-il] peuvent être formulés à l'infini sans la certitude rationnelle de se trouver au plus près de sa première version ou d'une multitude de précisions possibles parce qu'il nous manque les arguments objectifs pouvant prouver une faute et, s'il n'y a pas de preuves objectives d'erreurs, il nous manque aussi la satisfaction possible de la qualité immanente à la création »[3]. Fournir des preuves et des arguments objectifs deviendra en quelque sorte le rôle du concept d'Opalka et c'est sur le temps de vie de l'artiste que reposera la *décision* de la fin, la détermination de

---

[1] Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.*, p. 95.

[2] Christine Savinel, « Opalka ou l'éthique de l'assignation », *Roman Opalka, op. cit.,* p.18.
Et Roman Opalka, *Roman Opalka 1965 / 1- ∞*, *op. cit.,* p. 21.

[3] Gérard Guyot et Roman Opalka, *Opalka rencontre par la séparation*, Paris, 19e Biennale internationale de Saõ Paolo, Association française d'Action artistique, 1987, p. 1.

l'achèvement de l'œuvre *terminée dans sa raison d'être*, « quand je pense à la mort je pense à mon œuvre achevée »[1]. Voilà sans doute pourquoi l'artiste présente la définition de son programme comme un renoncement, « Le renoncement aux principes de production de l'œuvre d'art comme dialectique de la création - faire mieux et nouveau - supposait de recourir à un principe générateur différent; ce fut le rôle du programme »[2]. Pourtant, en revendiquant la différence qui caractérise le principe générateur de son activité, l'artiste revendique aussi la nouveauté de son concept, sa situation unique dans l'histoire de l'art. Il ne cesse d'ailleurs de singulariser ce concept sous prétexte d'en garantir la qualité, d'en attester l'authenticité. Un renoncement n'a pas lieu. Cependant, dans la mesure où il serait possible de dégager la création de l'impératif moderniste de la nouveauté ou de son idéologie - *faire mieux et nouveau* -, constater l'arbitraire de la création artistique placerait l'artiste devant la question *que faire ?*

Or, *comment (en) finir* dit aussi *pourquoi continuer*.

---

[1] Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.,* p. 87

[2] Catherine Delvine et Bernard Noël, *Opalka 1965 / 1 - ∞*, École d'Art de Dunkerque, Isy Brachot éditeur, juin-juillet 1990, 2 vol., p. 1.

rien d'autre

Le sentiment d'insuffisance qu'éprouve Opalka et l'intransigeance de son *rien d'autre* réclament une double rupture: refus de la création et refus des activités autres. Plutôt que cette rupture, il privilégie le retrait. Chaque tableau réaffirme en effet son retrait de la création, sans rompre tout à fait avec celle-ci. L'artiste réduit l'activité créatrice à sa plus simple expression, à une activité (voire à un activisme) soigneusement conçue, mais qui n'en semble pas moins à la fois de l'ordre de la convention et de la contingence: occuper les mains. Chaque tableau réaffirme aussi le retrait d'Opalka face à ces activités autres qu'artistiques, *je ne voulais rien faire d'autre* dit-il, alors même qu'il tente une forme de rapprochement: « J'ai adopté une position semblable à celle du monde professionnel avec lequel je voulais partager un rapport identique entre heures de production et moments remplis par d'autres activités nécessaires à la vie et au repos »[1]. Ici encore, pas de rupture, mais une forme réitérée de retrait, justifiée du point de vue du peintre par la trace laissée, production de l'artiste qui se jette dans le vide. Mais l'enregistrement de sa voix. La décoloration progressive du fond des tableaux où il inscrit ses chiffres blancs. Les photographies de son visage. Lorsque le peintre adjoint aux tableaux ces traces d'un autre ordre, ces éléments qui témoignent du passage du temps, de ses effets, directement sur son propre corps (voix et visage), n'ajoute-t-il pas un surcroît de *sa* présence à ce qui procède d'un acte qui rend absent, marquant son attachement à la trace, à l'objet produit et multipliant les preuves dans un constant souci d'attester l'authenticité et la légitimité de sa démarche, sa valeur artistique ?

Opalka structure et réfléchit à son concept pendant un an avant d'inscrire le 1, *acte inaugural de son sacrifice pictural* (l'expression est celle de l'artiste). « Il raconte qu'au tout début du projet, la seule idée de cette règle dans laquelle il entrait l'a rendu malade pendant plusieurs mois »[2], et que les nombreuses *erreurs* que comporte la progression numérique dans le premier *Détail* matérialisent aussi cette tension. Lorsqu'il est dans son travail, « quelque chose [lui] rappelle ces moments si fascinants, presque

[1] Roman Opalka cité par Françoise Cohen, « Les artistes anonymes », *op. cit.,* p. 50.

[2] Christine Savinel, « Opalka ou l'éthique de l'assignation », *op. cit.,* p. 19.

religieux, du premier *Détail*, les premiers pas de la traversée du désert »[1]. L'artiste décrit l'inscription du chiffre 1 comme une genèse et une incarnation: « je me suis trouvé dans une émotion extraordinaire, il venait d'y avoir naissance, genèse, genèse d'une vie, ma propre vie et je savais maintenant qu'elle avait la capacité de dépasser tout ce que la peinture avait pu faire jusque-là: ni abstraite ni figurative, une mise en corps »[2]. En écho aux propos héroïsants de l'artiste où le moment de révélation devient moment de décision, le discours critique comporte de nombreux récits d'illumination, de révélation, de conversion de l'artiste à son projet et à l'infini. « J'avais enfin compris ce que je devais faire » dit Opalka, « et pour tout de suite et pour toute la vie [...] et ne faire que cela de toute ma vie, et qu'il n'y avait rien d'autre à faire: *autrement c'est un jeu, autrement ce n'est rien* [...] »[3].

---

[1] Bernard Lamarche-Vadel, « Roman Opalka le temps retrouvé », *OPALKA 1965 / 1- ∞,* Tours, La Différence, Centre de création contemporaine, 1986, p. 36-37.

[2] Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.,* p.89. (J'ajoute ici la ponctuation.)

[3] Bernard Lamarche-Vadel, « Roman Opalka le temps retrouvé », *op. cit.,* p. 34.

Détail 1 – 35 327

Les décisions

« Mon émotion dans ce premier *Détail* était telle, la conscience des affrontements à venir si puissante, qu'elle me projetait au bord de l'épuisement physique, dans une sphère où j'imaginais mon œuvre et j'étais prêt, en cet instant, à lui sacrifier la conduite de son déroulement et, pour la voir, à donner ma vie. Dès le début, ce projet s'accompagnait de la conscience du sacrifice à vivre. »

Évoquant la réalisation de ce premier *Détail* il poursuit: « Je n'avais la maîtrise, ni de l'émotion dangereuse, ni de l'erreur. Comment contenir la première sans se laisser anéantir ? Comment réagir sur l'autre sans refaire ce qui a déjà eu lieu, ce mouvement irréversible de la progression qui manifeste le temps ? »[1] Ici comme ailleurs, Opalka répondra par une règle.

Le discours d'Opalka devient lui-même un protocole. À partir d'un récit des origines qu'il construit rétrospectivement et qu'il ne cesse de retravailler, le reprenant d'une interview à l'autre avec de moins en moins de variantes, il impose un protocole de bonne lecture. Là aussi, le mouvement se stabilise. Le programme d'Opalka récupère, intègre et enferme le commentaire. Piège ou refuge de l'œuvre d'Opalka ? Conditions de son expérience, certainement.

Sans reconter le comptage de l'artiste, retracer les principales étapes du processus par lequel se définit et se sature *Opalka 1965 / 1 - ∞*, les décisions.

décider: emprunté au latin *decidere*
composé de *de* et de *cædere* « couper », proprement « trancher », employé au sens figuré de « trancher moralement », souvent dans la langue juridique « régler un différend ».

[1] Roman Opalka, *Roman Opalka 1965 / 1- ∞*, *op. cit.,* p. 7 et p. 185.

Pinceaux

couleur

Le premier *Détail* intitulé *Opalka 1965 / 1 - ∞*, *Détail 1- 35 327*, comporte des chiffres blancs inscrits sur un fond noir peint à la tempera; le second, d'un format de 100 X 100 cm, des chiffres carmin sur un fond rouge; le troisième, des chiffres noirs sur rouge. À partir du quatrième *Détail*, Opalka prend « la décision du gris qui est toutes les couleurs » et choisit d'utiliser l'acrylique. Obligation du gris comme renoncement à la couleur et appropriation de toutes les couleurs à travers une unique couleur.

pinceau

« Au début, [...] il lui arrivait de peindre plusieurs tableaux sans changer de pinceau. Mais il fait alors le constat de grandes différences d'aspects d'un tableau à l'autre, et aussi des écarts incompatibles dit-il, avec son postulat d'unité: « ces accidents plastiques devenaient la cause d'anecdotes formelles que je devais neutraliser ». « Pour chaque *Détail* suivant, afin d'éviter de trop grandes fluctuations de traits de peinture que donnerait un pinceau déjà usé, j'utilise un nouveau pinceau ». Toujours le même type de pinceau: 0 Rowney s 40 Kolinsky Stable made in England. Sur chaque pinceau utilisé, Opalka inscrit en blanc le premier et le dernier chiffre du *Détail* peint avec ce pinceau.

format

Le postulat d'unité d'Opalka exige aussi une stabilisation des formats: format des tableaux et des cartes de voyage, mais aussi la dimension moyenne des chiffres, les distances entre les nombres et entre les lignes, une régularisation du trempage du pinceau dans le godet, la maîtrise de l'écoulement de la peinture et de la touche. En somme, Opalka se rassure face à la lisibilité de l'écriture en regard du format toujours identique des tableaux (196 X 135 cm) établi en fonction de son propre corps. La nature du projet de vie limitant la production du peintre à un certain nombre de tableaux, c'est ce qui déterminera le format de l'œuvre achevée.

carte de voyage

Jusqu'en 1992, « lorsqu'il voyageait, [Opalka] ne s'interrompait de peindre que pour dessiner ses *Cartes de voyage* ». Les chiffres y sont « écrits à la plume sur un papier format 35,5 X 23,8 cm et à l'encre noire », - un autre critique précisera « à l'aide d'un rapidographe n° 2 chargé d'encre de Chine ». Le peintre doit cependant achever un détail-tableau avant de partir et achever la carte de voyage avant

Autoportraits

d'entreprendre un autre tableau. Opalka cherche toutefois à s'assurer que ces cartes, qui sont une solution aux voyages, ne deviennent la cause d'une interruption, d'une perte d'habitude ou d'une fuite: « j'ai inventé les cartes de voyage pour me supprimer toute possibilité de fuite, un voyage pourrait être l'occasion de ne rien faire ». Cinq ans plus tard, il explique cependant qu'il a cessé de réaliser des *Cartes de voyage* : « je suis parvenu à un âge où la probabilité de ma disparition est plus présente que dans le passé, et, étant peintre, je préfère laisser définir le fini par le non-fini sur une toile ». Déjà en 1987, évoquant « la satisfaction du créateur qui approche peu à peu de l'achèvement de sa démarche et [...] l'angoisse de sa propre fin matérialisée dans un *Détail* non terminé », Opalka exprime sa préférence pour un achèvement matérialisé par l'interruption de la numération sur « un grand *Détail* sur toile » plutôt que sur papier[1].

voix

Depuis 1968, vers le nombre 300 000, Opalka réalise des enregistrements de sa voix sur bande magnétique. Il prononce en polonais une partie seulement des nombres peints. Les enregistrements de la voix sont généralement présentés comme un comptage continu et parallèle à l'inscription des nombres sur le tableau comme si les critiques perfectionnaient à leur tour le scénario d'Opalka. L'artiste lui-même constate: « il serait plus juste [..] que j'énonce tous les nombres à haute voix mais je ne le fais que pour une partie, histoire de m'accoutumer à cette énonciation pour le temps où je serai dans le blanc ». Cette décision d'enregistrer un comptage oral est souvent justifiée par la nécessité d'une forme de repérage, étant donné que l'inscription des chiffres blancs se fait sur un fond de plus en plus blanc. Mais le choix du passage au blanc est une décision ultérieure de quatre années à celle d'enregistrer la numération. Opalka semble avoir eu besoin de preuves avant d'avoir besoin de repères. De plus, cette solution technologique n'est aucunement adaptée au problème du peintre: le repérage visuel de l'inscription ton sur ton des chiffres sur la toile. L'artiste a encore à résoudre ce problème, mais déjà, selon la logique de l'attestation qui caractérise le

[1] Gérard Guyot et Roman Opalka, *Opalka rencontre par la séparation, op. cit.*, p. 3 p. 7-8.
Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit*, p. 51, p. 59 et p. 54.
Catherine Desprats-Péquignot, *Roman Opalka : une vie en peinture*. Suivi de *Création et trauma*, Paris / Montréal, L'Harmattan, « L'art en bref », 1998, p. 31.

Détails 3613344 - 3631949

programme, il estime que « la voix enregistrée permettra de poursuivre le travail en l'authentifiant »[1].

photographie du visage

Les autoportraits photographiques *en gris* ont débuté, semble-t-il, à la même époque que l'enregistrement de la voix: « après chaque séance de travail, Opalka photographie son visage devant la toile en cours, dans des conditions toujours identiques »: même chemise blanche, même éclairage, même distance, même expression, encore une fois le but est de neutraliser les affects (l'efficacité du système est généralement attestée par le rappel de la photo réalisée le jour de la mort de son père), même appareil photo (il tentera pourtant d'en changer), même atelier (d'un lieu de résidence à l'autre, l'artiste reproduit l'espace de son atelier à partir du modèle qu'il a établi en 1972). Enfin, « Au dos de chacun des *Détails* photographiques figure le nombre marquant le moment où le cliché a été pris » « afin de fixer par une photographie de mon visage qui devient aussi un *Détail* de ce moment précis; cela afin de mémoriser une partie de mon changement physique et son reflet psychique par ce que je nomme mon autoportrait, composé de milliers de photographies représentant des milliers de jours de travail et qui constituent des sections d'observations fixées par un cliché ». Toujours les statistiques ! Au « début je ne faisais pas de photo, une photo note la parabole entre la précédente et la suivante. Il faut savoir penser la raison d'être, savoir donner la preuve. Le rôle de l'artiste, c'est aussi d'être la référence d'une manière de vivre »[2].

le passage au blanc

Opalka inscrit des chiffres blancs sur un fond gris stable jusqu'en 1972. C'est après avoir terminé le *Détail* où s'inscrit le passage au million qu'il met « en route le processus du un pour cent de blanc ajouté au fond de chaque nouveau *Détail* afin d'en arriver au blanc sur blanc », « ce blanc n'est ni une toile vierge ni un monochrome c'est plutôt un fantôme [...] de la totalité du trajet qui a conduit jusque-là »[3]. Pourquoi pas plus

[1] Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.*, p. 74.
Denys Riout, « Roman Opalka », *OPALKA 1965 / 1- ∞, op. cit.,* p. 60-61.

[2] Catherine Desprats-Péquignot, *Roman Opalka : une vie en peinture*, *op. cit.,* p. 32.
Christine Savinel, « Opalka ou l'éthique de l'assignation », *op. cit.,* p. 25.
Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.,* p. 94.
Gérard Guyot et Roman Opalka, *Opalka rencontre par la séparation, op. cit.*, p. 7-8.

[3] Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit,.* p. 75-76.

tôt, demande-t-il ? « parce qu'il me fallait une certaine expérience pour savoir combien je pourrai faire de toiles dans ma vie [...] et puis j'ai dû apprendre mon métier [...] j'ai mené la bataille de Jacob contre l'ange pour accepter ma décision, cette décision pour toute la vie ». Mais la question n'est-elle pas aussi tout simplement: pourquoi ce passage au blanc ?

Chaque prochaine toile est éclaircie « pour arriver, par cette osmose progressive entre le fond et les chiffres, au moment où les deux blancs vont se fondre, abolissant la différence entre une toile vierge et un *Détail* rempli. Alors durant un très court instant (celui que met la peinture acrylique à sécher) le nombre écrit qu'accompagnera l'enregistrement sera visible, [...] avant de disparaître totalement dans la même blancheur. Le seul indice alors de ma progression sera la bande magnétique [...] ». Le peintre se souciera encore d'attester de la réalité de l'inscription blanc sur blanc en adoptant, pour peindre les fonds, une peinture acrylique-zinc et, pour les chiffres, une peinture titane.

Opalka est attaché à l'idée d'arriver à ce but au terme de sa vie, achever l'œuvre avec ce blanc sur blanc, mourir tout de suite après ce serait, dit-il, « le meilleur hasard pour mon concept ». Cette fois, les statistiques sont au service de la décision elle-même. Opalka présente le passage au blanc comme « La dernière des décisions essentielles [qu'il a] été amené à prendre [celle-ci lui aurait demandé] des années d'observations et de réflexion et fut arrêtée sur la base de données statistiques d'un Européen contemporain, se donnant plus ou moins une espérance de vie moyenne, et comptabilisant pour cette période prévisible une quantité possible de *Détails* »[1]. Il décidera encore de cesser la réalisation des *Cartes de voyages*, mais cette décision, on l'a vu, semble mineure et reliée à la volonté du peintre d'achever l'œuvre par un tableau dont le comptage serait interrompu. Une image, motif récurrent du discours d'Opalka, décrit littéralement cet horizon de sa pratique: « À la manière d'un alpiniste, palier par palier, je gravis les flancs abrupts d'une montagne très élevée, au sommet de laquelle j'espère découvrir un horizon illimité d'une infinie blancheur. Je voudrais parvenir là pour m'y installer à demeure. »[2]

exposition et « propos sur l'art »

Pour Opalka, « Le travail plastique ne s'achève pas avec la fin du travail dans l'atelier mais avec l'organisation des conditions matérielles de la réception, c'est-à-dire avec la réalisation de l'exposition ». Les procédures, règles et protocoles absorbent et

[1] Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit,.* p. 49-50.

[2] Roman Opalka, *Roman Opalka 1965 / 1- ∞*, *op. cit.,* p. 40.

régularisent donc aussi la diffusion de l'œuvre par les expositions et par le discours de l'artiste: « chez moi, au niveau du discours sur la raison d'être de l'œuvre - œuvre et vie se confondent. » Au montage de l'exposition, l'espacement entre les tableaux doit être identique: « vingt centimètres l'ouverture de ma main droite ». Au début, s'ils étaient exposés plus d'une fois dans un même lieu, les tableaux devaient être disposés selon le même accrochage, « je n'ai pas le droit d'interdire les accrochages mais je veux qu'on sache que l'installation fait partie de l'œuvre qu'elle est la maison de ma démarche et qu'il m'est insupportable qu'on tripote mon œuvre ». Quant aux propos de l'artiste, ils s'inscrivent dans une volonté explicative et justificative: « au départ je ne voulais ni écrire ni parler il m'a fallu pourtant intervenir car mon travail suscitait trop de malentendus heureusement je suis libre du piège de la nouveauté je n'ai qu'à travailler tout comme le corps sait qu'il veut vivre ». On se rappellera qu'en plus du problème de l'achèvement, c'est la problématique de la nouveauté et de la bonne lecture qui avait justifié l'abandon des *Chronomes* ou la reformulation de ce projet de captation du temps dans le concept *Opalka 1965 / 1 - ∞*[1].

Opalka sent la nécessité de rendre son geste plus clair. Dès lors, il se dit « prêt à discourir sans fin sur [son] travail »[2] et, ce faisant, il donne certainement à son geste une plus grande efficacité quoique celui-ci agisse surtout sur le plan de la légitimation artistique. Les propos d'Opalka composent un discours qui désigne son concept comme œuvre d'art et comme modèle de vie. Ils sont constamment repris, même les souvenirs que le peintre relie directement à son concept sont codifiés. Là encore, « tout concourt et tend à l'unicité ». « Sans relâche je retravaille mon discours: la nature de ses significations, toutes attachées au concept qui le fonde, l'oppose toujours plus à la production de mes contemporains »[3].

---

[1] Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit,.* p. 96, p. 49 et p. 78.

[2] Roman Opalka, *Roman Opalka 1965 / 1- ∞*, *op. cit.,* p. 15.

[3] Christine Savinel, « Opalka ou l'éthique de l'assignation », *op. cit.,* p. 7, p. 21.
Catherine Desprats-Péquignot, *Roman Opalka : une vie en peinture*, *op. cit.,* p. 59-60.

À demeure

« Au début, on me posait souvent la question, maintenant de moins en moins. Est-ce que je veux rester dans ce concept ? Est-ce que je ne vais pas un jour abandonner cette idée ? Je réponds: je vois que vous n'avez pas compris mon concept, car si vous l'aviez compris, vous ne me poseriez pas une telle question: pour moi, c'est la seule voie possible, non parce que je n'en avais pas d'autres mais parce que c'est la seule adéquate à mes interrogations fondamentales, *ma seule réponse*. Vous me parlez du cheminement vers cette décision: je me suis toujours demandé *comment se sauver dans le monde* ? Nous avons tous un prétexte, une raison d'exister, une raison d'accepter la vie, de continuer sur une raison que l'on s'est trouvée; ce peut être une illusion, une alternative, ce peut être comme dans mon cas, la seule raison de faire encore quelque chose, qui en vaille la peine: j'étais très désespéré en art, et philosophiquement de la vie tout court »[1].

Répondre à quoi?
Se sauver de quoi ?

atelier : endroit où il y a quelqu'un qui voulait être peintre

Dès le départ, le concept *Opalka 1965 / 1- ∞* se définit par un ensemble de choix, d'autres s'imposent encore en cours de travail, tous se justifient après coup dans les propos de l'artiste où chaque décision s'aligne en fonction d'un postulat d'unité et s'atteste dans une cohérence systémique qui ne cesse de troubler en regard des revendications éthiques de l'artiste et de l'investissement spirituel qui caractérise la réception de l'œuvre, comme si le déplacement du religieux vers l'art entraînait une moralisation de la pratique artistique confusément identifiée à l'éthique. Dans le cas de l'œuvre d'Opalka, le discours critique comporte souvent une valorisation *tautologique* du projet artistique et une (sur)interprétation du projet de vie dans l'ordre de la *croyance*. Dès 1965, l'artiste décide « de ne rien changer

[1] Bernard Lamarche-Vadel, « Roman Opalka le temps retrouvé », *op. cit.,* p. 46. Je souligne.

aux principes et à la réalisation de [son] programme qui sont toujours identiques de même qu'à [sa] position à l'égard de [son] concept »[1]. Régler la vie ? Le concept d'Opalka n'endigue totalement ni la création ni la vie. Même le problème de l'achèvement, que le peintre semble avoir résolu dans le cadre de la réalisation d'un ensemble de tableaux dans l'espace d'une vie, resurgit partout. Au cours de la réalisation de ce concept qui repose sur le choix de ne rien changer *pour toute la vie*, des changements surviennent néanmoins. Et c'est précisément la volonté de gérer ces changements, de les neutraliser, qui continue de placer Opalka devant l'exigence de choix autres, ces décisions d'ordre matériel et technique qui s'organisent en un protocole de réalisation du concept, cet ensemble de procédures qui forment la règle opalkienne.

Au fur et à mesure que se définit le protocole de réalisation du programme d'Opalka, se confirme donc sa principale fonction: opérer une certaine neutralisation des affects, de l'anecdote, du vivant. D'après l'artiste, tout contrôler par le moyen d'un rituel pictural rendrait plus manifeste la vie et ses imprévus, c'est-à-dire les seuls aspects du travail qui ne sont pas neutres et qui tiennent à l'usure, à l'erreur et à ces moments-émotion, charnières entre certaines étapes du programme significatives aux yeux du peintre, l'inscription du premier million par exemple. L'*entrée* dans ce concept se révèle un formidable moyen de gérer l'inquiétude. Chez Opalka, la perte des justifications sûres, l'absence de motifs certains devant les choix à faire déplacent l'exercice de la volonté et le poids du doute du côté de la règle. La règle reçoit la fonction de trancher, mais elle n'y suffit jamais. Opalka répond néanmoins à cette insuffisance qui est aussi débordements du vivant par l'invention de règles nouvelles. Sa volonté de ce côté-là de la création n'est inquiétée ni par le doute ni par l'arbitraire de la règle qui, par définition, est sûre d'elle-même, une assurance qui conforte la volonté du peintre. Hors de tout doute, il décide, choisit, qu'il s'agisse de « Décider de ne pas décider de la peinture comme il ne décide pas du temps de la vie »[2], *pour toute la vie*, comme un abandon. La manière dont l'artiste contient la variation rend manifeste la construction d'une position par laquelle il cherche à résoudre la relation de la vie et de l'art ou de l'art avec sa vie, s'assurant d'une certaine cohésion

[1] Gérard Guyot et Roman Opalka, *Opalka rencontre par la séparation, op. cit.*, p. 7.

[2] Catherine Desprats-Péquignot, *Roman Opalka : une vie en peinture*, *op. cit.,* p. 40.

devant l'arbitraire de la création comme devant l'inquiétude éthique. Entrée *en fuite*[1].

Bien qu'il ressente l'insuffisance de l'art et de la peinture, Opalka revendique l'identité de peintre à travers le fait de peindre, « je suis un peintre et [...] j'ai voulu le rester je peins »[2]. « L'espace où je travaille peut être appelé atelier parce que là se trouvent réunis une toile posée sur un chevalet, de la peinture, des pinceaux et aussi quelqu'un qui voulait être peintre »[3]. Cette prise de position - « demeurer dans l'image du peintre debout »[4] - , Opalka la soustrait cependant à un certain nombre de questions associées au geste du peintre et à l'activité créatrice. Le peintre s'estime en effet libéré des interrogations sur la nouveauté, sur la qualité et sur l'achèvement, « libéré de la situation de l'artiste contemporain qui doit toujours inventer de nouveaux projets, de nouveaux objets ». Dispensé, libéré de la question *que faire ?*, « je me suis donné ce confort de n'avoir devant moi que la *mise en corps* d'un seul projet tout au long de ma vie d'artiste »[5]. C'est après la période d'apprentissage de son métier de peintre, lorsque surgit la question du rôle social de l'artiste, qu'Opalka éprouve l'insuffisance de l'art et qu'il se sent soudainement piégé. Piégé par son métier, par l'univers de la peinture, par l'histoire, « que fait-on une fois qu'on a acquis le métier ce métier » [6]? *Que faire ?* Lorsqu'elle surgit dans la pratique de l'artiste, cette question ne concerne-t-elle que les décisions qui autorisent son geste de peintre ?

---

[1] L'indication scénique « entrée *en fuite* » fait l'objet du commentaire suivant dans *Sens unique* de Benjamin: « La lecture de cette formule fait jouer l'espoir d'un endroit, d'une lumière ou d'un éclairage de scène dans lequel notre fuite à travers la vie serait protégée aussi par des spectateurs inconnus. »
- Walter Benjamin, *Sens unique*. Précédé de *Enfance berlinoise* et suivi de *Paysages urbains*, Paris, Maurice Nadeau, 1988, p. 222.

[2] Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.,* p. 85.

[3] Gérard Guyot et Roman Opalka, *Opalka rencontre par la séparation, op. cit.*, p. 9.

[4]. Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.,* p. 86-87.

[5] Roman Opalka cité par Catherine Desprats-Péquignot, *Roman Opalka : une vie en peinture*, *op. cit.,* p. 25.

[6] Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.,* p. 85-86.

refuge

Malgré le caractère radical du *pour toute la vie* propre à l'engagement d'Opalka, son recours à la règle n'apparaît pas atypique. Opalka lui-même situe sa pratique par rapport à d'autres pratiques artistiques et exploite des catégories interprétatives qui appartiennent aux références de l'art contemporain. Si cette démarche a néanmoins quelque chose d'exemplaire, ce serait dans un autre sens que celui retenu par Denys Riout qui rapproche lui aussi ce travail de certaines attitudes religieuses en considérant que l'œuvre est « la condition indispensable de l'exemplarité de cette vie »(déjà cité)[1] et selon qui Opalka choisirait « la vie du plus grand renoncement », un choix inscrit dans « la plus totale acceptation de la condition de peintre confronté à la pensée de la fin d'une histoire de la peinture. Une aventure personnelle dans la pratique picturale vécue est ici inscrite dans le temps de l'après, le dernier tableau ayant été peint ». Le choix de *rester peintre* s'inscrit, du point de vue d'Opalka, dans une volonté de sauver la peinture, « sauver la peinture j'ai pris ça à la lettre pour prouver qu'avec un châssis et une toile on pouvait encore faire quelque chose j'ai résolu de rester dans cette image un peintre debout devant sa toile [...] et j'ai refusé de sortir de cet espace afin de prouver que dans cette limite on pouvait créer une dynamique qui a peu à voir avec la peinture du passé »[2]. Renoncement et acceptation ? Attachement à une certaine idée de l'art, prouver qu'on peut faire quelque chose d'art avec l'art et par l'art, comme à une certaine image de soi, l'image du peintre debout; sauver le concept d'art par l'activité d'art et l'attitude d'artiste; tromper l'attente dans *le temps de l'après*. L'enfermement dans ce *pour toute la vie* sur lequel le commentaire critique fait généralement reposer la valeur édifiante et moralement irréprochable du travail d'Opalka fait écran dans un monde où le concept de durée devient un anachronisme. Sont alors dérobées à la réflexion la négation du mouvement, cette propriété du vivant que neutralise la forme de ce *pour toute la vie*, et la question du rapport à l'autre. S'il y a quelque chose d'exemplaire chez cet artiste, ne serait-ce pas sa réponse à ce qu'il perçoit avec acuité comme une transformation radicale des conditions de possibilité de l'art et son expérience de ce moment de décision: ne plus peindre / peindre comme si de rien n'était ? Dès lors, sa solution picturale - son unique réponse -

[1] Denys Riout, « Roman Opalka », *OPALKA 1965 / 1- ∞, op. cit.,* p. 65.

[2] Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.,* p. 86-87.

correspondrait-elle à un paradigme de la solution que l'art en général apporte au même problème ? Exemplarité de la manière dont l'art contemporain prend acte de et faillit à répondre à cette situation historique, le *temps de l'après* ou le *désastre du sujet*, pour reprendre l'expression de Philippe Lacoue-Labarthe selon qui le mouvement d'autonomisation de l'art, qui est aussi désolidarisation du religieux, laisserait l'art sans sujet. De cette rupture surgirait la question *quoi peindre ?* et, par conséquent, le problème d'un art sans objet: *pourquoi peindre*? Ce désastre du sujet et de l'art en général correspondrait au triomphe de l'artiste[1]. On pourrait ajouter: et à celui de l'histoire de l'art, de la muséologie, des diverses stratégies de conservation et d'accumulation qui compensent l'absence de « circulation » du geste artistique par des dispositifs de sauvegarde des objets. Mais répondre à cette situation, hors d'une stricte volonté de sauvetage du sujet ou de l'art, ne pourrait-il tout aussi bien devenir aujourd'hui la condition de possibilité de la pratique artistique comme geste éthique ?

Opalka n'est pas prisonnier de son programme. Son statut est celui d'un réfugié. Devenu son propre refuge, l'art n'est plus seulement ce qu'*il faut* sauver, mais le sauvetage de l'artiste. Réfugié, il attend. Devant la question *que faire ?*, Opalka choisit de répondre « à l'attente de l'histoire de l'art de son temps et de celle de l'état du monde »[2]. À considérer la clôture de la règle par laquelle le sujet calme son désarroi, trompe son attente, l'éthique chez Opalka reposerait-elle sur le fait de continuer comme si de rien n'était ? Dans la soumission d'une vie aux impératifs de l'histoire et de l'esthétique ? Lorsqu'il se compare à ses contemporains, à Toroni et à Buren par exemple, il souligne que, chez eux, « pas question de suicide ce sont des esthètes », alors qu'il serait lui même un *artiste qui sait qu'on ne peut plus*. C'est précisément cette connaissance, savoir qu'on ne peut plus peindre, qui l'amène à créer ce qu'il décrit comme « le dernier tableau digne de la culture de notre passé ». Par sa prise de position artistique et par sa *posture du peintre debout pour toute la vie*, Opalka tente de sauver la peinture: « l'humanité a créé un miracle qui est le tableau Johns et les autres ont trahi cette divinité qu'est le tableau je parle du drame de ne plus pouvoir créer une icône après Mondrian

[1] Philippe Lacoue-Labarthe, « Le désastre du sujet », *Vies d'artistes*, *op. cit.,* p. 73-84.

[2] Préface de Roman Opalka *in* Catherine Desprats-Péquignot, *Roman Opalka : une vie en peinture*, *op. cit.,* p. 7.

Malévitch Pollock »[1]. La seule éthique que l'on reconnaisse aujourd'hui à la pratique artistique tiendrait-elle au fait de continuer quand bien même cela ne serait plus possible et de continuer encore alors même que ce n'est plus nécessaire ? Une éthique de la dénégation qui n'opposerait aucune résistance à l'art ?

Attention à la simplification critique cependant.
Les choses ne sont pas simples. Opalka ici me rappelle à l'ordre, car c'est pour ne pas mourir de son art mort qu'il se réfugie jusqu'à la fin de sa vie dans celui-ci. Sur le plan individuel et privé, l'art ou l'activité d'art vient en aide, mais qu'en est-il de ce geste lorsqu'il passe dans l'espace public, qu'en est-il sur le plan d'une relation éthique à soi et à autrui, lorsque ce passage se fait avec autant d'insistance sur le mode de l'art, avec un tel tapage que la tonalité du recueillement se ferme sur la rhétorique du tour de force et du sacrifice ? Qu'en est-il des effets de ce geste dans son rayon immédiat, plutôt que dans le seul rayon de l'objet ? L'œuvre de Roman Opalka semble renoncer à la création et réduire les processus de la vie à l'usure et à l'erreur. Ce faisant, le peintre tient plus que tout à son propre renoncement et à la qualité artistique de celui-ci. Sauver le sujet et sauver un concept d'art qui permette au sujet de vivre quoiqu'il soit sans objet, si ce n'est le *il faut* de la règle ?

[1] Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.,* p. 62-70.

Insomnies « S'il n'y avait pas ces affreuses nuits d'insomnies en général je n'écrirais pas ». Lorsqu'elle commente cette remarque de Franz Kafka, Françoise Cohen suggère que l'on accepte « d'enchaîner l'impulsion créatrice à certaines difficultés de la vie quotidienne, que l'écriture même aiderait à endiguer », que l'on reconnaisse « à l'art un rôle stabilisateur et thérapeutique dans l'économie d'une vie, [un rôle] souvent évoqué par les artistes eux-mêmes ». Et elle ajoute: « peut-être faut-il dépasser l'interprétation cathartique prêtée traditionnellement à l'art et ne pas voir en lui seulement un moment de libération bienfaisant ? Ne peut-il être ce qui permet, au sens propre, de transmettre la vie ? » De ce point de vue, « La question de la légitimation de l'œuvre ne se pose[rait] pas en terme d'acquis formel mais comme le positionnement dans un domaine [social] qui permet la vie ». Cohen propose alors l'exemple de Christian Boltanski entré « dans le domaine de l'art en mettant en œuvre une technique dérisoire: faire 1 000 boulettes de terre, pour répondre au besoin de fabriquer, c'est-à-dire de tenter de produire dans le contexte classique du faire ». Elle cite l'artiste: « C'était effectivement une occupation maniaque [...] C'était une réflexion sur un monsieur fou que j'étais en même temps. Mais je pense que le fait de se dire artiste et de vouloir se rattacher à l'Histoire de l'Art, tient avant tout au désir de se situer dans la réalité, et de faire entrer sa folie dans un cadre acceptable et accepté »[1].

Mais dans ce cadre qui me permet de vivre, quel serait le moment de se demander si je vis encore auprès d'autrui ?

regarder toujours à travers la même fenêtre

Opalka situe dans le contexte d'une détresse existentielle la révélation et le moment de décision à l'origine de son engagement. Il fait aussi référence à une étape précise de sa démarche esthétique: vers 1960-1963, après ses premiers essais de description du phénomène du temps, les *Chronomes*, des essais qu'il situe dans la perspective d'une certaine histoire de l'art et du monde contemporain: la fin de la peinture, après le nazisme et le stalinisme. Il rappelle aussi qu'après le stalinisme, les artistes en arts

[1] Cohen cite ici un entretien de Christian Boltanski avec Delphine Renard, in cat. *Christian Boltanski*, MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris, 1984.
- Françoise Cohen, « Les artistes anonymes », *op. cit.,* p. 41-42.

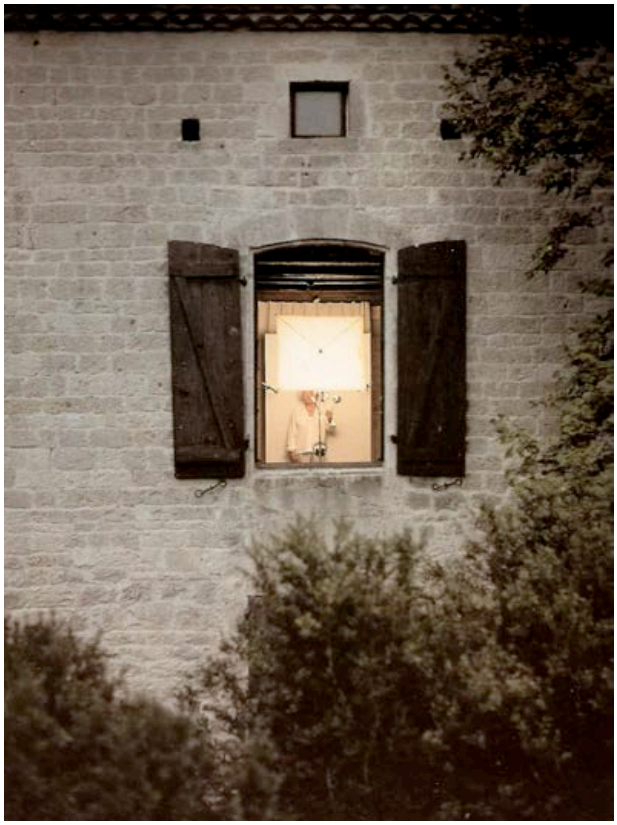
visuels connaissent une certaine liberté en Pologne, une liberté d'autant plus grande qu'il n'y avait pas de marché de l'art, mais ils perdent aussi, selon lui, cette fonction d'« ingénieurs de l'âme humaine [...] la confirmation [de leur] rôle social ». C'est donc à la fois dans un contexte personnel, social et historique de libéralisation et d'incertitude, affranchissement fonctionnel et perte de la fonction de l'art, alors que l'artiste ressent à la fois le sentiment d'une totale liberté formelle et d'une totale dépendance existentielle à son métier de peintre qu'il charge de toutes ses attentes, qu'Opalka situe sa prise de conscience de cette autre liberté qui consiste à se demander « qu'est-ce que j'ai à faire dans une société où on n'attend rien de moi » ? « je pouvais gagner ma vie en composant des affiches mais je voulais rester peintre et agir en tant que peintre »[1]. Dans cette situation où il se sent piégé, la définition de son programme apparaît comme une *conjoncture de survie*, mais à travers ses règles et ses rituels cette conjoncture engendre-t-elle les conditions et les formes d'une disponibilité à soi et au monde, ou essentiellement une *structure d'enfermement* [2]? « Aujourd'hui, si un individu ne croit plus ni aux paradis de Marx ni aux eldorados de l'Ouest, auprès de quelles certitudes peut-il tenter d'exister ? »[3]

---

[1] Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.,* p. 85.

[2] J'emprunte ces deux expressions à Guy Sioui-Durand dans un commentaire sur les modes d'organisation « alternatifs » de l'art: « Encore une fois, une conjoncture de survie aura produit, en moins de vingt ans, sa propre structure d'enfermement. »
- Guy Sioui-Durand, *L'Art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996*, Québec, Inter éditeur, « Sociologie critique », 1997, p. 152.

[3] Roman Opalka, *Roman Opalka 1965 / 1- ∞*, *op. cit.,* p. 24.



« il faut trouver la vérité de sa situation et n'en plus bouger
c'est un peu comme regarder toujours à travers la même fenêtre »
« [...] ce qui paraît important dans l'art
[c']est de créer un lieu où l'homme peut se réfugier ».
Roman Opalka *in* « Détails », *Roman Opalka*

Dans une étude intitulée *Opalka ou l'éthique de l'assignation*[1], Catherine Savinel tente de s'écarter de la tendance admirative qui caractérise les commentaires sur la démarche d'Opalka pour questionner l'œuvre dans une perspective éthique. Cette interprétation privilégie cependant une définition de l'éthique comme contrainte, comme pratique de l'obligation, ainsi qu'une conception de l'autonomie de l'art qui ne questionne pas la

[1] Christine Savinel, « Opalka ou l'éthique de l'assignation », *op. cit.,* p. 5-26. À moins d'indications autres, les citations renvoient à ce texte.

clôture du monde de l'art sur lui-même. Autrement dit, Savinel se réfère à l'art comme à une valeur *immuable*. Immuable à la fois au sens d'une négation du potentiel de mutabilité (une telle valeur, par définition, ne serait pas ouverte à la transformation); et au sens d'une négation du mouvement (une telle valeur ou telle définition de l'art comme valeur, circule peu ou difficilement hors de ses propres frontières). Voilà des réserves qui concernent surtout les conclusions de la réflexion de Savinel plutôt que la pertinence du questionnement qu'elle ouvre, notamment lorsqu'elle cherche à savoir si la qualité éthique que revendique Opalka « Pour cette assignation qu'il s'est faite, pour la mise en jeu de son temps vital », « ne suppose pas uniquement l'évidente qualité de rigueur de [son] engagement personnel, mais encore une valeur d'altérité, qui reste[rait] à démontrer ». Seulement, ici encore, c'est sur l'exemplarité de la démarche opalkienne que se referme la question éthique.

Savinel relie la rigueur de la démarche opalkienne à la vie passée du peintre. Cette rigueur aurait d'abord été imposée à Opalka dont la biographie se confond avec la pénurie - extrême pauvreté de sa famille, déportation en Allemagne à l'âge de neuf ans, vie en Pologne après la guerre - avant de devenir « une privation esthétiquement choisie »: « la démarche esthétique et plastique de Roman Opalka va s'élaborer en une succession de privations, déterminées, auto-infligées, et puis choisies ». L'artiste « reprodui[rait] et prolonge[rait ainsi] dans son œuvre des conditions de manque dont il a pu souffrir » et cette rigueur, que Savinel tient à distinguer d'une esthétique libératrice ou compensatoire, serait pour elle « d'emblée admirable ». Renoncement à la variété externe au projet, à la différence, à la couleur, à la représentation figurale humaine, privation de la nouveauté. Pour Savinel, il y aurait déjà « *forcément* une mesure éthique dans un tel choix esthétique et historique » (je souligne) de rejeter la « vanité du nouveau », « le piège de la nouveauté » (les expressions sont d'Opalka), et c'est parce qu'elle perçoit d'emblée une revendication éthique dans ce choix qu'elle s'interroge ensuite sur la légitimité d'une telle privation, d'un tel rejet.

La légitimité du postulat opalkien de rigueur et de privation ne se trouve donc questionnée qu'à partir du moment où l'auteure s'interroge sur les effets pervers de « l'application de ce même principe à l'histoire de l'art ». Au nom d'une économie du don (ou de la dette) inscrite à la fois dans une histoire et dans une communauté de l'art, Savinel considère qu'Opalka se

soustrait « à un ensemble de réflexions et de pratiques formelles, auxquelles [il] doit d'être devenu ce [qu'il] est; tout en souhaitant garder sa place dans le milieu où elles se sont développées, mais à part, à côté ou en face [...], voire au-delà. » Outre « l'exemple qu'il offr[irait] de son sacrifice pictural et temporel », selon Savinel Opalka ne rendrait pas au monde de l'art ce que celui-ci lui aurait donné « dans la mesure où il ne transmet pas de relais permettant l'inscription d'autres artistes dans une continuité, fût-elle heurtée ». Savoir si Opalka rend ou non ce qu'il a reçu du monde de l'art n'est pas ce qui trouble ici, mais le fait que Savinel, qui questionne justement cette démarche artistique dans une perspective éthique, ne soulève cette question qu'en regard d'une économie de l'art. L'auteure pense le rapport à l'art en termes de don, de retour, de circulation, comme si le problème ne se posait pas en regard de la vie au sens large, elle circonscrit ainsi au champ de l'art la *valeur d'altérité* d'une démarche déjà résolument, sinon totalement tournée vers le monde de l'art comme destinataire.

Pour Savinel « la possibilité d'une véritable éthique, d'une position dont la rigueur personnelle échappe[rait] au solipsisme » ne va pas de soi, mais son analyse, qui met en évidence le caractère contraignant et *nécessaire* de la règle de vie d'Opalka pour la conduite de son œuvre, en vient finalement à reconnaître à « Chacun des gestes de l'artiste [...] une valeur à la fois personnelle et universelle », ce *détachement de soi par soi* (l'expression est de Savinel), qui serait favorisé par la règle adoptée par l'artiste. Et c'est à travers cette autre forme de neutralisation que la démarche d'Opalka « au service de la représentation d'*une* vie » prendrait une valeur exemplaire (C'est en ce sens que Savinel commente notamment les autoportraits photographiques: « le visage de Roman Opalka peut représenter celui de l'autre innombrable, et répondre de ses souffrances »): « À ce prix seulement [au prix de ce sacrifice, de cette contrainte, de cette assignation, de cette violence] l'œuvre pourra témoigner du temps du monde à travers celui de l'artiste et prétendre à la *vérité* », une vérité qui, chez Opalka, tiendrait « à la mesure de ce qui, de la vie, peut être sacrifié dans l'œuvre ». Ce n'est que vers la fin de son étude que Savinel révèle à quel point sa propre lecture du travail d'Opalka s'inscrit en relation avec l'expérience des camps et de la Seconde Guerre mondiale. Pour elle, « L'in-discutable, la preuve existentielle, la volonté du hors-soupçon, tout cela prend un autre sens de retour des camps ». De sorte qu'elle lit avant tout l'œuvre d'Opalka dans la continuité de son expérience de la

déportation « à la fois ineffaçable et irreprésentable », en relation avec une « angoisse de l'anéantissement ». Notons toutefois que si Opalka reconnaît lui-même le caractère fondateur de cette expérience (principalement sur le plan personnel, quoiqu'elle ait certainement aussi une incidence sur la matérialisation et sur la conceptualisation de son programme) et s'il revendique parfois lui-même une posture de témoin, il n'inscrit pas explicitement sa démarche en relation avec « l'art testimonial » (au sens large) d'après-guerre insistant davantage sur le fait qu'il cherche à attester de lui-même, de sa survie comme peintre et de celle de la peinture comme art.« Dans l'au-delà de la catastrophe et d'une inquiétude insoutenable » poursuit Savinel, Opalka « reconstruit sa maison » : « L'artiste habite le lieu de son concept, il y est assigné à demeure. La seule chose qui protège le sujet (et non l'artiste, ni l'homme) de la catastrophe, c'est d'avoir constitué le lieu de l'*êthos*. » Savinel estime donc qu'il y aurait dans *Opalka 1965 / 1- ∞* « une forme utopique et nécessaire de quiétude éthique. L'inquiétude est assignée à l'accidentel tandis que la syntaxe éthique - la pratique de l'obligation - doit garantir une quiétude ontologique. En cas d'accident, l'assignation demeure ». Elle cite alors l'artiste qui décrit une fois de plus la situation hypothétique par laquelle il s'imaginerait mettre à l'épreuve sa décision : « Et même si nous nous trouvions un jour en situation de cataclysme universel, je serais conceptuellement autorisé et même moralement obligé de poursuivre ma numération jusqu'à ma fin ». En somme, s'il pouvait y avoir « à nouveau » un temps de l'après, il n'y aurait pas d'*autre* réponse.

Après avoir évoqué l'ensemble des privations qui caractérisent le concept de l'artiste, Savinel constate qu'en souhaitant « se priver de la nouveauté (s'en prémunir ?). [...] Jamais plus d'autre couleur que le gris, d'autre signe que le chiffre [...] Jamais plus d'autre projet », Opalka se serait privé « de la forme temporelle de l'altérité ». Dans la perspective de Savinel, ni la clôture du concept, son caractère définitif, ni le *jamais plus d'autre* n'affectent la dimension éthique du geste de l'artiste qui reposerait ainsi essentiellement sur l'obligation comme règle de vie, sur l'assignation à demeure et sur la quiétude protectrice qui en découle. Mais y a-t-il jamais d'autre éthique que temporelle, c'est-à-dire *in*quiète et périssable ? Et puis, devant le sacrifice de l'altérité, comment parler encore d'éthique ? L'*exemplarité* de la démarche d'Opalka, son *universalité* associées à la fois à sa singularité et à son abstraction, rappellent la *métonymie* si l'on

peut dire, - la partie pour le tout, l'un pour tous - , mais quelle serait aujourd'hui la valeur éthique de cette figure sacrificielle ?

la consolation qu'apporte l'inhabitabilité
[des loggias] à celui-là même qui, pour ainsi dire,
ne peut plus trouver nulle part de demeure.
Walter Benjamin, *Sens unique*

Liste d'images
Si on peut appeler renoncement le simple fait de rester couché sur un balcon
La Clôture et la faille (II–a)

Deuxième photo 113
Louise Lachapelle, mur latéral extérieur cathédrale Saint-Basile,
Moscou, mai 1994

Opalka 1965 / 1 - ∞ 117
(Crédit photo inconnu)
Christine Savinel, Jacques Roubaud et Bernard Noël, *Roman Opalka*,
Paris, Dis Voir, 1996, p. 97.

Détail 1 - 35327 127
Fragment grandeur nature du *Détail 1- 35 327*, tempera sur toile, 196 X 135 cm.
Roman Opalka, *Roman Opalka 1965 / 1- ∞*, Paris, Flammarion / La Hune,
« La Hune, libraire éditeur », juin 1992, p. 78-79.

Pinceaux
Détail d'une photographie 128
Roman Opalka, *Roman Opalka 1965 / 1- ∞*, Paris, Flammarion / La Hune,
« La Hune, libraire éditeur », juin 1992, p. 146.

Autoportraits 129
Montage réalisé par l'auteure à partir des autoportraits de l'artiste
(entre le premier et le quatrième million), *in OPALKA 1965 / 1- ∞*,
Tours, La Différence, Centre de création contemporaine, 1986, p. 191-197.

Détail 3613344 – 3631949 130
Fragment grandeur nature du *Détail 3613344 - 3631949*,
acrylique sur toile, 196 X 135 cm.
Roman Opalka, *Roman Opalka 1965 / 1- ∞*, Paris, Flammarion / La Hune,
« La Hune, libraire éditeur », juin 1992, p. 94-95.

Regarder toujours à travers la même fenêtre 141
(Crédit photo inconnu)
Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *Roman Opalka*,
Paris, Dis Voir, 1996, p. 112.

La maison que je n’habiterai jamais

La Clôture et la faille (II-b)

La maison que je n'habiterai jamais

La Clôture et la faille (II-b)

Penser à cela dans la solitude est impossible 149
l'apocalypse, le temps scellé

Iconographe dans un moment d'apocalypse 158
icône de la transfiguration
perspectives
consolation
iconographe dans un moment d'apocalypse

Repentir 173
l'impossible retour
les gestes de l'absence de foi
exil
repentir
la dernière image

Un acte obligé 191
que faire ?
à qui obéir ?
un acte obligé

La maison que je n'habiterai jamais 202
esquisses

Liste d'images 208

Penser à cela dans la solitude est impossible

« Je suis peu habitué à entendre dans une église des exposés de ce genre, c'est-à-dire prononcés par des gens comme moi, et je suis gêné d'avancer ici des idées somme toute d'ordre séculier. Cependant, je ne me propose pas de faire un véritable exposé, mais tout simplement de réfléchir sur ce que représente *L'Apocalypse* pour moi, en tant qu'artiste. Voilà qui sauvera peut-être la situation, et fera comprendre pourquoi j'ose me lancer ainsi. Ma simple venue ici revêt déjà pour moi un caractère tout à fait incroyable ! Si on m'en avait parlé il y a seulement quelques mois, j'aurais cru la chose impossible. Mais comme ma vie, d'une façon générale, a pris un tour apocalyptique, cet événement apparaît somme toute logique ».

Début d'une conférence sur l'*Apocalypse* de Jean donnée par Andreï Tarkovski à la St-James' Church de Londres en juillet 1984, peu de temps avant le tournage du film *Le Sacrifice* en Suède[1]. Quelques jours auparavant, le 10 juillet, lors d'une conférence de presse à Milan, Andreï et Larissa Tarkovski demandent l'asile politique aux États-Unis, tentative, écrit le cinéaste russe, de « changer le cours de son destin »[2] (le reste de leur famille, dont leur fils, alors âgé de quatorze ans, demeurant en URSS).

Au cours de cette méditation publique sur l'*Apocalypse*, Tarkovski n'évoque pas directement ses films, si ce n'est vers la fin, lorsqu'il met son propos en relation avec *Le Sacrifice* qu'il est sur le point de créer, le seul film réalisé après qu'il eût choisi de s'exiler et son dernier film (Tarkovski meurt du cancer en décembre 1986). Plusieurs questionnements caractéristiques de la démarche du cinéaste se trouvent néanmoins rassemblés autour de cette lecture du livre de la Révélation, autour du silence qui suit l'ouverture du septième sceau, autour de ce que Jean n'aura pas écrit. Tarkovski engage une réflexion sur le sens de la création, alors qu'il est depuis peu exilé, situation qui accentue d'une manière radicale le sentiment d'être séparé du destinataire privilégié de

[1] À moins d'indications autres, les citations renvoient à une transcription de cette conférence d'Andreï Tarkovski. Institut International Andreï Tarkovski, Paris.

[2] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé. De L'Enfance d'Ivan au Sacrifice*, Paris, Cahiers du cinéma, 1989, p. 15.

son travail, le peuple russe, vers lequel se tourne néanmoins avec intensité son geste créateur; moment d'inquiétude qui le pousse à réaffirmer sa foi. L'apocalypse comme posture de création, fin d'un monde, jugement sur l'acte créateur et promesse de réponse.

À la question de la légitimité de l'acte de création qui ne cesse de parcourir ses réflexions, ses scénarios et ses films, Tarkovski répond en insistant sur l'importance des « rapports de l'artiste avec son public, c'est-à-dire de l'artiste avec son temps », en d'autres mots, sur l'impossibilité pour un être humain de s'abstraire de la société et de son époque. « Je suis convaincu, par ailleurs, qu'aucun artiste ne pourrait accomplir la mission spirituelle qui lui incombe, s'il savait déjà par avance que jamais personne ne verrait ses travaux. En même temps [poursuit Tarkovski], son travail exige qu'il tire un écran entre lui et les autres pour se protéger des innombrables soucis quotidiens ». Assumer les exigences reliées à ces conditions de la création ne se fait pas sans problèmes. Une posture de retrait implique un point de tension au-delà duquel la relation se rompt. L'artiste est conscient du risque d'isolement, d'enfermement que comporte l'expérience du retrait du point de vue du créateur, mais aussi, du point de vue du public qui « Au cours de [s]a carrière en URSS, [l'a] souvent [...] accusé de [s]'être *coupé de la réalité*, de [s]'être volontairement isolé des intérêts réels du peuple »[1]. Il lui arrive aussi de percevoir les conditions de création en URSS comme un obstacle au point de penser abandonner le métier de cinéaste. C'est le cas, notamment, après *Le Miroir*. Les scénarios de Tarkovski portent souvent un titre différent par rapport aux films réalisés. Le scénario du *Miroir* s'intitulait *Une journée blanche,* mais il y eut aussi de nombreux titres envisagés pour ce film dont *Pourquoi te tiens-tu à l'écart ?*, *Rédemption, Martyrologe* et *Confession,* une désignation qu'utilise encore Tarkovski, même après l'achèvement du film en 1974. À la même époque, il commence toutefois à recevoir des lettres de spectateurs qui non seulement le rassurent quant à l'existence d'un destinataire, mais aussi quant au caractère de nécessité de son activité. À plusieurs reprises le cinéaste relève l'effet regénérateur de ces lettres ou de ces petits papiers qui circulent de main en main depuis les spectateurs jusqu'à lui dans les salles où il lui arrive de faire une présentation avant la projection de l'un de ses films. Certains de ces

[1] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 154-155.

commentaires sont parfois transcrits dans ses carnets de travail ou collés dans son journal. Tarkovski estime alors qu'il n'a pas le *droit* de ne plus tourner, la poursuite de son activité de cinéaste trouve ainsi sa légitimité comme sa motivation dans la relation à autrui: « S'il y avait des gens dans le public capables d'une telle franchise, et qui avaient réellement un tel besoin de mes films, j'étais obligé de poursuivre mon travail, quoi que cela puisse m'en coûter. [...] Qu'il existât des spectateurs qui parlaient le même langage que moi... pouvais-je les trahir pour en satisfaire d'autres, plus lointains et étrangers, qui avaient leurs dieux ou leurs idoles, et avec lesquels nous n'avions rien en commun ? »[1].

Reliée au choix du cinéaste qui décide finalement de s'exiler, cette dernière remarque est plutôt troublante. La démarche créatrice de Tarkovski semble s'inscrire dans une tension de plus en plus grande de la relation artiste, objet et destinataire. S'il n'a pu réaliser en URSS autant de projets qu'il l'aurait désiré, Tarkovski estime néanmoins qu'il y a tourné les films qu'il voulait et comme il le voulait. Les motifs de son exil sont donc nécessairement plus complexes que ne le laissent entendre ses constantes récriminations à l'égard des studios de production et des autorités étatiques responsables aussi bien de la production, de la distribution et de l'exploitation des films, ne serait-ce qu'en regard des pressions exercées par sa famille et de ce qu'il est encore permis d'espérer de l'exil pour un dissident soviétique dans les années quatre-vingt. Dans les textes de présentation des scénarios et propositions de films de Tarkovski publiés à Londres, Natasha Synessios décrit la structure de production filmique en URSS, les nombreuses étapes d'élaboration du projet de film, puis du film lui-même avant que ne s'amorce le tournage dont la durée peut aussi être plutôt longue. Ce faisant, elle montre que les discussions des comités de lecture où siégeaient entre autres des cinéastes d'expérience, de même que les modifications suggérées « were not always out to sabotage and thwart Tarkovsky, as he maintained. On the contrary, they showed genuine interest and offered constructive and useful ideas »[2]. Les obstacles qui « entravent » le cinéaste dans l'accomplissement de son métier, voire de sa mission artistique ne sont sans doute pas devenus

[1] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 161-162.

[2] Natasha Synessios *in* Andreï Tarkovski, *Collected Screenplays*, London, Faber and Faber, 1999, p. 254.

soudainement si importants que les conditions de production à l'étranger (que Tarkovski connaît par ailleurs) en sont tout à coup parus plus souples ou plus avantageuses. Dans la perspective du processus créateur, l'exil serait-il une modalité de cet *écran tiré* entre soi et les autres qu'exige le travail de l'artiste selon Tarkovsky ? L'exil correspondrait-il à un point de rupture de la relation au destinataire au nom de la légitimité de la création ou serait-il la condition de possibilité de l'*adresse* ? Le dernier film de Tarkovski, comme cette méditation sur *l'Apocalypse* qu'il propose à Londres alors qu'il prépare le tournage du *Sacrifice*, ne suggèrent-ils pas une rupture plus radicale que celle qui relèverait de la distance géographique, une clôture de la forme en quelque sorte, un renforcement esthétique, qui cesserait alors de porter l'inquiétude éthique du cinéaste ? L'exil comme un sacrifice qui ne serait la condition d'aucune réconciliation.

En novembre 1986, apprenant que ses films recommencent à être diffusés dans de nombreuses salles en Union Soviétique, Tarkovski réagit dans son journal. Il critique d'abord le Goskino qu'il soupçonne de se refaire une réputation en commençant sa « canonisation posthume », mais il considère surtout cette nouvelle comme le renouement d'un dialogue « qui se poursuivra après sa mort »: « [H]eureux de retrouver l'auditoire de ses compatriotes », il se console: « tous ceux à qui j'ai consacré mon art, avec qui j'ai dialogué à travers mes films, pourront enfin voir mes œuvres sans obstacles. Et ils pourront aussi, je l'espère, mieux comprendre toute la charge que j'ai voulu prendre en parlant aux hommes de leur plus haute mission, la recherche de leur vocation spirituelle, et la connaissance de la vérité. [...] C'est pour le public russe que j'ai travaillé pendant plus de vingt ans au cinéma, et le perdre était pour moi un drame véritable ». Immédiatement après cette réaction où Tarkovski évoque la lourdeur et les exigences de la mission qu'il s'est assignée *pour le public russe*, il ajoute: « Un homme voulait gagner son salut, et soudain il se ressentit comme un grand pécheur, un traître, quand il se compara avec tous les autres. Quand il mit sa vie face à lui-même »[1].

Ces motifs de l'affirmation *messianique* et du doute ne cessent de se heurter dans la pratique de Tarkovski: choix individuel de l'artiste tourné

[1] Entrée du journal datée du 3 novembre 1986.
- Andreï Tarkovski, *Journal. 1970-1986*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993, p. 437-438.

vers ceux dont il s'isole, dont il se sépare pour répondre aux exigences de ce choix qui le porte néanmoins vers autrui.
Penser à cela dans la solitude est impossible

Déjà les films réalisés en URSS sont touchés par le problème du sens de l'acte créateur, par la question de la relation à autrui (à l'entourage immédiat et à la collectivité) à travers l'acte créateur, son langage et ses formes. À l'époque du *Roublev* par exemple (1964-1966), le doute et le besoin de croire, la foi et l'acte créateur composent déjà dans le récit ce champ de forces contraires, l'expression d'une situation individuelle et sociale d'apocalypse, caractéristiques de la pratique de Tarkovski. L'apocalypse figure la crise d'où peut émerger une foi nouvelle, condition de création du cinéaste, aussi bien que situation dramatique où il place ses personnages. Alors qu'il travaille sur *Stalker* par exemple (1977-1979), Tarkovski note dans son journal: « Ces derniers temps, je sens avec plus d'acuité qu'on entre dans une période d'épreuves tragiques et d'espoirs déçus. Et c'est justement alors que je sens en moi, plus que jamais, le besoin pressant de créer » (Le Stalker est une sorte de guide, un passeur)[1]. La crise comme source d'un élan créateur prophétique: jugement sur le monde et espérance en un monde nouveau.

Dans les films de Tarkovski, les formes dramatiques de l'apocalypse se déréalisent jusqu'à n'être plus, chez Alexandre, le personnage de son dernier film, qu'une vague supposition (rien ne confirme en effet sa perception qu'une guerre nucléaire est amorcée). Du coup, l'apocalypse se singularise, s'intériorise, engage chaque personnage à répondre. Seulement, le même sentiment d'apocalypse n'ouvre pas toujours sur la création ou la foi avec autant de confiance, car ce qui prend fin, c'est un monde où le problème de la légitimité de ces gestes ne se posait pas. À Londres, devant les gens rassemblés à la St-James' Church, troublé de simplement questionner la valeur de l'acte créateur, Tarkovski cherche une réponse certaine. Et bien que sa lecture de l'*Apocalypse* insiste sur la responsabilité de l'homme dans l'histoire, il ne renonce pas, semble-t-il,

[1] Entrée du journal datée du 23 décembre 1978.
- Andreï Tarkovski, *Journal, op. cit.,* p. 168.

« à exiger de Dieu la solution apocalyptique » (J'emprunte cette expression de René Girard pour qui une telle « solution » impliquerait le châtiment divin, « la liquidation complète des *méchants* pour assurer la félicité des élus »)[1]. Et s'il demande le renouvellement de sa foi en la création, l'artiste n'attend plus tellement cette regénération de sa relation à autrui, mais d'une autorité morale dont il trouve les fondements dans l'obéissance à la loi divine.

Si les gestes filmés par Tarkovski « sont l'expression du processus qui les constitue »[2], *Andreï Roublev, Nostalghia* et *Le Sacrifice* notamment, manifestent ce processus de retournement, le durcissement du geste artistique devant sa faiblesse éthique, la nostalgie du cinéaste pour un temps où l'on pouvait « croire sauver l'humanité avec du sang et des larmes »[3], une nostalgie qui affecte le geste créateur de Tarkovski et l'évidente valeur spirituelle que lui attribue son idéal artistique. Au moment où il sent que le monde ne correspond pas à son idéal, Andreï Roublev renonce à parler et à peindre, il sacrifie le langage. Il sera cependant conduit à renoncer au sacrifice lui-même, lorsqu'une situation nouvelle le placera devant la nécessité de trouver une forme pour un geste d'amour. Dans le dernier film de Tarkovski, l'inquiétude d'Alexandre impose sa résolution avec une violence certaine en la forme du sacrifice.

Ces trois films - *Andreï Roublev, Nostalghia* et *Le Sacrifice* - ainsi que la conférence sur l'*Apocalypse* ouvrent une perspective sur le travail créateur du cinéaste, sur son questionnement en relation avec le sens et la forme de son propre geste. L'espérance de Tarkovski serait que le geste créateur soit geste d'amour, mais cette foi semble devenir un facteur d'exclusion et l'amour s'inscrire dans la logique sacrificielle, c'est-à-dire dans un processus de clôture et de violence devant la faiblesse et le doute, comme si la forme de ce geste se refermait sur elle-même. Pourquoi ce qui

---

[1] René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, « Le livre de poche Biblio essais », 1983, p. 286 et p. 29.

[2] Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Suivi de *Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo* et de *Projet de voyage en Amérique,* deux textes inédits de Aby Warburg, Paris, Macula, « Vues », 1998, p. 64.

[3] Entrée du journal datée du 7 septembre 1970.
- Andreï Tarkovski, *Journal, op. cit.,* p. 28.

est circulation du vivant dans l'économie du travail créateur de Tarkovski deviendrait-il sacrifice dans le passage à l'autre ?

Critiquant l'art contemporain qui aurait « remplacé la quête du sens de la vie par l'affirmation de l'individualité pour elle-même » et proclamé « la valeur intrinsèque de l'acte personnel », Tarkovsky propose une vision de la création artistique qui s'en distinguerait précisément parce qu'elle impliquerait service et sacrifice : « l'individualité ne s'affirme pas par la création artistique. Elle est au service d'un idéal. L'artiste est un serviteur, éternellement redevable du don qu'il a reçu comme par miracle. » Mais l'homme contemporain ne voudrait pas du sacrifice, poursuit Tarkovsky pour qui ce serait pourtant, paradoxalement, « l'unique vrai moyen de s'affirmer » et, l'ayant oublié, il perdrait « de ce fait peu à peu le sens de sa vocation d'être humain »[1].

l'apocalypse, le temps scellé

Tarkovski n'aborde pas l'*Apocalypse* de Jean en croyant, mais avant tout en cinéaste. Il lit un scénario, entrevoit un film, l'exigence qu'exprime cette œuvre, « la plus poétique qui ait été créée sur Terre. Elle est inspirée d'en Haut, elle exprime au fond toutes les lois qui sont posées d'en Haut devant l'homme ». Il refuse cependant d'interpréter l'*Apocalypse,* car dans ce Livre, dit-il, « il n'y a pas de symboles: c'est une image ». Voilà une différence que le cinéaste tient toujours à marquer au sujet de ses propres films, la différence entre l'image et le symbole, qui s'inscrit directement ici dans la dynamique de la connaissance et de la méconnaissance, l'espace de la révélation tel qu'il s'articule dans la Bible. Contrairement au symbole qui peut être interprété, déchiffré, « nous ne savons pas [...] comprendre » une image explique Tarkovski, « Nous savons la recevoir et la sentir, c'est tout ». Aussi s'étonne-t-il qu'on cherche quelque signification cachée « lorsque l'image rapproche le monde réel du spectateur, lui donnant la possibilité de la voir dans toute son ampleur, de sentir presque son odeur, sa moiteur ou sa sécheresse sur la peau » », plutôt que « simplement s'abandonner émotionnellement à une impression

[1] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 39-40.

esthétique directe »[1]. Cette résistance de l'image à l'interprétation, là où le matériau filmé résiste à être autre chose que lui-même et rend du même coup perceptible la limite, le manque de cette terre, de cette eau, de ce vent-là. Pour Tarkovski, les éléments du milieu matériel dans lequel nous vivons appartiennent à la vérité de nos vies. Limites du perceptible au service de la révélation de l'infini et du vivant, le matériau filmé, s'il ne renvoie ni à lui-même ni à un sens caché, renverrait à la vie, à l'inconnaissable de la vie, « au sens insaisissable de notre existence »[2].

« *L'Apocalypse* est le dernier maillon qui clôt l'épopée humaine, sur le plan spirituel » poursuit Tarkovski. Dès le début de la conférence londonienne, il convoque donc deux de ses préoccupations importantes: d'abord la question de l'image (distincte du symbole) et maintenant, la question du temps, de notre relation avec le temps. « Nous vivons une époque très dure », mais « le caractère conventionnel du temps est pour nous une chose évidente » de sorte que nous ne croyons plus à l'imminence de la fin du monde qu'annonce l'*Apocalypse*, « nous ne pouvons pas déterminer quand se dérouleront les événements décrits par saint Jean, s'ils auront lieu demain ou dans des millénaires », *le Temps est proche*. « C'est là que l'état de l'homme spirituel prend son sens, qui doit sentir qu'il répond de sa vie ». Ici, maintenant, la vie humaine comme apocalypse, c'est-à-dire *temps scellé*.

Le *temps scellé* est un concept élaboré par Tarkovski lorsqu'il désire comprendre ce qu'est le cinéma et résoudre « Le problème de savoir ce qui [est] nécessaire à un film, ou qui [doit] au contraire en être écarté », sacrifié[3]. C'est la référence, on pourrait dire l'autorité, à partir de laquelle Tarkovski exerce son jugement de créateur; elle concerne l'économie créatrice au cours de l'élaboration du film. Le *temps scellé,* écrit Tarkovski, est ce « concept qui devait me libérer les mains et me donner la solution pour écarter l'inutile, le superflu, l'étranger » en fonction du film à faire. « Tout comme la vie, fluide, changeante, donne à chacun la possibilité de ressentir et d'interpréter chaque instant à sa façon, de même

[1] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 195.

[2] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 112.

[3] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 89.

fait un véritable film, qui fixe avec précision sur la pellicule le temps qui dépasse les limites de son cadre. Le film vit dans le temps si le temps vit en lui. La spécificité du cinéma réside dans les particularités de ce double processus », dans sa capacité « à observer la vie, sans ingérence évidente ou grossière dans son écoulement »[1]. Comme l'image cinématographique, le temps d'une vie scellé par l'existence individuelle renverrait à l'infini de la vie. Le concept de temps scellé est donc une exigence du processus créateur et une exigence éthique, les limites de l'image et le caractère scellé du temps comme condition d'une ouverture au vivant, la limite comme ouverture dans la mesure où la relation de l'une à l'autre demeure *fluide, changeante*. Dès lors on comprend que le cinéaste ne tire aucune « conclusion du texte de l'*Apocalypse* sur le plan du temps ». Les chiffres exacts qui y apparaissent ne signifieraient rien, « sinon un système d'images »: ils matérialisent un mouvement dans le temps et ses limites; « les chiffres et certains moments précis [étant] importants dans l'appréhension de la destinée de chacun », ils prennent une valeur de signaux et de structure narrative dans un moment de fin du monde, c'est-à-dire chaque fois que l'on doit répondre de soi-même. Le cinéaste propose alors un exemple personnel, souvenir d'une lecture d'enfance, l'énumération de ce que Robinson Crusoë trouve échoué sur la grève après le naufrage, pour illustrer l'idée que « Nous vivons matérialisés à travers la perception du temps et de l'espace, nous sommes vivants, matériellement parlant, par la présence de ces deux phénomènes, ces deux catégories, car elles définissent nos limites physiques ». Aussitôt établi le cadre de ces limites humaines, Tarkovski situe, comme au-delà de celles-ci, l'évidence de notre ressemblance à Dieu: « comme tout le monde sait, l'homme a été créé à l'image et à la ressemblance de Dieu: il est doué d'une libre volonté et d'une capacité de créer ». L'homme, icône de Dieu, serait donc aussi iconographe[2].

---

[1] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p., 179.

[2] « Adam, l'homme ainsi créé, est une image, une *icône* vivante de Dieu son Modèle; il se définit doublement comme ressemblance au Modèle et vocation à imiter ce Paradigme » (le Prototype). Bruno Duborgel interprète la chute d'Adam comme le retournement vers lui-même de l'homme icône de Dieu qui devient ainsi idole de lui-même et, pourrait-on ajouter, rival de Dieu.
- Bruno Duborgel, *L'Icône : art et pensée de l'invisible*, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine / Université Jean Monnet, Travaux LXXIII, 1991, p. 33.

Iconographe dans un moment d'apocalypse

Jugement dernier

« Ces derniers temps, qui remontent déjà assez loin, [poursuit Tarkovski à Londres] nous nous posons la question de savoir si la création n'est pas entachée de péché ». Au-delà de l'effet rhétorique produit par cette formulation, on retrouve ici la question du sens de l'acte créateur qui parcourt l'ensemble de la démarche artistique du cinéaste et qui fait aussi son chemin jusqu'à cette méditation sur l'*Apocalypse*. Espoir d'espoir devant la question du sens de l'acte créateur qui se pose pour Tarkovski, ces derniers temps, c'est-à-dire au moment où il est sur le point de tourner *Le Sacrifice*, mais aussi depuis des temps qui remontent déjà loin, c'est-à-dire au moins depuis la réalisation de *Andreï Roublev*. Ce qui trouble, c'est le jugement porté par Tarkovski sur cette interrogation: « D'où nous vient [...] cette pensée sacrilège ? » Chez le cinéaste russe, le problème de la création touche toujours à la question de la foi. Et comme la conférence suggère que la création rend semblable à Dieu, douter de l'acte créateur reviendrait, semble-t-il, à douter de Dieu. Et de la tradition et de l'histoire, « l'acte de création nous rappelle que nous sommes enfants d'un seul père ». Un questionnement qui expose au jugement (voire au châtiment) du Créateur. Dans un contexte où la situation de Tarkovski est fragilisée sur tous les plans, les enjeux de cette réflexion pourtant familière s'exacerberaient-ils jusqu'à provoquer une réaction de force, un retournement vers la loi ? Cherchant à comprendre l'origine de cette *pensée sacrilège* qui mettrait en question la valeur morale de l'acte créateur, le cinéaste en vient lui-même à porter un jugement sur l'artiste dans son rapport à la création et sur son époque. C'est alors qu'il reprend oralement plusieurs des motifs qui caractérisent la lecture de la tradition et de l'histoire qui se dégage de son journal et de ses carnets de travail. Et, à nouveau, dans le contexte de ce discours à Londres, cette lecture montre à quel point le cinéaste est lui-même de plus en plus imprégné de ce sentiment de la fin d'un monde: « Nous vivons dans un monde qui a fait fausse route ».

Ce regard critique (ou moralisateur) porté sur le monde est un motif récurrent des écrits du cinéaste, presque une condition de son activité créatrice. « Comme notre façon de vivre est mauvaise », écrit-il dans son journal en juin 1977, « L'homme à la différence des animaux doit vivre

seul, au sein de la nature, parmi les bêtes et les plantes, en contact avec eux. Je vois de mieux en mieux la nécessité de changer de vie, de réviser notre mode de vie », une nécessité qui appelle une forme de retrait social, de mise à distance des autres. Jugement porté sur le monde en vue du recommencement d'une vie nouvelle. « Que faut-il pour cela ? Avant tout se sentir libre et indépendant, et croire, aimer, rejeter ce monde trop insignifiant, et vivre pour un autre monde - mais comment, où ? »[1]. Vivre pour (ou en vue d') un autre monde, vivre dans un autre monde. C'est sur ce modèle que se polarisent à travers l'activité créatrice de Tarkovski les modalités d'une relation à l'autre oscillant entre retrait et rupture éthique. Et malgré le choix de s'exiler, cette exigence de changer de vie restera sans lieu. À Londres, en présentant la tournure apocalyptique que prend sa propre vie, Tarkovski concède en quelque sorte que cette tentative de changer son destin est une autre expression de sa nostalgie pour un lieu et un temps vers lesquels il sait désormais qu'il est impossible de retourner.

La question de la légitimité de la création qu'il formule dans un premier temps en termes de morale religieuse (la création est-elle entachée de péché ?) est reprise dans la suite de la conférence en termes de droit: « La réponse est simple », déclare Tarkovski, « dans la crise traversée au cours de ces derniers cent ans, nous avons pensé que l'artiste pouvait se passer de références spirituelles. Que la création n'était plus qu'instinct, que l'acte créateur n'était plus qu'une chose instinctive. [...] [L]'homme se comporte avec *le talent qui lui a été donné* comme avec quelque chose qui serait sa propriété, *ce talent ne l'oblige à rien* ». Voilà ce qui expliquerait selon Tarkovski « le vide spirituel qui règne dans le monde » et « les questions que se posent certains d'entre nous, comme de *savoir si nous avons le droit d'exercer cette forme d'art* » (je souligne). Dans cette situation, les rapports de l'artiste et du public avec l'œuvre ne peuvent pas être satisfaisants, dit-il, puisque l'art devient « soit une recherche formelle, soit une marchandise à vendre », alors que pour le cinéaste, « L'art existe et s'affirme là où il y a une soif insatiable pour le spirituel, l'idéal. Une soif qui rassemble tous les êtres humains »[2]. Pourtant, poser le problème

---

[1] Entrée du journal datée du 23 juin 1977.
- Andreï Tarkovski, *Journal, op. cit.,* p. 155.

[2] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 39.

du sens de la création en termes de légitimité ne suppose-t-il pas l'autorité d'un principe de discrimination qui distinguerait entre le *bon* et le *mauvais* art, entre ceux qui ont le *droit* de créer et ceux qui ne l'aurait pas ? Ceux *d'entre nous* qui se posent la question n'excluent-ils pas *les autres* ? Chez Tarkovski, ce principe d'exclusion-intégration repose d'abord sur l'obéissance, sur la volonté de servir en relation avec l'économie de l'activité créatrice: ce serait l'exigence d'obéir au don reçu, de faire en sorte que le geste créateur ne soit ni une interruption ni une fermeture de ce mouvement. Cette volonté de servir s'exprime ensuite en relation avec ceux qu'il perçoit comme les destinataires de son travail, obéir et servir autrui, un idéal dont le film *Andreï Roublev* serait en quelque sorte la profession de foi. Mais dans un monde où la soif insatiable pour le spirituel ne va plus de soi, pas plus d'ailleurs que ne va de soi le potentiel rassembleur de cette aspiration que Tarkovski persiste à attribuer à tous les humains, le principe discriminant qui donnerait sa légitimité à son activité créatrice devient de plus en plus incertain, voire interférent par rapport à sa propre pratique de cinéaste. Tarkovski résistera jusqu'à la fin de sa vie à l'*évidence* de cette incertitude et à l'inquiétude qu'elle ne manque pas de provoquer au sujet de la dimension éthique de la création en considérant, puis en affirmant la nécessité de « retourner à Dieu »[1], une solution qui lui est sans doute aussi inaccessible personnellement qu'elle apparaît historiquement improbable.

[1] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.*, p. 200.

L'icône n'est pas une fenêtre

icône de la transfiguration
Andreï Roublev

« C'est après avoir achevé *L'Enfance d'Ivan* [1962] que j'eus le pressentiment que le cinéma était alors à la portée de ma main. [...] Le cinéma était là tout près [...] Un miracle avait eut lieu: le film était réussi. Quelque chose d'autre était maintenant exigé de moi: il me fallait comprendre ce qu'était le cinéma. C'est alors que me vint cette idée de *temps scellé* »[1]. Faire un film ne suffit pas. Et le questionnement qui découle de cette insuffisance, de cette limite qui ouvre sur la vie, est certes

[1] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 89.

présent tant dans le sujet que dans la forme du film *Andreï Roublev*[1]. Il y a très peu d'information sur la vie de ce peintre d'icônes. Le récit de sa vie est donc largement imaginé par Tarkovski, notamment à partir de ce qui nous est parvenu de son travail d'iconographe. La vie du moine devient pour le jeune cinéaste la figure (idéale) du parcours d'un artiste porté dans son projet créateur par l'aspiration de tout un peuple auquel il destine son geste. Synessios relève non sans ironie qu'après le succès remporté par son premier film, *L'Enfance d'Ivan*, Tarkovski « was, miraculously, supported by an atheist state in making a vastly ambitious historical film about an icon-painter monk »[2]. Dans la perspective du travail créateur, *Andreï Roublev* problématise la relation entre un geste individuel et la collectivité, de même que la relation entre l'art et les enjeux de son temps. Le personnage de Roublev permet à Tarkovski de poser ces problèmes sur le plan formel en référence à l'art iconographique, à son langage, à sa tradition et à son histoire; de même que sur les plans éthique et spirituel en mettant en scène le conflit intérieur du moine. De quelle manière et sous quelle forme le geste artistique se portera-t-il vers ses contemporains?

perspectives

Dans *Le Temps scellé*, Tarkovski décrit l'origine du cinéma et le problème qui se pose maintenant à lui - comprendre ce qu'est le cinéma - dans les mêmes termes que ceux qu'il utilise pour décrire le sujet de *Roublev* : « Tout art a un sens poétique qui lui est propre et le cinéma ne fait pas exception [...]. Toute forme d'art nouvelle vient en réponse à un nouveau besoin spirituel. Son rôle est dès lors de poser les questions les plus essentielles à son temps »[3]. Quels besoins spirituels le cinéma viendrait-il satisfaire, demande le cinéaste qui se livre, en guise de réponse, à une lecture de l'histoire tout à fait semblable à celle qu'il proposera dans sa conférence sur l'*Apocalypse*. Il évoque la conquête de notre indépendance par rapport à un environnement hostile, la spécialisation et le

[1]. Andreï Tarkovski, *Andreï Roublev,* s. l., Mosfilm, vidéocassette VHS, son, noir et blanc, séquence couleur, 1966, 180 min.

[2] Natasha Synessios *in* Andreï Tarkovski, *Collected Screenplays*, *op. cit.,* p. xii.

[3] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 74.

cloisonnement qui appauvrissent et uniformisent nos rapports avec les autres et avec la vie. « En bref », écrit-il, « le destin de l'homme se standardisa, sans égard pour ses qualités personnelles ni le développement spirituel de chaque individu, toujours plus menacé par les pressions de l'industrie. C'est à ce moment-là [...] que le cinéma est né ». Le cinéma répondrait donc à un besoin du spectateur qui, suppose Tarkovski, chercherait « à combler les lacunes de sa propre expérience, à rattraper le temps perdu », « comme s'il cherchait à remplir le vide creusé par les conditions de la vie moderne ». Par son rythme et ses procédés, le cinéma contribuerait même mieux que d'autres formes artistiques à combler ce vide spirituel[1].

Pour illustrer cette relation entre l'art et son temps, Tarkovski fait référence à une réflexion de Pavel Florenski sur la perspective inversée dans l'art iconographique. Le cinéaste se souvient que Florenski considère cette forme de représentation de l'espace comme un choix formel des peintres d'icônes qui n'auraient à l'époque éprouvé aucun besoin de la perspective euclidienne « pour répondre au besoin spirituel de leur temps » bien qu'ils l'aient certainement connue et observée dans la nature[2]. « À travers l'icône rayonnent les vérités de la foi vers ceux qui la contemplent. Ainsi le mouvement qui dans le tableau naturaliste conduit vers le point de fuite se trouve renversé, pour aller vers celui qui regarde: c'est-à-dire que sont renversées les structures et les lois de la représentation »[3]. Autrement dit, l'icône n'est pas une fenêtre. Ce choix n'a rien de fortuit. Plusieurs caractéristiques du cinéma de Tarkovski renvoient en effet aux matériaux et à l'écriture de l'art iconographique. Pensons à l'allure générale de plusieurs personnages qui évoque les figures émaciées et longilignes des icônes et à leurs costumes, les manteaux par exemple, qui accentuent souvent cette impression tout en

---

[1] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 77-79.

[2] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 77-79.

[3] « Pour donner les origines les plus vraisemblables de la perspective byzantine, il faut se tourner vers les idées qui ont formé la conception du monde de l'époque. Ici, on ne peut s'empêcher de penser au philosophe et théologien qui a tellement influencé le Moyen Âge, sous le nom de Denys l'Aéropagite. Dans son système, tout est déterminé par le rayonnement de la lumière divine à travers les créatures. »
- Egon S. J. Sendler, *L'Icône, image de l'invisible : éléments de théologie, esthétique et technique*, Paris, Desclée de Brouwer, « Christus », n° 54, 1981, p. 140.

valorisant la présence des mains et des visages dans l'image (c'est le cas chez Roublev, chez l'écrivain dans *Stalker* ou chez Gortchakov dans *Nostalghia*); une mèche de cheveux gris (le signe de l'homme faible, un thème cher à Tarkovski), telle une kippa (le signe de l'être habité), rappelle aussi le nimbe des icônes; et jusqu'à la matière organique filmée de très près par Tarkovski, de même que certains matériaux privilégiés de ses plateaux de tournage qui entretiennent ces correspondances avec les matériaux de l'iconographe et avec la signification spirituelle que l'artiste leur prête: « l'icône, en tant que réalité matérielle, doit participer organiquement au monde sensible, à l'étoffe de l'univers qui, d'une certaine façon, se matérialise en elle ». « Les trois règnes de la nature [l'ordre du végétal, du minéral et de l'animal] sont ainsi présents à travers ces délégations de l'univers qui constituent les ingrédients de l'icône »[1]. Dès lors, peut-être faut-il porter encore un peu attention à cette relation que Tarkovski établit entre la fonction de l'art et le choix formel des peintres d'icônes de renverser la perspective linéaire.

Le « procès de fabrication de l'icône, par la perspective de signification dans laquelle il engage matières, opérations, attitudes et techniques, [serait selon Bruno Duborgel], organiquement et indissociablement, exercice spirituel et activité artistique créatrice »[2]. Cette double valeur spirituelle et artistique du travail iconographique est certes revendiquée par le cinéaste à travers la réalisation d'*Andreï Roublev,* un film qui peut sans doute recevoir, du point de vue de la pratique de Tarkovski, le statut de cette première icône, l'icône de la transfiguration, par laquelle le moine iconographe, après l'apprentissage de son métier, inaugure son ministère par une profession de foi qui « manifeste dès le départ le sens et l'orientation »[3] qu'il entend donner à sa volonté de servir. Le traitement de la perspective dans le cinéma de Tarkovski est à cet égard fascinant parce que situé formellement tout autant que conceptuellement à la croisée d'un

---

[1] Bruno Duborgel souligne à juste titre que le travail iconographique convoque ainsi « la double et unitaire référence à l'Incarnation et à la Transfiguration ».
- Bruno Duborgel, *L'Icône : art et pensée de l'invisible*, *op. cit.,* p. 59.

[2] Bruno Duborgel, *L'Icône : art et pensée de l'invisible*, *op. cit.,* p. 63.

[3] « Avant d'écrire ton icône, comprends-la. Et pour la comprendre, esquisse. L'esquisse est un préalable nécessaire, une préparation à l'œuvre, un postulat... Et l'œuvre sans préparation perd de sa profondeur. Cette préparation est pour l'iconographe un état de supplication, une mise en disposition pour que descende l'Esprit aux Sept Dons. » - Sylvain Lalande, prêtre iconographe, *Fragments de la beauté,* tapuscrit inédit, 1998, p. 7, 29 et 37.

art religieux appartenant au passé et de cet art de « notre temps » dont Tarkovski cherche à comprendre la fonction au moins autant qu'à la faire valoir sur le plan spirituel au moment où il tourne *Roublev*. Si l'icône n'est pas une fenêtre, l'effet de réel propre à l'image cinématographique tend certainement à composer un effet de fenêtre. Dans certaines images de Tarkovski, la perspective linéaire est même accentuée, non seulement par le cadrage de l'image et par la profondeur de champ, mais par des éléments architecturaux qui construisent à l'intérieur de l'image des cadres supplémentaires qui s'emboîtent. Seulement ceux-ci n'ouvrent pas sur un point de fuite, l'infini est bloqué (et, par conséquent, une limite est ainsi rendue visible) souvent par un mur ou par une surface opaque. Le regard revient donc vers l'espace qui s'ouvre devant ces cadres internes qui provoquent alors un second effet de perspective, mais cette fois vers l'avant-plan (illimité), vers le spectateur, sur le modèle de l'art iconographique où les éléments architecturaux intégrés à la composition de l'image jouent d'ailleurs un rôle très semblable. La perspective est en quelque sorte « dédoublée » comme si elle composait un espace qui emprunterait à la fois aux origines de l'art sacré et aux origines de l'art moderne. D'une certaine manière, l'idéal moral et artistique que Tarkovski propose à son époque repose sur un semblable *retournement* de perspectives.

consolation

L'idée de base du scénario de *Andreï Roublev* telle que la résume Tarkovski propose une vision réconciliatrice de l'œuvre d'art dans un contexte de conflit social: « Le film devait montrer comment, à une époque de guerre civile et de joug tatar, l'aspiration de tout un peuple à la fraternité avait donné naissance à la géniale *Trinité*, idéal de fraternité, d'amour et de sainteté sereine. »[1] La structure du film composé d'un prologue et de huit parties doit, selon l'intention de Tarkovski, tirer son unité et sa cohérence du projet créateur de Roublev, alors que son caractère fragmenté deviendrait l'expression visuelle « des contradictions qui opposent la vie à la création artistique ». Mais qu'est-ce qui fonde

[1] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 34.

cette opposition entre l'art et la vie ? Et de quelle manière le geste artistique de Roublev parviendrait-il à la surmonter ? Autrement dit, qu'est-ce qui fait que le geste individuel du moine iconographe peut devenir, du point de vue de Tarkovski, l'expression de l'idéal de tout un peuple ? Le thème de *Roublev* tel qu'il apparaît à Tarkovski suggère, bien sûr, que le cinéaste fait porter à son personnage son propre idéal artistique: « Seule la vérité absolue sur une époque peut exprimer un idéal moral réel et non de propagande. C'est là exactement le thème de mon film *Andreï Roublev* » écrit Tarkovski dans *Le Temps scellé*. « Il semble à première vue que la cruelle vérité de la vie qu[e Roublev] observe autour de lui, vienne contredire de façon flagrante l'idéal harmonieux de son art. Le nœud du film est qu'un artiste ne peut exprimer l'idéal moral de son temps s'il ne touche pas à ses plaies les plus sanglantes, s'il ne les vit pas et ne les endure pas en lui-même. La vocation de l'art est de surmonter en pleine conscience cette vérité rude et vile au nom d'un grand dessein spirituel. L'art est presque religieux dans son essence, conscience sacrée d'un haut devoir spirituel »[1]. Seulement on constate que l'idéal artistique de l'iconographe, qui est pourtant reconnu par le cinéaste comme étant la source du conflit (de la rivalité ?) entre l'art (harmonieux) et la vie (la cruelle vérité de la vie), se voit paradoxalement reconduit par Tarkovski comme principe réconciliateur. Ce faisant, le cinéaste ne manque-t-il pas ce qui, à travers les choix qu'il prête au moine, excède justement le désir de réconciliation et l'idéalisation de l'art ? L'idéal moral de Roublev ne se heurte pas seulement aux réalités de la vie, mais aussi à la fonction édifiante et moralisante de l'art: devant la vie, c'est-à-dire dans une relation de proximité au vivant, il résiste de plus en plus à l'obligation de peindre des représentations du Jugement dernier. Mais c'est avec l'art qu'il rompt lorsqu'il s'avère que l'art ne peut ni sauver autrui ni le sauver lui-même de sa propre violence. Entre faire de l'activité créatrice un jugement dernier et faire le sacrifice de sa voix et de son art, Roublev ne parvient en conclusion du récit à aucun compromis réconciliateur, mais à un point de plus grande tension. Il est amené à consentir au sacrifice du sacrifice, c'est-à-dire à répondre à son temps en dehors de toute violence salvatrice. Résistance à l'attitude moralisatrice (le jugement dernier) comme à l'attitude sacralisante (le sacrifice). Le moment où, du point de vue du cinéaste et de son personnage, se renouvelle le geste de

[1] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 156-157, voir aussi p. 83-84.

l'iconographe correspond donc précisément au moment où Roublev s'exclut non seulement du canon artistique de son époque, mais aussi de la violence sacrificielle propre à notre tradition religieuse par un geste de consolation qui n'engage plus que lui-même auprès d'autrui. « L'histoire de la vie de Roublev est l'histoire d'un concept enseigné et imposé, qui se brûle dans l'atmosphère de la réalité vivante, pour renaître de ses cendres comme une vérité nouvelle à peine découverte. »[1] Geste d'amour sur les cendres du sacrifice.

[1] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 83

iconographe dans un moment d'apocalypse
Andreï Roublev

premier geste - incipit du film, rite sacrificiel et réconciliation:
un homme désire voler, il a inventé et construit un ballon, son désir l'isole de la communauté hostile à son geste, les gens accourent de partout pour l'empêcher de s'élancer du haut du toit d'une cathédrale; du point de vue du personnage en vol, on aperçoit les environs et les habitants; il perd de l'altitude, va s'écraser; au sol, un cheval essaie de se relever et meurt.

Ce geste est à mettre en relation avec le geste du petit fondeur de cloches (situé presque à la fin du film et qui en inverse à peu près tous les motifs) comme avec le problème qui se pose à Roublev: la question du geste et de la forme du geste.

deuxième geste - l'épisode du petit fondeur de cloches, la transmission de la tradition:
des hommes se présentent dans un village à la recherche d'un fondeur de cloches; ils apprennent que tous sont morts de la peste ou assassinés; le fils de l'un d'eux affirme que son père lui a transmis le secret propre à la tradition de la fonte des cloches et les convainc de l'amener; le travail du petit fondeur répond à une demande de la communauté et des autorités religieuses et politiques; les artisans et les villageois se rangent derrière lui une fois que son autorité est reconnue grâce à sa maîtrise apparente de la matière et de la technique;

Roublev pénitent contemple le chantier, il a renoncé à parler et à peindre, il est témoin des différentes étapes des délicats préparatifs en vue de la fonte de la cloche, un processus collectif dirigé par le jeune garçon curieusement autoritaire et inquiet; il refuse par exemple plusieurs sites argileux avant de découvrir la terre qui lui convient, il réclame plus de métal précieux au Prince (sacrifice, dépenses improductives) pour s'assurer de la qualité de la cloche;

le jeune fondeur est de plus en plus inquiet, au moment de l'inauguration de la cloche en présence des autorités et autres dignitaires, les artisans devront répondre de leur vie pour la qualité de leur travail: en cas d'échec, ils seront tués; on hisse la cloche sur un support de bois pour la faire résonner; lorsque la cloche sonne, le petit fondeur éclate en sanglots; rompant son vœu de sacrifice, Roublev se porte auprès de lui, lui parle et le console; le jeune garçon exprime sa colère contre son père qui ne lui avait pas révélé le secret de la fabrication des cloches avant de mourir; Roublev

l'invite alors à l'accompagner, il pourra fabriquer des cloches tandis que lui-même peindra à nouveau des fresques; les cendres du foyer de la cloche deviennent rouges (tout le reste du film jusqu'à cette image est en noir et blanc); le film se termine par de lents mouvements de caméra qui parcourent les icônes et les fresques colorées de Roublev, des images en gros plans qui laissent voir les effets du temps sur les matériaux et, finalement, permettent de reconnaître la *Trinité*.

troisième geste - l'apocalypse de Roublev, un geste qui cherche sa forme:

Roublev, moine iconographe isolé dans son monastère, est invité par Théophane le Grec à peindre des fresques à Moscou; avec ce maître d'abord, puis avec ses propres collaborateurs après la mort de Théophane, Roublev pratique son art selon les formes traditionnelles et socialement prescrites de l'époque jusqu'à ce que, hors du religieux et de l'art, l'atteigne l'expérience de la vie; affecté par une situation sociale apocalyptique, il lui devient de plus en plus difficile de peindre des jugements derniers moralisateurs et violents alors qu'il éprouve de la compassion devant la détresse d'autrui;

à partir du moment où il éprouve cette compassion, le moine iconographe questionne les formes de son geste jusqu'à se trouver incapable de peindre malgré l'impatience de l'autorité responsable de la commande et l'incompréhension de Daniel, son supérieur en religion; c'est dans ce contexte qu'il commet un geste de violence, il tue pour se protéger et pour protéger autrui; dans un dialogue avec Théophane mort, il dit vouloir cesser de peindre parce que ça ne lui sert plus à rien, il n'arrive pas à combattre le mal en lui, et après ce jugement sur lui-même, il porte le même jugement sur les autres, il fait vœu de silence parce qu'il n'a plus rien à dire aux autres; Roublev demande alors au fantôme de Théophane s'il a raison d'agir ainsi, ce que le fantôme du maître ne peut évidemment décider.

La rupture de Roublev avec la création s'inscrit dans un premier rejet des formes prescrites de relation à autrui, ce silence deviendrait-il disposition à entendre ?

Bien après ces événements, Roublev observe le travail du petit fondeur de cloches qui lui ordonne de s'éloigner du chantier parce qu'il gêne le travail (sur un ton méprisant le jeune garçon lui signifie qu'il n'a d'ailleurs rien à y faire puisque le rôle des moines est de consoler); au moment de l'inauguration de la cloche, c'est le geste de consolation qu'il exprime envers le jeune fondeur qui marque le renoncement de Roublev à son vœu de sacrifice et qui,

selon ce que suggère le film de Tarkovski, permet le renouvellement de la forme artistique de son geste d'iconographe et de son rapport à l'autre.

Hospitalité d'Abraham

L'icône de la *Trinité* ou l'*Hospitalité d'Abraham* (1422-1427) est considérée depuis des siècles comme « L'un des exemples les plus éclatants de l'articulation de la tradition à une transformation créatrice » dans l'art iconographique. Le traitement du thème de la *Philoxénie*, « c'est-à-dire amitié, hospitalité offerte aux *étrangers* » aurait été simplifié et renouvelé par Roublev, donnant lieu à une représentation simultanée du mystère de la *Trinité*. Que ce soit sur les plans thématique, esthétique ou spirituel il y aurait, selon Bruno Duborgel, « métamorphose sans contradiction » [1].

Avec *Andreï Roublev* Tarkovski ne cherche pas à faire un film historique, mais à explorer le « don poétique du grand peintre russe »: « J'avais envie d'évoquer, à travers l'exemple de Roublev, la psychologie de la création, et de sonder l'âme et la conscience sociale de l'artiste qui veut créer d'impérissables valeurs spirituelles »[2]. C'est pourtant une critique visant notamment la *vérité historique* du film qui scellera, semble-t-il, le sort d'*Andreï Roublev*, interdit de diffusion pendant cinq années: « After an enthousiastic response to its first screening, the film's fate was

[1] Bruno Duborgel, *L'Icône : art et pensée de l'invisible*, *op. cit.,* p. 55-56.

[2] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 32-33.

sealed when an unsigned critical letter was sent to Mosfilm studio. Among other things, it accused Tarkovsky of giving the artist a special role in the life of society, enabling him to pass sentence on his surrounding reality, concluding that this was a false idea, born not in the fifteenth century, but in contemporary bourgeois society »[1]. L'*accusation* implique certainement tout autant la vraisemblance historique que la complexe relation entre l'individuel et le collectif, et le statut quasi religieux de l'artiste dans la société soviétique (voire dans la culture moderne). Elle réagit aussi à l'autorité avec laquelle l'idéal artistique de Tarkovski porte son jugement sur une époque et un groupe. Ainsi donc s'il s'est senti lui-même porté par la collectivité au moment où il réalise *Roublev*, dès ses premières tentatives de s'adresser à cette collectivité, le cinéaste se trouve stigmatisé par la perception que l'on a de la mission qu'il prête à l'artiste à travers son désir de créer d'*impérissables valeurs*.

[1] Natasha Synessios *in* Andreï Tarkovski, *Collected Screenplays*, *op. cit.*, p. xii.

Repentir

« Qu'est-ce que l'*Apocalypse*, à mes yeux ? Comme je l'ai déjà dit, c'est l'image de l'âme humaine, avec sa responsabilité et ses devoirs », résume Tarkovski. Les révélations de Jean que chaque homme vit individuellement dans le cours de son existence ou que vit une collectivité à la fin d'un cycle historique, « il ne peut pas ne pas les vivre » ajoute-t-il, sachant bien que si, il est toujours possible de se dérober. Tarkovski retourne vers deux passages de l'*Apocalypse*: le premier condamne l'indifférence en l'associant au péché (Ap. 3, 23-26), le second associe l'amour du Créateur au repentir: « Celui que j'aime bien, je le châtie bien, aie donc du zèle et repens-toi ! (Ap. 3, 19) ». « En d'autres termes [poursuit-il], ce sentiment de l'homme qui se repent, ou qui est en état de se repentir, est le début du chemin ».

Le repentir « arrive aux gens à des moments différents et de manières différentes » précise Tarkovski qui évoque aussitôt Dostoïevski. Contrairement à la perception habituelle d'un « écrivain religieux orthodoxe », Dostoïevski lui apparaît plutôt comme celui qui, le premier, aurait senti et exprimé le problème du vide spirituel. Le cinéaste présente alors les héros dostoïevskiens dans les mêmes termes que ceux qu'il emploie dans son journal des années auparavant pour décrire l'écrivain lui-même (16 avril 1979) : « Ses héros souffrent de ne pas pouvoir croire. Ils veulent croire, mais ils ont perdu l'organe qui leur permettrait de croire. Leur conscience morale est atrophiée »[1]. À Londres, il ajoute, comme par-devers soi: « Le plus difficile, c'est de croire, ce n'est vraiment pas si facile que ça; parce que compter sur la grâce est en quelque sorte impossible ». « [H]eureux est l'homme qui est visité par cet état, mais ce n'est pas chacun de nous qui peut s'en vanter, de pouvoir se sentir heureux et libre, et d'être surtout libéré de la peur ». Le vide spirituel, décrit plus tôt comme ce qui « règne dans le monde moderne », s'incarne maintenant dans l'individu - chez les personnages du romancier, mais on pourrait aussi penser aux personnages du cinéaste et à Tarkovski lui-même - , en

[1] Andreï Tarkovski, *Journal, op. cit.,* p. 184.

une crise de la croyance. Ne pas croire, le besoin de croire. Une cassure. À l'instar de cette lecture de l'*Apocalypse*, cette crise déplace l'enjeu spirituel vers le monde tout en subissant encore l'attrait de la solution divine.

Au début de sa méditation sur l'*Apocalypse*, questionnant la légitimité de la création alors même qu'il estime que la capacité de créer rendrait semblable à Dieu, Tarkovski se repent, craignant douter de Dieu. Seulement ne craint-il pas aussi de ne plus entrevoir de sens à l'acte créateur ? C'est peut-être aussi en cela qu'il se révélerait semblable au héros dostoïevskien, par ce désir de croire privé des certitudes et des formes traditionnelles de la croyance. Dès lors, l'acte créateur chez Tarkovski deviendrait moins un acte de foi qu'un repentir devant l'absence de foi. Acte désespéré dans son sujet, en tension dans sa forme jusqu'au durcissement de la forme et des gestes au plus fort de l'inquiétude spirituelle ou de l'exil. Compensation formelle, réponse par les rituels d'une foi ancienne, violence dernière devant l'évidence de cette perte, les gestes de l'absence de foi matérialiseraient, dans *Nostalghia* et dans *Le Sacrifice*, l'attitude du cinéaste devant cette inquiétude. Ils emprunteraient la forme du repentir, une cassure, un affaiblissement du geste qui soutient à la fois l'idée d'un choix et un abandon; ou la forme du sacrifice, lorsque le geste au contraire se durcit, se retourne vers autrui depuis la rupture éthique. Dans *Nostalghia,* la présence simultanée des formes du repentir et du sacrifice soutient encore la tension propre à ce questionnement, son irrésolution en quelque sorte. Cette tension n'est plus la même, semble-t-il, dans le dernier film de Tarkovski où la forme du sacrifice s'impose avec l'autorité et la violence du désespoir.

l'impossible retour

Dans le texte de présentation de l'exposition intitulée *Repentirs*[1], Françoise Viatte écrit qu'une « exposition sur le repentir dans le dessin pourrait se ramener à une chronique de l'effacement; c'est l'écoute d'une écriture en train de se former, celle de la voix qui accepte de se

[1] Françoise Viatte, « Tisser une corde de sable », *in Repentirs*, *op. cit.,* p. 29 et p. 31.

reprendre ». S'interrogeant sur l'origine et la signification du terme *repentir* pour désigner cette forme d'irrésolution qui « accepte de laisser à découvert le tumulte de ses idées », elle montre que « la signification strictement morale du repentir comme expression du regret d'une faute et d'une volonté de réparer, de *faire pénitence* peut s'appliquer, par analogie, à l'idée de correction attachée à l'expression ». De sorte que le repentir peut « être compris [...] comme une *errance,* un tâtonnement et, à l'extrême, un sentiment de désespoir devant l'impossibilité de rendre, par le moyen de l'art, une image conçue dans l'esprit ». Cette impossibilité de rendre que Viatte associe à la genèse d'un dessin ou au travail préparatoire en vue de la réalisation d'un tableau, concerne aussi un autre aspect de l'économie créatrice à partir du moment où ce qui se cherche à travers ces tâtonnements du geste créateur ce n'est plus seulement la transparence entre une idée et sa réalisation matérielle, mais une forme qui permette le passage à l'autre. Cet impossible retour dès lors matérialiserait aussi la souffrance de l'être séparé, sa nostalgie, une faille dans l'ordre des justifications morales, de la légitimité sociale ou de la foi à laquelle le repentir accepterait parfois de donner forme vers autrui. Cette forme du repentir serait moins marquée par la culpabilité religieuse ou morale que par la souffrance et le conflit intérieur de l'*homme faible*, un thème que Tarkovski associe expressément au travail sur *Nostalghia*, mais qui s'inscrit aussi en continuité avec sa lecture de Dostoïevski: « Dans *Nostalghia*, je voulais poursuivre mon thème de l'*homme faible*, celui qui n'est pas un lutteur par ses signes extérieurs, mais que je vois comme le vainqueur dans cette vie », une valorisation de la faiblesse et de la souplesse contre la dureté et la force[1]. Cette définition de l'homme faible renvoie sans doute à une citation de Lao-Tseu notée dans le journal (28 décembre 1977) et intégrée au dialogue de *Stalker:* « La faiblesse est sublime, la force est méprisable. Quand un homme naît, il est faible et souple. Quand il meurt, il est fort et raide. Quand un arbre croit, il est souple et tendre; quand il devient sec et dur, il meurt. La dureté et la force sont les compagnes de la mort. La souplesse et la faiblesse traduisent la fraîcheur de la vie. C'est pourquoi ce qui a durci ne vaincra pas. »[2]

---

[1] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 192.

[2] Andreï Tarkovski, *Journal, op. cit.,* p. 158.

Dans une page du *Temps scellé*, le cinéaste relève chez chacun des personnages centraux de ses films les caractéristiques de l'homme faible. L'*affaiblissement* de ces héros procède de leur choix d'obéir à leur propre conscience, à leur propre spiritualité, à leur propre conviction et ce, contre le monde. Ce conflit semble néanmoins résolu d'une manière qui permet à ces personnages de réintégrer la collectivité dont ils s'excluent par leurs choix, car ils convertissent cette obéissance en disposition à servir, notamment en prenant « sur eux la responsabilité des autres », de leur vie et de celle d'autrui. Certains héros, « en vue de sauver l'humanité », sont ainsi menés jusqu'au sacrifice. Chez Tarkovski, l'homme faible est d'abord un *être de scission* au sens où l'entend Paul Ricœur, c'est-à-dire un être « capable de conscience morale » du fait d'une scission de sa volonté, il est de soi-même à soi-même « dans une relation de commandement et d'obéissance »[1]; c'est un personnage qui doute, qui est insatisfait par le cours du monde. Ce sera donc l'attitude du personnage à l'égard de ce doute et de cette insatisfaction qui déterminera si chez lui la *faiblesse* s'avèrera aussi *souplesse*. En somme, les choix du personnage ne s'inscriront dans un processus de naissance, de renouvellement que s'il peut soutenir ce doute, comme Roublev par exemple, sans se durcir, sans se fermer, sans laisser mourir en lui le processus d'affaiblissement. La faiblesse que Tarkovski reconnaît au personnage du *Miroir* est toutefois d'une nature un peu différente, une différence qui affecte aussi les personnages de *Nostalghia* et du *Sacrifice*. Ces personnages éprouvent encore la nécessité d'obéir à leur propre voie, de résister au cours du monde et, par conséquent, ils se retirent, ils mettent une distance entre eux et autrui. Cependant, ils ne semblent plus trouver le chemin du retour. « Le héros du *Miroir* était un homme faible et égoïste » écrit Tarkovski, « incapable d'offrir même à ses proches un amour désintéressé et qui ne prétendait à rien. Son unique justification a été la souffrance spirituelle qu'il endura à la fin de son existence, pour n'avoir pas payé en retour la dette qu'il devait à la vie. »[2] Dans *Le Miroir*, et ensuite dans *Nostalghia*, l'homme faible, cet *être de scission*, devient un *être séparé*, une condition qui le place en dehors de l'évidence et qui soustrait à la nécessité d'obéir et à la volonté de servir la valeur de certitude qu'il leur avait d'abord

---

[1] Paul Ricœur, « Avant la loi morale : l'éthique », *in Encyclopédie Universalis,* sous « Enjeux », Paris, Encyclopædia universalis, 1985, p. 45.

[2] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 192.

reconnue. Si les gestes de Roublev ou de Stalker procèdent d'une justification qui leur vaut éventuellement d'être « réintégrés » à une communauté, l'incertitude éthique affecte dorénavant le personnage, sa relation à lui-même et à son propre geste comme la manière dont il s'adresse à autrui. Après *Le Miroir,* Tarkovski envisage d'abandonner son activité de cinéaste et, rappelons-le, c'est le sentiment d'être nécessaire à certains spectateurs qui l'*oblige* à continuer: « Cette réaction du public fut capitale pour mon travail ultérieur » écrit-il. Le tournage du *Miroir* apparaît aussi comme une expérience qui lui révèle que les enjeux de la pratique artistique ne s'expriment pas seulement positivement, en terme de mission sociale ou spirituelle. « Pour la première fois, j'osai parler avec les moyens du cinéma, directement et spontanément de ce qui me tenait le plus à cœur, de ce que j'avais de plus sacré. » Le geste créateur agit *en retour* sur Tarkovski lui-même qui dit comprendre à partir de ce moment-là que « faire un film [...] n'est pas juste une étape dans une carrière, mais [(comme il le dira aussi plus tard au sujet de l'exil)] un acte qui détermine tout un destin. »[1]

[1] « Ce film est aussi l'histoire de la veille maison où le narrateur avait passé son enfance, où il était né, où son père et sa mère avaient vécu. La maison qui avait été détruite par le temps fut reconstruite, *ressuscitée* d'après d'anciennes photos, et sur les fondations mêmes d'il y a quarante ans ».
- Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 124-126.

Nostalgie et inquiétude

les gestes de l'absence de foi
Nostalghia

Tout le film *Nostalghia*[1], tourné en Italie à l'automne 1982, est placé sous le signe de cette nostalgie, du retour impossible. Bien sûr elle appartient directement au projet, Tarkovski voulait faire un film sur la nostalgie russe, « cet état d'âme si particulier qui s'empare de nous lorsque nous nous retrouvons loin de notre pays »[2] , et puis il découvre, pendant la réalisation du film, qu'il souffre lui-même et « souffrira jusqu'à la fin de [s]es jours de cette grave maladie » qui selon lui amoindrit les forces

[1] Andreï Tarkovski, *Nostalghia,* USA, RAI2, vidéocassette VHS, son, couleur et noir et blanc, 1984, 125 min.

[2] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 187.

vitales[1]. Cet état d'esprit affecte aussi le travail préparatoire et les conditions de production du film lui-même. Le scénario avait initialement été écrit pour Anatoli Solonitsyne qui joue dans tous les films de Tarkovski et dont la mort, en juin 1982, symbolise pour le cinéaste « la division de [sa propre] vie en deux: "la Russie" et "après la Russie" »[2]. Grâce à l'obtention d'une autorisation officielle de la Direction du cinéma soviétique, *Nostalghia* est le premier film que Tarkovski réalise hors de l'URSS. Outre les changements d'habitudes de vie qu'implique le travail en Italie loin des siens et dans une langue étrangère, le cinéaste doit s'adapter à une structure de production cinématographique passablement différente, c'est-à-dire à un rythme et à des modalités de travail dont on pourrait dire qu'elles se prêteraient moins au repentir. En effet, par comparaison avec les nombreuses et longues étapes qui caractérisent le processus de production cinématographique en URSS, parmi lesquelles il faut compter les longues et parfois multiples périodes de tournage qui permettent le développement des *rushes* en cours de production et donc, de l'avis du cinéaste, un plus grand contrôle sur le film et une idée plus claire de son orientation; en Italie, Tarkovski fait l'expérience de délais nettement plus courts et, par conséquent, de moins d'occasions de revenir sur le matériau filmé: le tournage ne dure *que* deux mois, le visionnement des *rushes* n'a lieu qu'après coup, ce qui change le regard du cinéaste à la fois sur le processus du tournage et sur le montage, lui procurant le sentiment d'un moins grand contrôle. Malgré ou à cause de ce processus différent, le premier visionnement de l'ensemble des *rushes* de *Nostalghia* étonne Tarkovski: « [j'ai été] étonné [...] de voir apparaître à l'écran l'exact état d'esprit dans lequel je m'étais trouvé pendant le tournage. Ce sentiment de lancinante mélancolie qui m'épuisait, loin de ma maison et des miens, et qui remplissait chaque instant de ma vie. C'est cette impression de dépendance obsédante à l'égard de son passé, comme une infirmité de plus en plus dure à supporter, qui porte le nom de *nostalghia* »[3]. Ce film sera dédié à la mémoire de la mère du cinéaste.

---

[1] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 187.

[2] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 137.

[3] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 191.

Gortchakov, le héros de *Nostalghia*, est un poète qui écrit un livret d'opéra sur la vie d'un compositeur russe du dix-huitième siècle dont il suit les traces en Italie. Malgré ses succès en Italie, ce compositeur aurait choisi de retourner vers le servage en Russie où il se serait finalement pendu. Des images couleur sépia introduisent les scènes des souvenirs russes de Gortchakov, tandis que la beauté de l'Italie à laquelle il est devenu étranger - dès le début du film Gortchakov qui ne veut plus rien pour lui-même se dit écœuré de tant de beauté - se révèle dans les ruines et les rebuts d'une civilisation disparue et d'une autre qui va à sa perte. « Mon sujet est l'histoire d'un homme russe totalement déboussolé », écrit Tarkovski dans *Le Temps scellé,* « tant par le torrent d'impressions qui s'abattent sur lui que par son incapacité tragique à les partager avec ceux qui lui sont le plus proches, qui n'ont pas eu comme lui l'autorisation de partir, et à ne pas pouvoir inclure sa nouvelle expérience à un passé auquel il est relié comme par un cordon ombilical »[1]. Voilà la situation d'apocalypse dans laquelle Tarkovski place Gortchakov, une crise individuelle qui prend une dimension collective à travers un second personnage, Domenico, convaincu que l'humanité « court à sa perte comme une démente » et qu'il doit la sauver[2]. Avec *Nostalghia,* Tarkovski poursuit le questionnement sur l'acte créateur amorcé déjà dans *Andreï Roublev,* notamment avec les gestes de Roublev et du petit fondeur de cloches. Seulement les enjeux de ce questionnement se radicalisent tant sur le plan de la forme des gestes qu'en ce qui concerne la relation entre soi et autrui, la possibilité même de l'adresse. Gortchakov et Domenico forment eux aussi une paire de personnages et la relation entre leurs choix respectifs est à relier avec l'oscillation propre au questionnement de Tarkovski entre l'abandon et le sacrifice, entre un geste qui ne trouverait plus de forme qui pourrait le porter vers autrui et un geste qui chercherait à se lier à autrui par la force, l'autodestruction. Les phases qui caractérisent la démarche de Roublev sont maintenant réparties entre deux personnages. Le film toutefois ne présente plus leurs expériences respectives en les dépliant sur un mode processuel, il privilégie le moment de leur dénouement, alors qu'elles atteignent un point de non-retour. La nostalgie du poète ne trouve chez le *fol en Christ* que la forme dernière de son

[1] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 187.

[2] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 193.

expression, tentative ultime de résoudre le déchirement qui l'affecte. Dans *Nostalghia*, chaque personnage reste fermé sur lui-même et sur sa propre conviction : l'urgence de sauver l'humanité pour l'un, l'impossibilité d'un retour pour l'autre, jusqu'à la mort.

Le cinéaste affirme avoir lui-même éprouvé semblable nostalgie lorsqu'il dut rester longtemps éloigné de chez lui. Devant un monde nouveau, une culture nouvelle auxquels il commence à s'attacher, il éprouve parfois un état d'irritation désespérant qu'il compare à l'état amoureux « lorsque [...] ce n'est pas réciproque, ou comme si on essayait d'embrasser l'infini, ou de chercher à unir ce qui ne peut l'être ». Un état qui agit « comme un rappel des bornes de notre parcours terrestre, un signe de nos limites et de notre prédestination » et qui, pour cette raison, relèverait moins des circonstances extérieures que de cette tendance à s'imposer à soi-même des limites. Contrairement au rôle des limites dans le processus désigné par la notion de temps scellé, voici des limites qui n'ouvrent plus aussi sûrement sur le mouvement infini de la vie. En se retournant vers le passé bien qu'il soit impossible d'y revenir, les gestes de Domenico et de Gortchakov se refermeraient ainsi sur eux-mêmes, sur la nostalgie d'une forme antérieure de rapport à l'existence.

exil

« Dans *L'Apocalypse*, par un moyen proprement magique, tous ces problèmes sont comme insérés dans des images. *L'Apocalypse*, en fin de compte, est un récit sur le destin, sur la destinée de l'homme quand celui-ci est indivisible, à la fois comme individu et comme membre du groupe, de l'ensemble ». Or en s'exilant, Tarkovski estime qu'il tente de changer le cours de son destin. S'agit-il de la forme que prend alors pour lui le *début du chemin*, le sentiment de celui qui se repent ? Est-ce une façon d'assumer l'exigence éthique et spirituelle de son activité créatrice, obéissance au don reçu et disposition à servir, une façon de *s'expatrier en l'autre*[1] ou une décision qui le divise intérieurement comme elle le sépare

[1] D'après une expression de Sylvain Lalande: l'amour de compassion « nous expatrie spirituellement en l'autre », « nous rend intérieur au prochain, nous fait véritablement vivre en lui et de lui ».
- Sylvain Lalande, *Fragments de la beauté, op. cit.*, p. 75.

de sa communauté sans créer les conditions d'un possible retour ? « L'homme choisit sa voie, grâce à sa libre volonté » explique-t-il à Londres, situant aussitôt l'exercice de cette libre volonté dans une perspective de salut individuel où s'inscrit à nouveau la logique sacrificielle. L'homme qui choisit sa voie « ne peut sauver tout le monde, il ne peut sauver que lui-même. Mais justement grâce à cela, il peut sauver les autres ! » Encore cette volonté rédemptrice - mais de quoi importe-t-il donc de se sauver ? - qui se juxtapose à un nouveau jugement: « Nous ne savons pas ce qu'est l'amour ». Rappelant la nécessité de « s'aimer soi-même », Tarkovski rejette aussitôt la connotation apparemment égoïste de la formule et réaffirme son *credo* réconciliateur: « l'amour est un sacrifice ». Il cite alors l'Évangile, « Aime ton prochain comme toi-même (Luc, 10, 27) » pour insister sur la primauté du rapport à soi, « S'aimer soi-même, c'est comme la base, l'étalon, et non pas seulement parce que l'homme a pris conscience de lui-même et du sens de sa vie, mais parce qu'il faut toujours commencer par soi-même ». Sans prétendre avoir lui-même réussi ni se donner en exemple, Tarkovski considère « que beaucoup de [son] infortune vient [au contraire] de ce qu'[il n'a] pas suivi [ses] propres conseils ». À un spectateur qui lui demande, après la conférence, d'où viennent les ressources spirituelles dans son travail, il répondra d'ailleurs « elles prennent racine dans le fait que je ne m'aime pas. C'est ce qui me permet d'aller plus loin, de trouver de la force non pas en moi-même mais autour de moi, à l'extérieur de moi »[1].

[1] Notes de visionnement, vidéo de la conférence londonnienne. Institut International Andreï Tarkovski, Paris.

repentir
Nostalghia

premier geste - la fin du monde:
ce geste appartient au passé du personnage, il est d'abord raconté par les baigneurs qui profitent des eaux chaudes et régénératrices de la piscine de Sainte-Catherine à *Bagno Vignoni*, chacun interprète les motivations de Domenico (jalousie, foi, folie, peur): Domenico a enfermé sa famille pendant sept ans dans sa maison pour la sauver de la fin du monde; au cours du film, des images en *flash back* évoquent cet événement;

Une entrée du *Journal* de Tarkovski datée du 10 avril 1979 annonce cet épisode du film *Nostalghia* et sans doute aussi le développement qu'il connaîtra ensuite dans *Le Sacrifice*. Il s'agit d'une ébauche de scénario imaginée avec Tonino Guerra, le directeur photo sur *Nostalghia*: « *Il Fine del mondo (La Fin du monde)*: dans l'attente de la fin du monde, un homme s'est reclus dans sa maison avec toute sa famille [...] Le père est très religieux. Ils passent ainsi dans leur réclusion près de quarante ans. [...] »[1].

repentir: lors de l'unique discussion de Dominico avec Gortchakov, ce dernier tenant à le rencontrer parce qu'il pense avoir compris la raison de cet enfermement, Domenico dira que ce geste lui apparaît maintenant égoïste parce qu'il voulait sauver sa famille alors qu'on doit sauver tout le monde; c'est ce qu'il cherche maintenant à faire par le geste de la piscine;

le second geste - rédemption:
Domenico estime en effet qu'il doit traverser les eaux chaudes de la piscine avec une chandelle allumée à la main; seulement, à chacune de ses tentatives, les gens *en santé* qui prennent leur bain de jouvence l'en empêchent, ils veulent ainsi « sauver » celui qui leur apparaît *malade*, alors que ce dernier veut les « sauver » eux (la volonté rédemptrice aussi bien que le sauvetage génèrent incommunicabilité et violence);

repentir: Domenico confie la réalisation du geste de la piscine à Gortchakov qui, selon lui, devrait penser à faire quelque chose d'important; Gortchakov prend le bout de chandelle, mais ne s'engage pas vraiment à réaliser cette mission, il quitte finalement Domenico en emportant la chandelle qu'il avait d'abord laissée sur

[1] Andreï Tarkovski, *Journal, op. cit.*, p. 181.

la cheminée; Domenico, ignorant si Gortchakov a accompli sa mission salvatrice, entreprendra néanmoins *lui aussi* de sauver l'humanité;

le troisième geste - jugement dernier et sacrifice:
une foule clairsemée et presque immobile entend Domenico prophétiser sur une place publique à Rome; grimpé sur une statue équestre, il distribue des tracts et fait le procès du monde; après ce jugement, il propose un pacte qui renverse les oppositions et les rapports de pouvoir que son discours vient de relever, notamment la relation entre les gens *sains* et les gens *malades*; il prône le retour vers l'endroit où l'on aurait fait fausse route, retour aux bases de la vie: « What kind of world is this if a madman has to tell you to be ashamed of youselves ? », clame-t-il avant de demander à ses collaborateurs de démarrer la musique, la mise en scène a des ratés et Beethoven ne se fait pas tout de suite entendre;

L'immolation de Domenico jusque dans sa mise en scène s'inspire certainement de celle de Jan Palach à Prague et de cette nostalgie de Tarkovski pour le sacrifice dont témoigne cette entrée du journal datée du 7 septembre 1970: « Gloire à ceux qui protestent en s'immolant devant la foule muette et stupide [...] Si l'humanité est capable de cela, c'est que tout n'est pas perdu et qu'il y a encore une chance. »[1]

repentir: pendant qu'on hisse vers lui un bidon d'essence, Domenico vérifie ses notes, constate qu'il a oublié quelque chose, il clame donc encore quelques mots pendant qu'il s'arrose d'essence et s'enflamme; son chien est le seul à réagir à sa mort, alors qu'arrivent Eugenia (la traductrice qui accompagne Gortchakov), porteuse du message de Gortchakov, et la police.

dernier geste -repentir devant l'absence de foi:
sur le point de rentrer chez lui en Russie, Gortchakov reçoit un appel téléphonique d'Eugenia qui a croisé Domenico à Rome (cette scène précède la scène de l'immolation de Dominico); elle vérifie au nom de Dominico si Gortchakov a fait *ce qu'il devait faire* (Eugenia ignore sans doute de quoi il s'agit); ce dernier laisse entendre que oui;

repentir: Gortchakov reporte son départ et retourne à *Bagno Vignoni* tenter la traversée de la piscine;

[1] Andreï Tarkovski, *Journal, op. cit.,* p. 28.

la piscine est vide, on s'affaire à ramasser les détritus et les pièces de monnaie qui y ont été jetés; Gortchakov entre dans la piscine, un malaise l'oblige à prendre son médicament; il allume la chandelle dont il protège la flamme avec ses mains, s'assure de bien toucher le bord de la piscine avant de commencer à traverser; le vent menace la flamme, Gortchakov fait parfois écran avec son manteau ou avec son corps, il marche vite, le sol est irrégulier, la flamme s'éteint; il revient à son point de départ; Gortchakov recommence, ses mains abritent la flamme avec plus ou moins de conviction, néanmoins, chaque fois qu'elle s'éteint, il revient consciencieusement à son point de départ et s'assure de toucher au bord de la piscine; à la troisième tentative, sur le point d'achever sa traversée, il mesure du regard le chemin parcouru; la douleur physique, une certaine résistance, font qu'il atteint difficilement l'autre côté, il prend appui sur une rampe métallique, vérifie avec la main si la flamme brûle toujours; des chants viennent accentuer l'effet dramatique pendant qu'il parcoure les derniers pas et dépose la chandelle sur le bord du bassin; mort de Gortchakov.

le geste de la piscine

Les gestes de Domenico et de Gortchakov comportent une nostalgie qui est moins présente dans le geste de Roublev (quoiqu'elle le soit certainement dans la valeur que Tarkovski prête à l'acte artistique au moment où il tourne *Roublev*). L'histoire du moine russe met en scène la quête d'un geste et du sens de la création pensée comme relation à soi, à autrui et à la vie. Le caractère de nécessité des actions de Domenico lui apparaît évident au point qu'il se sente justifié d'enfermer sa famille, de commettre des gestes violents à l'égard de lui-même et des autres. Domenico tient un discours prophétique et moralisateur à une foule impassible, s'immole par le feu sur une place publique, un geste moralisateur qui justifie, semble-t-il son sacrifice héroïque. Dans l'indifférence totale, un geste *contre*, sans théologie, sans relation à l'autre, un enfermement autodestructeur. Son sacrifice reproduit un geste passé, un rituel légitimé par une tradition qui lui reconnaît une efficacité certaine alors qu'il a désormais perdu son caractère d'évidence. Gortchakov renonce à son projet créateur comme à l'idée de retourner en Russie. Par culpabilité, par résignation, par incapacité à être libre, « au cas où », il accomplit le geste de la piscine dans le bassin vidé de son eau comme si cela n'altérait en rien le sens du geste ni sa valeur salvatrice. L'espace traversé est moins l'espace de sa transformation (qu'il s'agisse d'une regénérescence ou d'un retour aux *sources*) que celui de son enfermement, le geste de Gortchakov ne lui redonne pas accès au vivant.

Dans *Nostalghia* Gortchakov ne croit plus, mais il a encore peur, tandis que Domenico s'accroche, jusqu'à cette spectaculaire violence, à sa croyance apocalyptique comme à la résolution qu'il cherche à imposer à sa famille d'abord, puis à l'ensemble de l'humanité. C'est en ce sens que les gestes de ces deux personnages, les gestes de l'absence de foi, s'inscrivent déjà dans le temps de l'après: le sentiment d'être séparé, la séparation, l'affaiblissement de ces deux personnages les ont atteints jusqu'à un point de non-retour.

Absence d'image Après la nécessité du repentir s'ouvre la perspective du salut, l'espérance de cette apocalypse: « Le temps est proche » (Ap. 22, 10). Tarkovski suggère maintenant qu'il « serait erroné [...] de penser que l'*Apocalypse* renferme seulement un concept de châtiment ». Ici encore, l'espoir de Rédemption prend une dimension différente sur les plans individuel et collectif: « pour chacun de nous en particulier il est réellement proche, mais, pour tous ensemble, il n'est jamais trop tard », une différence liée au temps dont dispose l'individu en regard de celui dont dispose la collectivité, « livre terrifiant » pour chacun de nous, alors que « pour nous tous ensemble, [l'*Apocalypse*] exprime[rait] l'espérance », espérance liée au temps. Le sens de cette épître pour Tarkovski réside donc dans « cette dialectique [...] de l'état spirituel exprimée en images », principe d'inspiration pour l'artiste qui dit ne pas s'étonner « d'y trouver un point d'appui pour chacun des états de l'âme ». À titre d'exemple, il relève la beauté des passages sur la disparition du temps et de l'espace, limites qui matérialisent notre vie, et sur l'apparition d'un état nouveau (Ap. 6, 13-14), la description de « ce qui s'est passé après que le septième sceau ait été brisé », moment qui précède la révélation qui ne provient ni de la parole ni de l'image: « Et lorsque l'Agneau ouvrit le septième sceau, il se fit un silence dans le ciel, environ une demi-heure (Ap. 8, 1) ». «[Q]ue peut dire un artiste devant la manière dont sont dites ici les choses », comment « mieux exprimer cette tension, ce seuil ? », demande Tarkovski qui a l'impression qu'il s'agit d'« une image dont le sens est l'absence d'image ». Le septième sceau levé, il ne se passe rien, le silence, l'absence d'image, « l'image la plus forte qui puisse être ! C'est une sorte de miracle ! C'est même difficile à concevoir ».

Le caractère miraculeux de cette image sans image que Tarkovski met en évidence dans sa lecture de l'*Apocalypse* est immédiatement situé sur le plan de la création plutôt que sur le plan de la foi, c'est-à-dire ici, maintenant, notamment par le rappel d'une lecture, *Les Leçons de Don Juan* de Carlos Castaneda. Tarkovski résume le récit, « l'histoire d'un journaliste, de [l'auteur] lui-même, qui a reçu l'enseignement d'un sorcier mexicain », un « livre formidable, mais ce n'est pas cela qui compte ». Il attire plutôt l'attention du public sur la légende qui serait apparue au sujet de la conception de ce livre et « selon laquelle il n'existerait pas de sorcier, pas d'enseignement écrit, et que tout aurait été imaginé par Castaneda ». Pour Tarkovski, cette hypothèse n'explique rien, au contraire, elle complexifie la conception du livre puisque « Si cela a été

inventé par un seul homme, et que ce n'est donc pas la réalité, c'est un miracle encore plus grand que si cela avait eu lieu ». Résumant sa pensée, le cinéaste conclut: « toute image artistique, en fin de compte, [serait] toujours un miracle ».
Création d'une réalité qui n'existe pas, icône créée dans un moment d'apocalypse.

la dernière image

Le statut du film *Andreï Roublev* dans la pratique de Tarkovski a été comparé un peu plus tôt à celui d'une icône de la transfiguration dans la pratique du moine iconographe. Dans cette même perspective, *Nostalghia* apparaîtrait comme une apocalypse sans espérance, si ce n'était peut-être de la dernière image, une image de Rédemption dans le temps de l'après. Tarkovski écrit qu'avec *Nostalghia*, il a voulu « reproduire l'état d'un homme en profond désaccord avec le monde et avec lui-même, incapable de trouver un équilibre entre la réalité et son désir d'harmonie. Soit un homme qui souffrait de la nostalgie due à l'éloignement de la maison natale, mais aussi de la nostalgie plus globale d'une plénitude de l'existence. »[1] Sans aller jusqu'à confondre personnage et réalisateur, on peut considérer que ce film donne forme non seulement au profond sentiment de nostalgie du cinéaste, mais à cette nostalgie *plus globale* qui est le fondement même de sa vision du cinéma (« Le *cinéma* vit par sa capacité de ressusciter à l'écran, autant de fois qu'on le désire, le même événement. Il est, de *par sa nature, nostalgique* »[2]) et de son idéal artistique, ainsi qu'à ce sentiment d'urgence qui se cristallise chez lui autour de la crainte d'une guerre capable d'anéantir l'humanité. Devant cette vision apocalyptique du destin de l'humanité et le cours apocalyptique que prend son propre destin, s'exacerbe chez Tarkovski la nécessité de trouver une voie « qui mènera les hommes les uns vers les autres »[3] . Autrement dit, le sentiment d'être séparé s'intensifie, le temps

[1] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.*, p. 189-190.

[2] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 131.

[3] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.*, p. 190.

presse. Dès lors, le mouvement qui, chez Roublev par exemple, convertit la faiblesse en souplesse dispose ici de moins de temps pour mener le geste créateur vers un renouvellement , et peut-être est-ce justement l'urgence de *re*trouver une voie vers autrui qui *ra*mène l'activité créatrice du cinéaste vers un idéal artistique dont *Nostalghia* semblerait pourtant *concéder* la clôture éthique.

Le plan séquence de la scène de la piscine qui s'achève sur l'image de la chandelle déposée par Gortchakov mourant n'est pas la dernière image de *Nostalghia*. Suit encore une image du chauffeur de taxi qui accourt pour le secourir; une image sépia, souvenir de Russie; et ensuite seulement, le plan final du film où Tarkovski « place la maison russe entre les murs [d'une] cathédrale italienne » en ruines, Gortchakov assis sur le sol avec le chien de Domenico, un étang, des arbres. Cette scène, intégrée tardivement au film, n'apparaissait pas dans le scénario retravaillé jusqu'en 1982. La maison est construite sur le modèle de celle du cinéaste à Miasnoïé. Tarkovski repère cette église en ruines où pousse un arbre en mai 1980.

Cette dernière image semble prendre une valeur de repentir par rapport au reste du film dans la mesure où elle en modifie en quelque sorte le tracé *in extremis* comme s'il s'agissait de renforcer la croyance en l'efficacité rédemptrice du geste de Gortchakov. Cet ajout de Tarkovski appartiendrait-il à ces gestes de l'absence de foi qui caractérisent *Nostalghia* ? L'image elle-même fera l'objet d'un repentir dans une page du *Temps scellé* où Tarkovski critique au nom de sa propre conception de l'image cinématographique cette scène à laquelle il semblerait qu'il ne put renoncer. Il *concède* alors que ce dernier plan du film est trop littéraire, trop métaphorique, l'image manquerait de « pureté cinématographique » écrit-il. En somme, cette image est si construite qu'elle impose avec force sa propre interprétation comme Rédemption du personnage. En cela, elle tendrait plutôt vers le symbole qui, contrairement à l'image selon la conception tarkovskienne, enclôt le temps et la vie plutôt qu'il ne les laisse circuler en lui: « Gortchakov meurt dans ce monde nouveau pour lui, où les choses ont été une fois pour toutes, on ne sait pour quoi ni par qui, séparées dans notre très étrange et relative existence terrestre. » Comme s'il ne supportait pas au terme du parcours de Gortchakov qu'*il ne se passe rien*, *le silence*, *l'absence d'image*, l'expression de cette tension

dont il admire la force et la signification dans l'*Apocalypse*,Tarkovski fait en sorte que son personnage retrouve une « unité nouvelle » dans une dernière image, un renforcement esthétique qui s'éloignerait ainsi de l'icône: « L'icône [...] s'engendre [...] du renoncement de l'image à elle-même, elle *affaiblit l'image en elle* pour y prévenir toute autosuffisance »[1]. Mais, poursuit Tarkovski, « l'artiste élabore des principes pour finalement les transgresser ». Évoquant la richesse de la texture artistique par rapport au théorique, il ajoute néanmoins: « Et maintenant que j'achève ce livre [(Tarkovski retravaillera le texte russe et préparera l'édition française du *Temps scellé* au moins jusqu'en septembre 1986)], je me pose aussi la question de savoir si mes propres principes ne sont pas devenus un cadre trop contraignant... »[2] On peut imaginer que selon la conception de l'image et la notion de temps scellé avec lesquels il travaille, Tarkovski aurait été *contraint* de rejeter le dernier plan de *Nostalghia*. Cependant il ne s'agit pas ici de se formaliser de cette *transgression* de principes qui, comme toutes règles, n'ont en eux-mêmes aucune valeur. Ne pourrait-on plutôt se demander au nom de quel *principe* autre le cinéaste choisit justement de conserver cette image ? Car, malgré ce repentir exprimé dans *Le Temps scellé* au sujet de la scène finale de *Nostalghia*, le prochain film de Tarkovski, *Le Sacrifice*, s'inscrira formellement en continuité avec cette dernière image. En ce sens peut-être marque-t-elle un choix bien plus qu'une transgression: après *Nostalghia*, les formes du repentir comme la dialectique de la croyance commencent à déserter l'espace créateur de Tarkovski, ainsi son geste matérialiserait d'autant moins la faiblesse, le doute ou l'hésitation dans la mesure où il chercherait à se faire confirmation de sa foi.

---

[1] Expression de Jean-Luc Marion citée par Bruno Duborgel.
- Bruno Duborgel, *Malevitch : la question de l'icône*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Collection du CIEREC », Travaux XC, 1997, p. 46.

[2] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.*, p. 196.

Un acte obligé

«Que dois-je faire après avoir lu l'Apocalypse ? Il est évident que je ne peux plus être celui que j'ai été, et je ne le peux plus, non point parce que j'ai changé, mais parce qu'il m'a été dit que, sachant ce que je sais maintenant, je suis tenu de changer ». Cette lecture de l'*Apocalypse* aura donc commencé par porter un jugement moral sur la création avant de s'achever sur un impératif, la nécessité d'un changement. Foyer d'une certaine espérance, cette exigence d'une transformation créatrice de soi est aussitôt reliée à la question de la possibilité de la création artistique: « En liaison avec tout cela, je commence à penser que l'art auquel je m'adonne, n'est possible que dans le sens qu'il ne m'exprime pas moi-même, mais concentre tout ce que je peux saisir dans mes liens avec les autres ». Immédiatement après avoir soulevé la question *que faire ?,* Tarkovski réinvestit la posture moralisatrice et l'héroïsme sacrificiel familier de sa pratique, une pratique qui inverse l'impératif évangélique dans la mesure où elle cherche d'abord sa légitimité dans l'amour de l'autre. « Très précisément, l'art devient péché, dès que je l'utilise à mes propres fins. Et le pire, c'est que je cesse d'être alors pour moi-même intéressant. Mais c'est peut-être là que commence l'amour pour soi-même ».

La conférence s'achève par les remerciements du cinéaste qui ajoute encore quelques mots sur le tournage du *Sacrifice*, horizon immédiat de son travail. Tarkovski affirme n'avoir rien voulu révéler de nouveau au cours de cette rencontre à Londres et avoir lui-même reçu ce qu'il cherchait: « En méditant au milieu de vous de cette façon, j'ai senti toute l'importance de cette démarche, et vous m'avez permis d'arriver à quelques conclusions et à formuler quelques idées. Parce que penser à cela dans la solitude est impossible ». Alors que les idées qu'il vient de livrer appartiennent manifestement à la solitude de la réflexion (comme l'indiquent par exemple les nombreux recoupements avec des entrées de son journal), cette remarque de Tarkovski montre à quel point chez lui les conditions de cette réflexion demeurent liées à la possibilité d'une relation à autrui. « Je m'apprête à créer un nouveau film, à faire un nouveau pas dans cette direction, et il est clair que je ne dois pas aborder cela comme un acte de création libre, mais comme un acte obligé, quand la création n'apporte plus un simple plaisir, mais devient un devoir parfois écrasant.

À vrai dire, je n'ai jamais compris comment un artiste pouvait être heureux dans le processus de son travail. Ou bien, c'est le mot qui n'est pas adéquat. Heureux, non, jamais. L'homme ne vit pas pour être heureux: il y a des choses beaucoup plus importantes que le bonheur ». Cette remarque finale de la conférence de la St-James' Church se retrouve sous une forme interrogative dans une note de bas de page ajoutée par Tarkovski au chapitre dernier du *Temps scellé* : « Qui a dit que notre vie sur terre était faite pour le bonheur, et non pour quelque chose de plus important ? (À moins de l'impossible: changer le sens du mot bonheur) ». Une idée qui lui semble vouée à l'incompréhension générale. Tarkovski insère cet aparté dans *Le Temps scellé* alors qu'il vient d'introduire le thème de son dernier film, *Le Sacrifice*, soit le « thème de l'harmonie impossible sans le sacrifice »[1] et de situer le désir de faire ce film dans la perspective apocalyptique caractéristique de sa vision du conflit qui diviserait l'homme moderne: « L'homme moderne se trouve à la croisée de deux chemins. Il a un dilemme à résoudre: soit continuer son existence de consommateur aveugle, soumis aux progrès impitoyables des technologies nouvelles et de l'accumulation des biens matériels, soit trouver la voie vers une responsabilité spirituelle, qui pourrait s'avérer à la fin une réalité salvatrice non seulement pour lui-même mais pour la société tout entière. Autrement dit, retourner à Dieu »[2]. Continuer ou *re*tourner à Dieu. Même s'il estime que « L'être humain doit résoudre ce problème par lui-même », qu'il doit lui-même « trouver la voie d'une vie spirituelle normale », on constate, à la manière dont il présente le problème et la solution, que Tarkovski répond avec autorité à la question *que faire ?*, et que par sa réponse, il tient à faire valoir le sacrifice comme condition du salut. D'après lui, l'homme moderne se laisserait transformer en robot plutôt que de renoncer à lui-même ou à ses biens personnels. Et ce constat le laisse désemparé: « Je me rends bien compte que l'idée du sacrifice, de l'amour évangélique envers son prochain, n'est pas très populaire de nos jours ». Mais la souffrance de Tarkovski ne tient-elle pas aussi, sinon avant tout, à ce qu'il ajoute immédiatement après : « Plus que cela: personne ne nous demande de nous sacrifier »[3]. Nostalgie du sacrifice, même s'il n'y a plus de divinité transcendante à qui sacrifier,

[1] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 199.

[2] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 200.

[3] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 200-201.

même si le sacrifice a perdu son destinataire, même si plus personne ne demande à Tarkovski ce qui, de son point de vue, lui apparaît encore comme ce qu'*il faut* faire. Malgré cette vision du monde, le cinéaste résiste à reconnaître la perte d'efficacité de ce qu'il se représente comme l'un « des derniers moyens salvateurs pour un retour à une vie spirituelle digne de l'homme »[1] quoique son dernier film soit peut-être une *démonstration* par défaut de ces « conditions d'impossibilité » du sacrifice comme de cette résistance de Tarkosvki. Renoncer au sacrifice, sans doute cela affecterait-il trop l'activité créatrice du cinéaste qui apparaît à cette étape de sa démarche comme la violence dernière d'un geste artistique qui ne cherche plus tellement la forme qui le porterait vers autrui, mais sa propre affirmation comme moyen salvateur, comme force prophétique, comme principe réconciliateur. Dans un contexte de grande incertitude, le cinéaste manifesterait ainsi son attachement à une tradition rédemptrice comme à son besoin d'une autorité salvatrice. Même en l'absence de foi, le besoin de croire.

que faire ?

Dans sa lecture de l'*Apocalypse*, Tarkovski se montre fasciné par cette fin du temps qui résonne, dit-il, « comme une promesse, comme une espérance », et aussi par cet autre passage qui lui apparaît « tout à fait étrange, dans ce contexte du livre de la Révélation: Quand les sept tonnerres eurent parlé, j'allais écrire, mais j'entendis du ciel une voix me dire: Tiens secrètes les paroles des sept tonnerres et ne les écris pas (Ap. 10, 4) ». Le cinéaste formule alors tout un ensemble de questions à propos de ce qu'il qualifie d'étrange intermède: « alors que le sens de cette épître est de révéler à l'homme ce qu'il doit connaître », « Que vient faire cette péripétie dans les relations entre l'ange et saint Jean ? » « Qu'était cette chose que l'homme ne devait pas savoir » ? Et il suggère qu'il s'agit « Peut-être [du] concept même de connaissance », peut-être « Fallait-il nous cacher notre propre destinée » ? Tarkovski affirme qu'il ne pourrait pas vivre s'il connaissait la prophétie de sa vie: « La vie perdrait son sens si je savais comment elle se terminait ». Les limites du livre de la Révélation protégeraient ainsi le sens de la vie en révélant la profondeur

[1] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 200-201.

du caché. L'espoir résiderait dans le fait qu'il ne semble pas vain de chercher un sens, dans le fait que cette démarche trouve en elle-même sa légitimité ? Pour Tarkovski, l'incomplétude de notre connaissance laisserait en effet de l'espoir. En ne profanant pas l'infini, elle préserverait l'espace d'une quête, d'un élan vers le spirituel. Un espoir qui paraît lié aux conditions de possibilité de l'activité créatrice et à la fonction même de l'art. Voilà sans doute pourquoi il valorise l'ignorance plutôt que la connaissance dans sa lecture de l'*Apocalypse*: « dans l'ignorance de l'homme, il y a de l'espérance. L'ignorance est noble. La connaissance vulgaire ». Une formulation qu'éclaire sans doute cette entrée de son journal datée de juillet 1981: « Le monde présente beaucoup plus d'ouvertures vers l'absolu qu'il n'y paraît au premier abord - mais nous ne savons pas les voir. Au fond, je suis un agnostique, en ce sens que tout ce que les hommes avancent comme une connaissance nouvelle sur le monde, je le regrette comme une nouvelle tentative d'appliquer des méthodes inadéquates. La formule $E = mc^2$ ne peut être juste, parce qu'il ne saurait y avoir de connaissance positive. Notre connaissance, c'est comme la sueur ou les excréments, c'est-à-dire des fonctions qui accompagnent l'existence et qui n'ont rien à voir avec la *Vérité*. La seule fonction de notre conscience, c'est la création de fictions. La vraie connaissance, elle, naît du cœur et de l'âme »[1]. Mais en choisissant ultimement de privilégier l'espérance sur l'avertissement apocalyptique, Tarkovski ne transforme-t-il pas la condition d'une exigence (l'incomplétude de notre connaissance) en promesse de salut ? En tant que révélation du destin humain livré à sa propre violence, l'*Apocalypse* engage chacun à répondre de soi-même, c'est-à-dire à soutenir l'incertitude de la question *que faire* ? En tant que promesse de réponse, elle reprend force de loi. Du point de vue du travail créateur de Tarkovski, la conférence de Londres et, par la suite, la réalisation du film *Le Sacrifice*, marqueraient un tel retournement vers la loi. La forme de son geste porterait moins l'inquiétude éthique du cinéaste que sa volonté de confirmer sa foi en un idéal artistique comme si, de *Roublev* au *Sacrifice*, le questionnement sur l'acte créateur - la question du geste qu'*il faut* et l'incertitude dont elle procède - opérait un retournement nostalgique vers le passé, vers les formes closes de la croyance, cherchait à renforcer sa propre autorité prophétique, trouvait refuge dans la clôture esthétique. Apocalypse et jugement dernier du cinéaste.

[1] Entrée du journal datée du 25 juillet 1981.
- Andreï Tarkovski, *Journal, op. cit.*, p. 268.

Que faire ?

à qui obéir ?
Le Sacrifice

Pour Tarkovski, rappelons-le, « L'artiste n'est jamais libre [...] parce qu'il est enchaîné à son don, à sa vocation, à son service envers les autres »[1] et cette *mission* spirituelle repose à la fois sur une posture de retrait et sur la possibilité d'une relation à autrui. Cependant, si la création doit rester un acte obligé au risque de perdre à ses yeux toute valeur spirituelle, comment se rassurer sur la nécessité de ce geste depuis l'exil, depuis cette radicalisation du sentiment d'être séparé ? Si la légitimité que son action trouve dans la relation à un destinataire qui l'oblige à continuer se voit elle-même fragilisée, à qui obéir ? Ainsi serait-ce moins de la relation à l'autre que s'autorise le geste du cinéaste désormais que de l'obéissance à

[1] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 154.

une autorité morale fondée sur la nécessité du retour à Dieu. Projetée hors de soi, la question du geste qu'*il faut* lui permet de résoudre l'incertitude en reproduisant des rituels d'obéissance. Comment en effet laisser ouverte cette question devant l'absence de réponse ? Contrairement au personnage de Roublev qu'il place devant semblable dilemme, Tarkovski risquerait-il de rompre avec la vie plutôt que de mettre en question les formes de son idéal artistique ? Même en l'absence de foi, le besoin de croire empêcherait-il l'activité créatrice de se tourner critiquement contre elle-même ?

Entre le jugement moralisateur et le geste d'amour, Roublev pose le sacrifice, puis le renoncement au sacrifice. Qu'advient-il de cette interrogation sur le geste créateur depuis le *Roublev* vers *Le sacrifice*[1] ? La situation apocalyptique et l'approche du jugement dernier deviennent immédiateté: dans *Le Sacrifice*, la fin est déjà là, c'est déjà fini. Alexandre, dans le temps dont il dispose, ne parvient ni à une transformation de lui-même ni à un renouvellement des formes de son action. Les gestes filmés par Tarkovski dans ce dernier film - la plantation de l'arbre sec, la prière ou l'incantation magique -, reproduisent le passé et se ferment au mouvement qui est le propre du vivant. Cette clôture ne relève pas que du geste en soi, mais d'un rapport au temps, de soi-même au geste, et de la possibilité de sa circulation, de sa transformation.

Pour Tarkovski, on l'a dit déjà, la pratique artistique serait par sa nature même nostalgique. Avec *Le Sacrifice,* le cinéaste semble en quelque sorte se résoudre à *peindre un jugement dernier*, comme si l'affaiblissement éthique de sa pratique générait, plutôt qu'un geste d'amour, une réaction de dépit et de force: clôture de la forme et renforcement esthétique. L'acte de création matérialiserait ainsi un jugement moralisateur de l'artiste sur lui-même, sur autrui et sur son époque, et un geste sacrificiel qui devrait le réintégrer, du moins symboliquement, à une communauté.

À propos du personnage d'Alexandre: « Il n'est pas un héros, mais un penseur et un homme honnête, capable de se sacrifier pour un idéal élevé. Quand la situation l'exige, il n'esquive pas ses responsabilités ni ne les renvoie vers les autres. Et il prend le risque d'être incompris, car sa façon

[1] Andreï Tarkovski, *The Sacrifice,* Beverly Hills, Pacific Arts Video, vidéocassette VHS, son, couleur et noir et blanc, 1986, 145 min.

d'agir n'est pas seulement radicale mais aussi affreusement destructrice aux yeux de ses proches. C'est là que réside la force dramatique de son acte. Néanmoins, il exécute cet acte et franchit avec lui le seuil du comportement accepté comme normal. Il prend donc le risque d'être qualifié de fou, parce qu'il a conscience d'appartenir à un tout, ou, si l'on veut, au destin du monde. Mais en réalité il ne fait qu'obéir à sa vocation, telle qu'il la ressent en son cœur. Il n'est pas maître de sa destinée, mais son serviteur. Et ce sont ainsi des efforts individuels, que personne ne voit ni ne comprend, qui soutiennent très probablement le monde »[1].

Dans *Andreï Roublev* et dans *Nostalghia*, les différents gestes qui problématisent le questionnement du cinéaste sur l'acte créateur sont répartis entre plusieurs personnages, cette répartition traduit un certain mouvement de la pensée et ses tensions propres. Alexandre agit dans une relative solitude, il n'obéit pas à une voie intérieure comme ces autres personnages: il aurait plutôt attendu depuis longtemps cette occasion d'agir héroïquement, le moment d'obéir à un ordre. Ce personnage ne porte pas le signe caractéristique de l'homme faible et il n'est pas défini par un conflit intérieur autant que par l'attente d'un conflit qui donnerait enfin à son action, voire à son existence, un caractère de nécessité qu'elles n'ont plus. Alexandre est un personnage cerné dans son propre refuge qu'il finit par détruire, ultime tentative de retrouver une vérité perdue, mais aussi d'accomplir enfin ce qu'il persiste à considérer comme son destin héroïque. Mais l'*efficacité* de son geste de prière et de magie, de même que l'efficacité du sacrifice de la maison et de sa relation à sa famille et à son fils, ne paraît pas évidente. Les gestes d'Alexandre se soustraient à la tension éthique sous prétexte d'un devoir absolu, transcendant, ce qui soulève la question de la différence entre la violence réconciliatrice du sacrifice et l'amour évangélique si souvent liés chez Tarkovski à l'impératif sacrificiel. Autrement dit, la différence entre l'hospitalité et le sacrifice d'Abraham.

Alors qu'il s'interroge sur la création, se demandant si l'artiste « essaie d'imiter le Créateur » et si c'est bien ce qu'il doit faire, Tarkovski écrit dans son journal en mai 1983 : « N'est-il pas ridicule de chercher à imiter le Créateur, Celui que nous servons ? Mais nous assumons notre responsabilité devant le Créateur en employant la liberté qu'il nous a

[1] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 193.

confiée pour combattre le mal qui est en nous, pour surmonter les obstacles que nous rencontrons sur notre chemin vers le Seigneur, pour mûrir au sens spirituel et aller au-delà de tout ce qui est en nous de bas et de vil. Si c'est cela que nous faisons, il n'y a alors rien à craindre. Aide-moi Seigneur, envoie-moi un Maître, j'attends depuis si longtemps, je suis fatigué. »[1] La fin de ce passage rappelle une réplique de Dominico dans *Nostalghia* : « There are no great masters left, that's the real evil of our time ».

[1] Entrée du journal datée du 23 mai 1983.
- Andreï Tarkovski, *Journal, op. cit.,* p. 323.

un acte obligé
Le Sacrifice

premier geste - obéir à un maître, à une tradition:
en tentant de reproduire la même situation et le même geste, Alexandre raconte à son fils l'histoire du moine Pamve qui demande à son disciple d'arroser un arbre sec; Alexandre, ancien acteur, éprouve de la nostalgie pour un acte d'obéissance et de foi; il imagine un équivalent, c'est-à-dire, selon son désir d'héroïsme, un rituel qui devrait changer le monde comme par exemple un verre d'eau vidé dans les toilettes;

second geste - obéir à la peur:
« I've waited for this all my life. My whole life has been one long wait for this » se dit Alexandre lorsqu'il croit qu'une guerre nucléaire est déclenchée et qu'arrive la fin du monde; la crise apocalyptique donne soudainement une motivation, un caractère de nécessité aux actions d'Alexandre qui, bien que fébrile, ne sait manifestement pas quoi faire; après être allé voir son fils qui dort, Alexandre boit un verre de cognac et, avec angoisse, retrouve les paroles du *Notre père*; il s'assoit par terre et poursuit une prière qui se recentre autour de la protection de ses proches, demande leur salut dans un temps terrible (« this war is the ultimate war »), demande de l'aide, pleure et rampe jusqu'au canapé où il s'endort et rêve; des images en noir et blanc; réveillé par Otto (le facteur) qui lui annonce qu'il a une dernière chance, un dernier espoir en Maria (une domestique un peu sorcière), Alexandre qui n'y comprend rien, obéit néanmoins et se rend auprès de Maria à qui il raconte le récit du jardin que sa mère aimait à regarder malgré qu'il ait été laissé à l'abandon.

Extrait de la prière d'Alexandre: « Je te donnerai tout ce que j'ai. Je quitterai ma famille que pourtant j'adore. Je mettrai le feu à la maison, au petit je vais renoncer, muet je deviendrai, et ne parlerai plus de toute mon existence. Je suis prêt à abandonner ce qui me rattache maintenant à la vie. Fais Seigneur que tout redevienne comme avant, comme ce matin, comme hier que je sois délivré de cette peur affreuse, bestiale mortelle, écœurante qui nous étreint. »[1]

Récit du jardin maternel : La mère d'Alexandre étant tombée gravement malade, ce dernier aurait entrepris de « restituer [au jardin] son ordonnance ancienne », « de tout remettre en ordre le plus rapidement possible », de « créer quelque chose, à mon idée, qui me convienne, de mes propres mains, pour faire plaisir à ma

[1] Andreï Tarkovski, *Le Sacrifice, livre de film*, Munich / Paris, Schirmer / Mosel, 1987, p. 110.

mère », pour qu'elle voie *son* jardin. « Une fois le travail terminé », « J'étais donc assis dans [son] fauteuil près de la fenêtre », poursuit Alexandre à l'intention de Maria, « et j'ai regardé, oui, oui, je croyais m'offrir un moment de bonheur total », mais il ne retrouve plus la beauté du jardin, seulement les marques de violence de son propre travail.

Pendant qu'il est auprès de Maria, Alexandre aura les mêmes visions qu'au début du film, alors qu'il s'était évanoui, des images en noir et blanc, des rues dévastées et des scènes urbaines désertes quoique, cette fois, les mêmes lieux soient parcourus par des gens pris de panique;

Le récit du jardin maternel serait à l'origine du film *Le Sacrifice*. Dans ses notes et projets, Tarkovski l'intitule: *Confession autour de la maison*. Entrée du journal datée du 23 décembre 1978: « On a projeté (avec Tonino) de faire un film en 16 millimètres sur la campagne. Ce serait une confession autour de notre maison, à Miasnoïé. Une tempête dans un verre d'eau. L'histoire du jardin qu'on veut rendre tout propret et qui finit par vous répugner. » Il envisage une distribution des rôles, quelques scènes, une dispute banale, « La pluie. De l'eau sur la terrasse. »[1]

troisième geste - obéir à son serment:

Bien qu'il soit allé trouver la sorcière, de retour à la maison, Alexandre obéit aussi à son serment salvateur, il « détruit son foyer, se sépare de son fils qu'il aime pourtant au-delà de tout, et il s'enfonce dans le silence »; une table sur laquelle il pose des objets divers sera le foyer de l'incendie qui dévastera la maison.

« Le fait que Dieu ait entendu la requête d'Alexandre a des conséquences à la fois terribles et exaltantes », écrit Tarkovski dans *Le Temps scellé*. « On peut trouver terrible, en effet, qu'Alexandre, fidèle à son serment, rompe de façon pratique et définitive avec le monde et les lois auxquelles il s'était plié toute sa vie. Il perd, ce faisant, non seulement sa famille, mais aussi toute sa capacité d'évaluation des normes morales, et c'est bien cela qui apparaît comme le plus terrible aux yeux de son entourage. Malgré cela, ou plus précisément à cause de cela, Alexandre incarne pour moi l'élu de Dieu »[2].

[1] Andreï Tarkovski, *Journal, op. cit.,* p. 170.

[2] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 208.

Jugement dernier

La dernière scène du film renvoie en boucle à la scène d'ouverture. Empêché de parler tout au long du récit parce qu'il a subi une opération à la gorge, *Little Man*, le fils d'Alexandre, vient arroser l'arbre sec au pied duquel il se couche et reprend les paroles de son père: « Au commencement était le verbe... mais pourquoi papa ? »; image du tronc de l'arbre, des branches et superposition d'une dédicace: « Ce film est dédié à mon fils Andrusje - avec espérance et confiance ».

« Chercher un rapport spirituel avec les autres est un acte éprouvant, non rentable, qui exige le sacrifice. Et tant d'efforts en vaudraient-ils la peine si ce n'était que pour entendre son propre écho ? »[1]

[1] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.,* p. 40 et le chapitre intitulé « L'Art, nostalgie de l'idéal ».

La maison que je n'habiterai jamais

Nous avons décidé avec Lara de faire construire au plus vite la maison à Roccalbegna.
Il faut pour cela confirmer le projet que j'ai fait moi-même. [...] Il faut planter une
vigne, des oliviers, un verger, élever des moutons et avoir ainsi un petit revenu.
C'est la seule chose sur laquelle nous puissions compter, car nul ne sait
quand ma maladie se terminera et quand je serai en état de travailler.
Je ne fais des plans que dans la perspective de la *vie*,
car celui qui tremble devant la mort n'est déjà plus vivant.
Andreï Tarkovski, *Journal*, 13 septembre 1986, Ansedonia, Italie

« Mon Dieu, comment continuer à vivre ? »

« Nous avions acheté une ruine à Roccalbegna » écrit Larissa Tarkovski. « Pendant des semaines, [Andreï] parla beaucoup de la reconstruction de cette maison. De nouveau, craignant de ne pouvoir retravailler tout de suite, il forgea le rêve de vivre en autarcie; seulement, à la place du potager de Miasnoïé, il voyait à présent un verger, des vignes, des oliviers, et à la place des cochons, des brebis. Nous prenions nos repas sur une véranda ouverte. En bas dans l'herbe, on entendait les cigales. Andreï se mit à écrire le scénario de *La Tentation de saint Antoine*. »[1]

Le projet sur saint Antoine est évoqué pour la première fois en 1981 dans le journal de Tarkovski. C'est un projet qu'il n'a pas réalisé, mais qu'il élabore néanmoins jusque dans les derniers instants de sa vie. Les notes inscrites dans son journal apparaissent souvent dans la proximité de description d'un malaise physique ou d'une insatisfaction. Tout changer, tout rejeter, couper court, c'est aussi cela la tentation d'Antoine. Et sa souffrance. Désaffection du monde qui est aussi défi porté à ce monde[2].

La composition du *Saint Antoine* s'élabore à rebours. Dès sa première esquisse, le cinéaste entrevoit la fin, la tristesse du moine, la beauté de l'aube.

esquisses

3 novembre 1981, Moscou

« Mon Dieu, comment continuer à vivre ? » Problèmes d'argent, vague à l'âme, « et il faut songer à créer ! Que tout aille au diable ! [...] Il faut tout changer, il faut changer de vie, rejeter tout ce qui n'est pas suivre sa vocation. Il faut rassembler tout son courage et couper court à tout ce qui retient. La tentation de saint Antoine. À la fin: sanglots irrépressibles d'Antoine qui ne peut trouver

[1] Larissa Tarkovski, *Andreï Tarkovski,* Paris, Calmann-Lévy, 1998, p. 153.

[2] Jacques Lacarrière montre très bien l'influence d'une interprétation littérale de l'*Apocalypse* sur les débuts du monachisme chrétien. « Comment vivre, alors, dans cette crainte perpétuelle de l'anéantissement de toute chose ? Comment ne pas guetter, jour et nuit, les signes précurseurs de l'Apocalypse et surtout, puisqu'on s'attend, d'un moment à l'autre, à la fin du monde, ne pas délaisser tous les soucis, les affaires, les valeurs de ce monde ? » « Atmosphère d'abandon total, définitif, puisque rien de ce monde, ni ses objets de culte ni ses instruments de travail, ne devaient plus servir ».
- Jacques Lacarrière, *Les Hommes ivres de Dieu*, Paris, Librairie Arthème Fayard, « Points Sagesses », 1983, 286 p.

l'harmonie en lui-même. Ils se changent peu à peu en soupirs saccadés, puis ils s'apaisent tandis que son regard scrute, seconde après seconde, la beauté naissante de l'univers. L'aube, la nature endormie, les arbres frémissants, les étoiles qui s'éteignent et la lumière qui monte à l'Orient, qui éclaire toute la beauté de la vie. Saint Antoine. C'est aussi Tolstoï, et Ivan Karamazov, et tous ceux qui souffrent de la barbarie. »[1]

12 novembre 1981, Moscou

« *Saint Antoine*. Le drame de celui qui ne peut maîtriser en soi l'humain, le terrestre dans son élan vers le spirituel. » Tarkovski se réfère ici au point de vue du père Serge selon qui les gens seraient capables d'exister à sept niveaux différents. Le cinéaste estime qu'il se situe lui-même au troisième niveau, tandis que le Christ en était au quatrième. « J'en suis venu à penser que l'art est la réaction de l'homme qui se trouve à l'un des plus bas niveaux, mais qui aspire au plus haut, et ce conflit dramatique est le contenu même de l'art, de l'image artistique. [...] L'art, qui est le témoignage des efforts spirituels de l'homme, est voué à disparaître quand tous auront atteint les sommets. »

29 mars 1982, Rome

« Oui, l'espace, le temps, la causalité, sont des formes de la conscience, et l'essence de la vie est au-delà de ces formes; mais il y a plus: notre vie tout entière n'est que soumission de plus en plus grande à ces formes, suivie d'un affranchissement de ces formes.
Encore et encore saint Antoine et ses tentations. Encore et toujours la même chose. La liberté humaine dispose ainsi d'une sorte de diapason avec à une extrémité, le mal, et à l'autre, le bien. Et je n'ai jamais entendu parler de quelqu'un qui luttait et qui pourtant s'abaissait, chutait. Quand il y a lutte, il y a élévation. »

3 août et 10 novembre 1985, Stockholm

En août le *Saint Antoine* est inclus dans une liste de projets et à nouveau mentionné en novembre: « Je dois faire le *Saint Antoine*. Je pourrais demander le soutien du pape par l'entremise des Formigoni. »

27 janvier 1986, à l'hôpital

« *Saint Antoine* : entretien de saint Antoine avec la femme, d'une rive à l'autre de la rivière. L'eau coule paisible, lente, profonde.

[1] Andreï Tarkovski, *Journal, op. cit.,* p. 280. À moins d'indications autres, les citations renvoient au journal de Tarkovski.

Elle commence à lui parler très fort, à cause de la distance; puis elle répète ce qu'il dit, tout doucement. Les voix font un large écho sur l'eau. Elle veut un enfant de lui, il lui explique que c'est impossible, elle dit que c'est nécessaire. L'idée de peupler la terre d'hommes enfantés par des saints. Il rit. Et tente de distinguer son visage, mais elle est trop loin, on ne voit pas bien.
"La fin": le songe de saint Antoine avec la venue de la femme, leur amour, l'aube qui pointe. Il pleure.
Si je peux encore travailler, il faudra que je choisisse entre *Hamlet, Saint Antoine* et *L'Évangile* (selon Steiner). »

31 janvier 1986, à l'hôpital

« Si je suis appelé à vivre, il faudra choisir : *L'Apocalypse* ou *Saint-Jean à Patmos ? Hamlet ? Saint Antoine ? Le Golgotha ? Hamlet*, c'est trop connu et rebattu; *Saint Antoine*, c'est très intime et *encore une fois*, en profondeur. *L'Évangile* selon Steiner ? Est-ce vraiment "à moi" ? Si cela pouvait être ! Et si, au lieu de faire tout l'*Évangile*, je prenais un épisode ? C'est trop circonscrit ? Une chose est claire : si je fais un film, ce sera sur l'essentiel, au maximum de mes capacités. J'ai promis – pas de *Hoffmanniana*, peut-être le *Saint Antoine*. »

3 mars 1986, Paris

« Ça va mal. J'ai pris un analgésique. Larissa s'est procuré *La Tentation de Saint Antoine*, de Flaubert. »

26 mars 1986, Paris

« Ça va de plus en plus mal. Je marche plus difficilement. Léon est passé. Je retourne à la clinique lundi – pour une dernière séance combinée de radio et de chimiothérapie; ensuite, je n'aurai plus que de la chimio, ce qui sera moins dur. [...] J'ai lu le *Saint Antoine* de Flaubert. C'est cérébral, peu original, pompeux – Serioja Paradjanov en aurait fait une adaptation magnifique.
Lara et Andrioucha devront aller à Florence, pour mettre de l'ordre dans la maison et se rendre à Roccalbegna. J'ai fait moi-même un plan de la maison, il faut que Larissa le fasse accepter. »

8 et 9 avril 1986, clinique de Sarcelles

« Épisodes pour le *Saint Antoine:*

1. Scène d'amour (ne pas refaire les erreurs de *La Sorcière*)
2. Entretien avec la femme au bord de la rivière, d'une berge à l'autre.
3. La fin. Des pleurs. L'aube. La beauté de la nature.
4. Réflexions, idées, thèmes. Surtout: l'art, l'amour, le problème du péché.

Hier, jusqu'à minuit, j'ai eu d'atroces vomissements. C'est la chimio. »

12 juillet 1986, À la clinique allemande de Oschelbronn
« Larissa m'a trouvé et envoyé les livres dont j'ai besoin pour mon travail. Je vais essayer de commencer à écrire le scénario sur saint Antoine. »

25 septembre 1986, Ansedonia, Italie
S'interrogeant sur ce qui amène Hamlet à se venger, Tarkovski relie le désir de vengeance à sa conception du sacrifice. « La vengeance est une façon d'honorer les liens du sang, de se sacrifier pour ses proches et d'accomplir un devoir sacré. Hamlet se venge, on le sait, pour renouer le fil du temps brisé, ou plutôt pour donner corps à l'idée du sacrifice de soi. Souvent nous nous obstinons dans des actes qui nous nuisent, mais c'est là une forme altérée du sacrifice de soi, de la négation de soi, du devoir. » Devoir pour l'homme religieux, besoin de souffrir hors du religieux, précise-t-il. Ce désir de souffrir en définitive, « n'est autre chose que l'amour, un amour qui n'a pas trouvé les formes pour s'incarner ». « L'amour est toujours don de soi aux autres. Et bien que les mots "sacrifice", "sacrificiel" semblent avoir un sens négatif, destructeur, car on les rapporte à la personne qui se sacrifie, en fait l'essence de cet acte est toujours l'amour, c'est-à-dire un acte positif, créateur, divin. »

Immédiatement après cette réflexion sur l'amour sacrificiel, suivent un commentaire dans lequel une limite du cinéma répond à une limite de l'homme; et les dernières notes inscrites dans le journal du cinéaste en relation avec le scénario du *Saint Antoine* :

« L'impossibilité de montrer au cinéma deux notions simultanées autrement que successives symbolise bien cette incapacité de l'homme de vivre hors du temps. Le temps prend une forme convenue et grossièrement matérielle.

1. Unité de lieu, de temps et d'action. Pour prouver que cet espace limité est aussi illimité que tout autre, et pourtant tout aussi limité.
2. Un café d'où l'on voit une rue, et une autre ruelle qui s'enfonce au loin, avec, tout au bout, fermant l'horizon, un quai et un débarcadère. Un golfe marin. Un bateau blanc s'avance vers le débarcadère et le soleil couchant qui frappe ses flancs éclaire l'intérieur du café. La lumière, le temps qu'il fait, l'atmosphère, l'heure du jour.
   3. Explosion dans le restaurant d'à côté.

4. Arrivée de Maria avec un homme; elle remarque le héros à leur place habituelle.
5. Histoire du pécheur qui prie sur un bateau en perdition. Aucun de ceux qui se trouvent là à cet instant n'y est par hasard.
6. Le moine, sa conversation avec la femme. Ils sont chacun sur une berge opposée de la rivière. Un songe (?).
7. Une scène d'amour ? »

Liste d'images
La maison que je n'habiterai jamais
La Clôture et la faille (II-b)

L'icône n'est pas une fenêtre 161
Polaroïd d'Andreï Tarkovski, Bagno Vignoni, Italie 1982
repérage en vue du tournage de *Nostalghia*.
Larissa Tarkovski, *Andreï Tarkovski*, Paris, Calmann-Lévy,
1998, p. 124.

Hospitalité d'Abraham 171
Détail de la *Trinité* ou l'*Hospitalité d'Abraham*, icône
d'Andreï Roublev, 142 X 114 cm.
Image extraite du film *Andreï Roublev*
Andrei Tarkovski, s. l., Mosfilm, vidéocassette VHS, son, noir
et blanc, séquence couleur, 1966, 180 min.

Nostalgie et inquiétude 178
Polaroïd d'Andreï Tarkovski, Bagno Vignoni, Italie 1982
repérage en vue du tournage de *Nostalghia*.
Larissa Tarkovski, *Andreï Tarkovski*, Paris, Calmann-Lévy,
1998, p. 124.

Le geste de la piscine 185
Image extraite du film *Nostalghia*
Andrei Tarkovski, USA, RAI2, vidéocassette VHS,
son, couleur et noir et blanc, 1984, 125 min.

Que faire ? 195
Polaroïd d'Andreï Tarkovski, Bagno Vignoni, Italie 1982
repérage en vue du tournage de *Nostalghia*.
Larissa Tarkovski, *Andreï Tarkovski*, Paris, Calmann-Lévy,
1998, p. 124.

Jugement dernier 201
Image extraite du film *The Sacrifice*
Andrei Tarkovski, Beverly Hills, Pacific Arts Video,
vidéocassette VHS, son, couleur et noir et blanc, 1986, 145 min.

La maison que je n'habiterai jamais 202
Dessin d'Andreï Tarkovski, 1986
Tarkovski y a inscrit en russe « La maison que je n'habiterai jamais »
et en italien, « Prego, voler effettuaro »
Journal, 1970-1986, Paris, Cahiers du cinéma, 1993, p. 430.

La Clôture et la faille (III)

Troisième photo

Célébration religieuse, Église de Vladimir
Dans la foule,
un homme passe un cierge à la personne devant lui,
le geste fait son chemin vers l'icône

Qui habite les grues ?

La Clôture et la faille (III)

Qui habite les grues ?

La Clôture et la faille (III)

Il n'y avait en ces jours-là plus guère de place pour la pleine rigueur de la clôture 212
la marche dans Berlin
vêpres

Potsdamer Platz Plastique sociale

Exode 227
kulturforum
autonomie et engagement
liberté et obéissance

West The power of now

L'art du sacrifice 241
exaucement
Vitrines
le pouvoir de l'immédiat, construire pour l'éternité

Neue wache

Mauerkunst 256
gedenkstätte berliner mauer
trompe-l'œil
der rote strich

Potsdamer Platz Mahnmal

The gate to lost mourning 273
arrêt sur image
rupture
Innen Autobahn
pouvoir créateur
repentir

Void Bulwark

Une lettre et un cierge 293
complies
la marche dans Berlin

Liste d'images 301

Il n'y avait en ces jours-là,
plus guère de place pour la pleine rigueur de la clôture

On entend Maria-Theresia.

Maria-Theresia parle de la présence des religieuses d'un Cloître dans « un lieu d'horreur et de culpabilité »[1]. Elle était du *Karmel* de Dachau, maintenant elle est à Plötzensee Berlin, près d'une ancienne prison où l'on a exécuté des résistants lors de la Seconde Guerre mondiale. Elle parle des questions que soulève la présence des religieuses.

« Pour certains nous apportons du secours. On nous le dit souvent. Pour d'autres, il s'agit d'une provocation ou bien d'un scandale. De toute façon une offense, peut-être même une insulte. Parce que les gens peuvent penser ou sentir, surtout ceux qui ont un lien intérieur avec ce lieu, un lien de souffrance comme victime ou proche d'une victime, sentir qu'il est trop aisé, trop simple, de prier et de chanter ici où des gens ont été désespérés, où Dieu n'est pas intervenu. Du moins, il n'a pas sauvé tous ceux qui ont dû l'appeler. Et quand ces survivants, ou leurs parents, visitent ces lieux, ils s'étonnent de notre présence. Des gens vivent ici, ils mangent, dorment, prient ici. Ils font un peu de travail. Peut-être même qu'ils rient. Et se détendent parfois. Ce doit être insupportable. Il est aussi évident que ceux qui s'y objectent ne nous le diront probablement pas. Nous ne les rencontrerons probablement pas. Ce n'est que très indirectement que nous pouvons nous mettre à leur place, avoir un écho de ce qu'ils ressentent. Pour eux, ce n'est pas forcément un geste qui guérit le fait qu'on prie dans un lieu pareil. Du moins, ce n'est pas ressenti ainsi par certains. Je ne sais pas non plus, si je rencontrais quelqu'un qui pensait cela, ce que je lui dirais. Voilà probablement le cœur du problème. C'est la question majeure soulevée par une vie passée dans une communauté en un lieu pareil. Une vie entière, pas juste quelques jours, mais une vie entière. Malgré tout si je

[1] Extrait de la narration du film de Harriet Wichin, *Silent witness / Les Gardiens du silence,* Montréal, Wichin / York Film, vidéocassette, son, couleur, 1994, 74 min.

devais avoir affaire plus directement à de tels sentiments ou à des gens dont l'histoire rendrait les choses plus difficiles, si je rencontrais ces gens, je crois quand même que je ne partirais pas, que je ne demanderais pas à la communauté de partir. Parce que je crois qu'une vie comme la nôtre a aussi d'autres effets ».

Voilà le cœur du problème. Une question soutenue par une vie entière, pas juste quelques jours, une vie dans le lieu de ses propres tensions. La question du lieu, le choix et la forme du geste. Peut-être aussi de la croyance en ces effets autres. « [I]l n'y avait en ces jours-là, plus guère de place pour la pleine rigueur de la clôture »[1].

La fondatrice du Cloître de Dachau, Sœur Gemma, avait constaté que les visiteurs qui se présentaient au Cloître après leur visite du camp se retrouvaient « when they entered the convent [...] once again in a place where bars kept people apart. It became clear [...] that in this place the grille was a counterwitness. [...] The opened grille symbolized a general attitude, one which the community under Sr Gemma's leadership consistently sustained. Enclosure was adapted to meet the needs of the place. »[2] La fondation du *Karmel* de Berlin en 1984 s'inscrit dans le prolongement de cet esprit d'ouverture.

À travers la clôture monastique se reconnaît le territoire nécessaire à la vie des moniales. Il arrive que ce signe matériel de rupture donne lieu à une forme de relation à autrui fondée sur le retrait. Condition de quelque éthique paradoxale, la clôture est aussi, parfois, l'aveu d'une faiblesse.

---

[1] Gertrude Von Le Fort, *La Dernière à l'échafaud*, Paris, Desclée de Brouwer, 1949, p. 88.

[2] Sœur Maria-Theresia Smith, « Life in Places of Nazi Terror. Carmelite Women in Dachau and Berlin », *in The Way supplement*, London, Summer 1997 / 89.

La clôture et la faille.

Deux motifs. Je dirais deux motifs architectoniques en tension l'un avec l'autre. Comment cette tension touche-t-elle une réflexion sur l'éthique aujourd'hui ? Le *Karmel*, Berlin, et l'art. Ce serait se placer à l'intérieur de la clôture et se demander si elle n'est pas aussi la faille, un mensonge qui rend possible une activité dont on préfère parfois penser qu'elle (se) met hors la vie, par commodité peut-être, pour en apparence être capable de vivre. Faiblesse éthique convertie en nécessaire autonomie, la clôture nie la faille.

Votre compassion est-elle si grande qu'en présence d'une pauvre
âme incapable de surmonter sa faiblesse,
vous la suiviez et descendiez précisément dans cette faiblesse pour
unir justement en ce lieu-là cette âme à votre amour ?
Gertrude Von Lefort, *La Dernière à l'échafaud*

descendre
se placer au centre
et marcher

La marche dans Berlin, une approche du *Karmel*.

Berlin. Une ville où l'enlèvement de la clôture laisse quelque chose d'irréconciliable et pourtant, sans conflit. Les questions n'ont pas plus d'éclat ici qu'ailleurs, elles prennent cependant la forme de cette faille qu'on cherche à remplir. Ce qui est éclatant, c'est l'absence de réponse. Et autour de cette absence, la surenchère d'art, le remplissage d'art, la *réponse* par les œuvres, les objets, le design, l'architecture, les musées, mémoriaux et autres cénotaphes. La force des choses. N'est-ce pas le principe même de l'érection d'un mur, d'une barricade, d'un rempart ?

L'ébranlement de Berlin. Non pas la ville comme lieu de mémoire mais Berlin comme figure d'une troublante continuité. Je n'allais pas vers cela. C'est venu à moi par la marche, par l'état des lieux, par les grues.

De l'expérience physique de la marche plutôt que des rencontres. Berlin prend prétexte d'être une ville habitée. Je préférerais ne pas m'autoriser de considérations sur l'Allemagne ou sur l'Histoire, mais cela touche nécessairement à l'une et à l'autre, « La singularité de l'Allemagne dans l'histoire de ce siècle est évidente »[1]. Je pense d'abord à la Seconde Guerre mondiale - l'expression recouvre ici un fameux raccourci -, à des circonstances qui révèlent, parce qu'elles les exacerbent, les enjeux d'une époque, ceux qui nous somment d'agir, lorsqu'il devient difficile de s'en tenir à un « entendement abstrait de l'éthique »[2], je pense à un moment de décision.

---

[1] « elle est le seul pays européen qui ait eu à vivre, à souffrir, à assumer critiquement aussi, les deux entreprises totalitaires du XX^{e} siècle: le nazisme et le bolchévisme. »
- Jorge Semprun, *L'Écriture ou la Vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 392.

[2] J'emprunte cette expression à Dietrich Bonhœffer, *L'Éthique*, Genève, Labor et Fides, « Le champ éthique », 1997, 336 p.

C’est parce qu’au cours de son histoire l’art a prétendu agir sur le monde que se pose aujourd’hui la question de l’éthique comme enjeu de la pratique artistique. On peut se demander si l’art est inquiété par une telle question ou si on l’en dispense, soit parce qu’elle lui serait intrinsèquement liée (l’art comme éthique), ce que son histoire nie; soit parce que, tout simplement, ses préoccupations seraient ailleurs. Autrement dit, l’éthique n’a pas toujours été un enjeu de ce que l’on a désigné à diverses époques par la notion d’art et peut-être ne l’est-elle pas. La marche dans Berlin fait jouer doublement cette problématique. D’abord en relation avec les circonstances de la Seconde Guerre qui placent comme jamais auparavant la pratique de l’art devant l’enjeu éthique. Ensuite, en relation au présent. Berlin est ici la figure d’une troublante continuité dans notre relation à l’art.

Comment agir par l’art ?
Il n’est pas certain que la catégorie de l’action convienne ici.

Reste à dire comment s’imposa au début ce sentiment,
reste à montrer la raison profonde qui voulut autrefois
qu’un pays entier devint ce monastère, qu’au sein d’un monde réel
ce pays, qui s’y intégrait, à la fin s’y rendit absent.

Georges Bataille, *La Part maudite*

connaître
et être détruit

Après la Seconde Guerre, l'Europe décide qu'il n'est plus possible de s'agrandir par la force. Y eut-il semblable méditation de l'expérience artistique ? Au cours de la guerre, quelque chose ne devenait-il pas impossible qui aurait changé la pratique artistique et notre relation à l'art ? La guerre. Auschwitz. On dirait parfois les *figures imposées* de la réflexion contemporaine. Pourtant il ne s'agit pas de se demander comment faire de l'art après, mais de réfléchir d'abord à un moment où, dans ce que l'on a fait jusque-là, quelque chose devient impossible, car c'est dans le cours d'une telle transformation, « dans l'équivoque d'une situation historique »[1], que l'art serait appelé à se structurer comme *praxis* éthique, c'est-à-dire comme geste et non pas essentiellement comme *faire*. Mais là où il s'était intégré, l'art se rend absent. Au plus fort de ses prétentions héroïques, ces prétentions se retournent contre lui et contre un monde que désormais l'art fuit. Depuis, les pratiques artistiques poursuivent leur autonomisation sociale, et les artistes, leur conquête d'un *nouveau pouvoir,* le pouvoir du possible esthétique, une liberté formelle souvent concédée au prix d'un sabordage critique. Ces processus mènent vers la stricte clôture. À huis-clos, on détermine ce qui est un objet d'art. Quel serait son caractère de nécessité ? Mouvement d'extension des critères de l'art interprété ici comme une dénégation de sa faiblesse éthique. Lorsque tout semble devenir possible, à nouveau se pose le problème du choix et des fondements du choix. *Que faire ?* Lorsqu'elle surgit dans l'espace de l'activité créatrice, dans la perspective de la pratique de l'art, cette question ne concerne-t-elle que le prochain objet à produire, que la prochaine frontière à transgresser ? Lorsque devant l'état du présent se perdent les conditions du choix, n'entend-on jamais dans *Que faire ?, Comment vivre, comment vivrons-nous ?*

[1] J'emprunte cette expression à Dietrich Bonhœffer: « [...] vraie décision par laquelle l'homme entier avec toute sa connaissance et toute sa volonté, dans l'équivoque d'une situation historique, ne cherche et ne trouve le bien qu'à travers le risque de l'action. »
- Dietrich Bonhœffer, *L'Éthique*, *op. cit.,* p. 174.

L'art contemporain se définit sur l'exclusion d'un enjeu que la modernité faillit à soutenir. Et s'il se retrouve aujourd'hui devant le problème laissé en plan par la modernité, c'est malgré lui et contre lui. Croyant radicaliser la posture oppositionnelle moderniste, l'art contemporain continue à transgresser les frontières de l'art, à repousser les limites du possible esthétique, alors même que les unes n'opposent à peu près plus de résistance et que les autres n'existent tout simplement plus. Cette posture, qui a pu tenir lieu d'éthique - un entendement abstrait, héroïque de l'éthique - l'histoire de l'art elle-même la rend désuète. Mais l'art n'en prend pas acte, semble-t-il. L'artiste n'aurait-il d'autre crainte que celle d'être entravé dans l'accomplissement de son acte artistique[1], peut-être voit-il la tâche éthique dans la seule obéissance aux impératifs de nouveauté et de singularité, « dans la seule observation de certains principes, sans qu'importent les rapports de ceux-ci avec la vie »[2] ? Ni frappé ni modifié par la rencontre d'autrui, l'art n'est pas transformé, mais détruit[3]. Réfugié dans la clôture de son autonomie. La faille ne serait-elle pas d'avoir cru qu'« un lieu qui ne soit pas du monde [...] convienne mieux pour répondre à [l']appel » du monde[4] ?
L'objet d'art, une faiblesse inavouée.

Berlin est à nouveau le chantier d'une telle fuite.

---

[1] « Mais ce n'était pas la crainte du sacrifice, c'était la crainte d'être entravé dans l'accomplissement de son propre sacrifice. »
- Gertrude Von Lefort, *La Dernière à l'échafaud*, *op. cit.,* p. 95.

[2] Dietrich Bonhœffer, *L'Éthique*, *op. cit.,* p. 174.

[3] « En effet, la contradiction du *potlatch* ne se révèle pas seulement dans toute l'histoire, mais plus profondément dans les opérations de la pensée. [...] Nous ne pourrions accéder à l'objet ultime de la connaissance sans que la connaissance fût dissoute, qui le veut ramener aux choses subordonnées et maniées. Le problème dernier du savoir est le même que celui de la consumation. Nul ne peut à la fois connaître et ne pas être détruit, nul ne peut à la fois consumer la richesse et l'accroître. »
- Georges Bataille, *La Part maudite*. Précédé de *La notion de dépense*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1995, p. 111-112.

[4] « Car c'est maintenant *dans* le monde qu'on prend position contre lui [...] L'erreur du monachisme médiéval n'est pas d'avoir discerné que le Christ appelle l'homme au combat contre le monde, mais d'avoir tenté de trouver un lieu qui ne soit pas du monde, et qui convienne mieux pour répondre à cet appel. »
- Dietrich Bonhœffer, *L'Éthique*, *op. cit.,* p. 209.

Une fuite où l'art (se) fait œuvre de salut. Figure d'un rapport à l'art qui le protège comme promesse d'une société dont il aura été la valeur refuge, puis le refuge.

qui écoute un témoin le devient à son tour: tu me l'as dit,
tu me l'as répété. Mais nous ne témoignons pas des mêmes
événements.
Je peux dire: J'ai entendu le témoin, **c'est tout.**

Élie Wiesel, *L'Oublié*

Passage Neue Zeit

la marche dans Berlin

Mehringplatz.
Remonter Friedrichstrasse vers le Nord.
Un désert, une ville neuve, une salle de montre.
Traverser l'ancien point de passage avec une facilité qui fait mal,
l'effort tient à le remarquer.
Mesurer à pied l'échelle de la ville.
Tracer une boucle dans une ville qui remonte le temps.

Über den Linden.
De l'Est vers l'Ouest.
Étals de livres d'occasion devant l'Université Humboldt.
De l'autre côté de la rue, un Mémorial souterrain
sous une dalle de verre, une bibliothèque vide[1].
Pariser Platz, Boutique Lacoste, Deutsche-Guggenheim, Hotel Adlon.
Ambassade russe.
Livrées cuivres boiseries et pacotille russe.
Sous la porte de Brandebourg,
l'office de tourisme et un lieu de silence.

Ebertstrasse.
Descendre.
Tiergarten et terrain vague.
Deux cents mètres de large sur la longueur de la ville.
La brèche est là.
Au-dessus, les grues.

[1] Depuis 1995, l'œuvre de Micha Ullmann marque, sur ce qui porte maintenant le nom de Bebleplatz, l'endroit où eut lieu le 10 mai 1933 l'autodafé de livres (autodafé, acte de foi). Sous les pas, la dalle de verre s'opacifie.

La clôture et la faille

Déchirée. Plusieurs fois.
Comment vivre avec le déchirement.
« L'ordre de vivre ne peut secourir celui qui ne le peut plus »[1].

Esthétique du *former* et du *filling*.
Projection d'une société en abyme.
Construction sur l'ancien, ruine de,
reconstruction de, rasé pour,
terminé il y aura. Aujourd'hui ?
There is the gap and there is the gap-filler.

Une ville disparue. Une autre en chantier.
Qui habite les grues ?

[1] Dietrich Bonhœffer, *L'Éthique*, *op. cit.*, p. 136.

Daimler Benz Potsdamer Platz

Ce soir, j'entends des chants. J'ouvre la fenêtre.
Des voix de femmes et d'enfants. Des lanternes de papier.

Au petit matin, dans une salle à manger vide.
Everywhere I go / Everytime I pray / I'll be missing you[1].

[1] *I'll be missing you*, interprétation de Puff Daddy & The Family sur le disque *No way out*, 1997 d'après *Every breath you take* du groupe The Police, *Synchronicity,* 1983. Les paroles « originales »: *Everything you do / everything you say / I'll be watching you* [...] *you belong to me*

vêpres

Cette fois, sonner au cloître.
« Vous connaissez la maison », sœur Nicola.
La chambre, la fenêtre, un jardin,
magnifique désordre d'oiseaux,
avec un banc bleu.

Cette communauté aujourd'hui, et aujourd'hui ici.
Ce choix de répondre à ce lieu par la prière, de vivre là où l'on est mort.
Dans cet esprit de résistance, chaque jour, vivre ensemble pour toute la vie.
Penser cet engagement.
Penser, cela suffit-il jamais ?

Les cloches annoncent vêpres.

La crypte.

Elles entrent.
Entendre leur chant.

Les retrouver comme elles sont chaque soir à chanter ensemble vêpres.
La même religieuse vient m'offrir le livre et les versets du jour.
Il y a un trèfle à quatre feuilles collé sur la page de garde du livre de chants.
Marie-Louise est là. Elles sont douze. Et ceux qui se joignent à elles.
Communauté de voix et de prière.
Après l'office, commence une messe, langue étrangère.
Les paroles entendues dans l'enfance ont leur mémoire propre,
un rythme, une tonalité. Je note ce passage: « dis seulement une parole
et je serai guérie ».

Impossible d'être ici et de reproduire les signes extérieurs de ces gestes.

Je les entends chanter, elles prient.

Potsdamer Platz Plastique sociale

Potsdamer Platz Plastique sociale

Beuys techno sur la Postdamer Platz

« Plastique sociale - Comment nous formons et façonnons le monde dans lequel nous vivons: la sculpture est un processus révolutionnaire, chaque être humain un artiste »[1].

Une salle du Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart-Berlin. Ancienne gare de Hambourg, ancien Musée des Transports et des chemins de fer. Depuis 1996, Musée d'art contemporain. *Gegenwart* peut se traduire par *envers*, *en direction du présent*.

Une salle trop pleine d'œuvres de Beuys, des matériaux et des idées de Beuys. Blocs de cire, température interne 26ºC, plaques de métal, feutres, rails, poutres. Sur l'un des cent tableaux noirs de l'installation intitulée *Richtkräfte (Directional Forces) 1974-1977*créée à l'*Institute of Contemporary Arts (ICA)* de Londres où Beuys avait organisé des séminaires sur ses théories artistiques, l'artiste définit son projet: « Only art is capable of dismantling the repressing effects of a senile social system that continues to border along the deadline: to dismantle in or to build a social organism is a work of art ». Juste au-dessus: « only on condition of a radical widening of definition will it be possible for art and activities related to art to provide evidence that art is now the only evolutionary-revolutionnary power. »

[1] Joseph Beuys et Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art ?,* Paris, L'Arche, 1992, p. 16.

Les objectifs du plus grand chantier d'Europe exposés à Berlin au-dessus de la Potsdamer Platz dans une structure temporaire, l'Info Box, une boîte de métal rouge sur pilotis. Ce poste d'observation donne accès aux plans, aux maquettes et aux mesures écologiques entourant les projets du *Berlin de l'an 2000*.

Tandis que la ville future se donne en spectacle, s'expose aux regards de ceux-là mêmes dont elle se passe, l'espace urbain demeure soustrait au présent. La planification précipitée par la chute du Mur, happée par cette brèche inscrite dans Berlin comme ce qui la fait et la détruit. La *reconstruction* est réalisée en fonction d'un *Master plan*, « master plans require masters » critique Daniel Libeskind[1], mais l'architecte n'en participe pas moins à divers concours d'urbanisme, une forme de développement urbain qui elle-même implique rivalité et ostentation. La nostalgie d'une ville qui n'existe plus guide cette projection d'une vie sans habitants.

Des ruines et des chantiers, des musées et des mémoriaux.

La Potsdamer Platz au centre de Berlin en ruine devient, après la guerre, le point de rencontre des secteurs américain, britannique et soviétique de la ville. Après la construction du Mur, des estrades permettent aux visiteurs de contempler le vide entre les deux Berlin.

Aujourd'hui, un chef d'orchestre peut à la rigueur diriger un ballet de soixante grues sur la Potsdamer Platz[2]. Mais il n'y marcherait pas. Ce n'est pas dans cette *fonction* que la Potsdamer Platz pense l'autre.

---

[1] Daniel Libeskind, *Radix-Matrix : Architecture and Writings*, Munich / New York, Prestel / Verlag, 1997, p. 161.

Daniel Libeskind est l'architecte responsable de l'élaboration d'un plan d'ensemble devant mener à la reconstruction sur le site de *Ground Zero* à Manhattan.

[2] Frédéric Edelmann rapporte l'invitation faite à Daniel Barenboïm « congédié de l'opéra de Paris et appelé ici pour faire tourner à la baguette, d'un même mouvement, les quelque soixante grues qui balisaient encore la Potsdamerplatz. »
- « Une cathédrale de l'esprit d'entreprise sur la Potsdamerplatz », *Le Monde*, Paris, 5 novembre 1997.

C’est ainsi que les relations avec les autres hommes
s’appauvrissent: l’aptitude à percevoir l’autre pour lui-même et
non comme une fonction de notre volonté.

T. W. Adorno, *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*

Exode

trop aisé trop simple
prier chanter
où des gens ont été désespérés

Exposition *Éxilés + Émigrés*, Neue Nationalgalerie de Berlin
10 novembre 1997 – 4 janvier 1998.

Des œuvres et des archives qui touchent aux questions soulevées par l'exil des artistes européens dans les années 1933-1945. Le problème de l'exil et de l'émigration en relation avec des considérations qui débordent le cadre esthétique et le monde de l'art. Pour Stephanie Barron, commissaire de l'exposition et responsable du catalogue[1], l'ouverture à Munich en juillet 1937 des expositions *Große deutsche Kunstausstellung* (*Grande exposition d'art allemand*) et *Entartete Kunst* (*Art dégénéré*) aurait fait éclater au grand jour la politique artistique nazie, politique qu'Hitler formule et développe pourtant depuis plusieurs années déjà. Ces deux expositions où l'art glorifié par le Reich s'opposait à l'art moderne marqueraient aussi le moment où « les artistes ne peuvent plus vivre dans un univers apolitique, ils doivent réagir »[2]. Quoique des expositions d'*art dégénéré* ont lieu dans différentes villes d'Allemagne dès 1933, l'année des premières mesures anti-juives et de la loi de stérilisation, seule la grande exposition de Munich s'est intitulée *Entartete Kunst* « après que Hitler, dans le premier discours sur l'art tenu à Nuremberg, eut répété que "l'humanité dégénérait (*würde entarten*)" et que la *Kultur* rétrogradait pour peu qu'elle fût laissée aux mains des "éléments décadents de la race" »[3].

---

[1] *Exilés + Émigrés. L'exode des artistes européens devant Hitler*, sous la dir. de Stephanie Barron, Los Angeles / Montréal, Los Angeles County Museum / Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1997, 431 p.
Dans le sous-titre allemand de l'exposition, la référence à la personne d'Hitler est remplacée par les dates, 1933-1945.

[2] Stephanie Barron, *Exilés + Émigrés, op. cit.,* p. 14.

[3] Éric Michaud, *Un art de l'éternité : l'image et le temps du national-socialisme,* Paris, Gallimard, « Le temps des images », 1996, p. 241.

En situant la question de l'exil par rapport à ces deux expositions munichoises, Barron privilégie une référence familière de l'histoire de l'art malgré le fait que celle-ci se montre généralement peu intéressée par des problématiques qui semblent toucher moins directement les questions formelles. La commissaire invite ainsi à réfléchir non seulement à cette consécration de l'art par le rejet, qui est devenue la forme ultime de légitimation propre au paradigme artistique moderne, mais aux choix individuels ou singuliers des artistes; non seulement aux objets qu'ils ont produits et à la manière dont ceux-ci ont été reçus et diffusés, mais aux rapports des artistes à une époque et à une collectivité. Choisir, c'est renoncer. Poser le problème de l'exil, c'est donc s'interroger sur les choix des artistes devant le national-socialisme, sur leur *exode*, une expression retenue pour le sous-titre de l'exposition, un terme fortement connoté qui évoque bien sûr la fuite-émigration vers la terre promise, mais qui insiste aussi sur la *judaïsation* et la victimisation des exclus. La recherche de Barron et de ses collaborateurs tend à montrer que l'exil correspondrait à l'une des principales réactions des artistes. Mais à quoi réagissent-ils ?

Le nazisme « réserva, tout au long de son règne, un traitement similaire aux hommes et aux œuvres jugés *débiles et vermoulus* - ce que Hitler nommait *das Schwache* [la faiblesse] -, depuis l'exclusion jusqu'à la crémation[1]. Inversement, toutes les mesures de *protection de la race* se doublaient sous le Troisième Reich de mesures de protection de l'art ». Dans son *Glossaire des termes nazis cités en langue allemande*, Éric Michaud relève par ailleurs que l'usage nazi du mot *Art* (espèce) et du mot *Rasse* (race) fait d'eux des synonymes. On trouve en effet à l'entrée *Art*: « Espèce. Généralement utilisé par le national-socialisme comme synonyme de race, ce terme signifie également "manière d'être" »[2]. Difficile de savoir comment fut perçue par les artistes, au moment même où elle se radicalisait, la relation entre ces deux formes d'exclusion sociale de la *faiblesse* - exclusion des œuvres et des êtres - , sinon à questionner les parcours des artistes comme le tente l'exposition *Exilés + Émigrés*, des parcours qui s'avèrent plutôt géographiques qu'esthétiques, comme si c'était le rapport à l'espace plus encore que les formes de l'acte artistique qui s'était vu affecter. En prenant cette distance par rapport à un lieu où ce que l'art est devenu permet (encore) de tuer, les artistes auront-ils surtout cherché à préserver les conditions et les formes de leur pratique,

[1] Éric Michaud, *Un art de l'éternité, op. cit.* p. 241.

[2] Éric Michaud, *Un art de l'éternité, op. cit.* p. 375.

fusionnant après coup les motifs du salut individuel et de l'exigence éthique ? Que l'exil les porte vers l'étranger ou vers l'émigration intérieure, les artistes se soustraient-ils, par ces formes diverses de l'exode, au risque - au danger - d'être menés par leur époque *hors de* l'art ?

Tu écris et tu tues en alternance: griffonnant chaque nuit quelques pages de ton roman, grimpant dans l'avion chaque matin pour reprendre les bombardements.

Nancy Huston, *Tombeau de Romain Gary*

L'inquiétude fait retour dès que j'accepte de ne plus isoler ces deux gestes, ni dans le temps ni dans l'espace.

kulturforum

L'ensemble de l'exposition *Exilés + Émigrés* est troublant comme le sont d'ailleurs sa mise en espace et sa relation avec le lieu qui l'accueille à Berlin, la Neue Nationalgalerie, œuvre de Mies van der Rohe, l'un des architectes-professeurs du Bauhaus qui a lui-même quitté l'Allemagne en 1938. Dans ce dominant cube de verre dont la structure d'acier absorbe toute luminosité, une disposition en longs corridors, un flottement de cimaises mobiles et de tentures noires, l'ensemble rappelle certains croquis exposés en vitrine, quelque projet de monument au Reich. Immense comme un musée allemand, la Neue Nationalgalerie est une boîte de verre noire, déposée sur une autre boîte, souterraine celle-là, un bunker où on expose la collection permanente. Accumulation et monstration. Étrange collection : les Allemands du début du siècle et les Américains qui ont « volé l'idée de l'art moderne »[1] .
Ici encore, *gap* et *gap-filler*.

Le Kulturforum est un ensemble architectural et culturel qui comprend, outre la Neue Nationalgalerie, la Staatsbibliotek (Bibliothèque nationale), le Musée des Arts décoratifs et la nouvelle Philarmonie (elle-même construite sur le site de l'ancienne centrale de l'euthanasie où a été organisé l'assassinat de milliers d'handicapés mentaux et physiques en 1940-1941, prélude aux crimes perpétrés à l'Est et à l'application de la *solution finale*. En 1989, près de trente ans après la construction du Kulturforum, une plaque commémorative sera installée[2]). Ce vaste ensemble de prestige fut élevé tout contre le Mur dans les années soixante sur le site qu'Albert Speer avait fait démolir en vue de la future Germania, Hitler voulant transformer la capitale du Reich en vitrine du régime et en métropole mondiale, à l'image des villes monumentales de l'Antiquité. Cette *restructuration*, amorcée par une démolition en règle, est en quelque sorte achevée par la guerre L'inauguration de la nouvelle capitale avait été prévue pour 1950 au cours d'une exposition universelle. Marginalisé par rapport au *centre* de Berlin-Ouest, situé tout près de l'espace évidé de la Postdamer Platz et du Mur, le Kulturforum aura reçu, dans la ville divisée, la même fonction de vitrine, vitrine sur l'Ouest destinée à ceux qui n'y

[1] Je fais ici référence au titre du livre de Serge Guilbeault, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism. Freedom and the Cold War*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983, 277 p.

[2] Peter Reichel, *L'Allemagne et sa mémoire*, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 175.

entrent pas. Image de liberté et de démocratie, l'*autonomie* de l'art affichée comme résistance à la dictature communiste. Avec le chantier de la Potsdamer Platz, le Kulturforum est réintégré au centre de Berlin.

Kultur « Très imparfaitement traduit par *culture*. Dans la pensée des conservateurs allemands, la *Kultur* constituait un ensemble organique et singulier qui s'opposait à la *Zivilisation* perçue comme étant essentiellement universaliste et mécaniste. La langue nazie identifiait la *Kultur* à tous les bienfaits de la tradition et la *Zivilisation* à tous les maux de la modernité rationaliste issue des Lumières et de 1789 »[1].

Barron et les auteurs du catalogue qui accompagne l'exposition *Exilés + Émigrés* réduisent à trois choix les possibilités qui s'offrent aux artistes « attaqués » par le régime: « rester et cesser de recourir au style qui offense », une période qualifiée d'*émigration intérieure* (malgré le fait que cette posture soit déjà, bien avant le Troisième Reich, une tendance importante de la pratique artistique); « essayer de faire un compromis avec les nazis, ou partir »[2]. L'exposition évoque principalement ceux qui sont partis. De fait, beaucoup fuient. Et l'art dégénéré, identifié et rejeté par Hitler, deviendra l'art moderne retenu par l'histoire. Deux mouvements réconciliateurs opposés qui transformeront l'art moderne en bouc émissaire dont l'exclusion favorisera la cohésion de la collectivité; en victime sacralisée réintégrée à la collectivité par cette exclusion même. Aux artistes qui ont fui, la postérité artistique aura donné raison. La réaction des artistes s'est-elle résumée à ce départ, à un réflexe de survie, et pourquoi ou vers quoi sont-ils partis ? Sont-ils partis comme d'autres, diversement aidés, ou plus que d'autres, parce qu'ils ont vu venir, parce qu'ils bénéficiaient d'appuis extérieurs privilégiés ou parce qu'*avant les femmes et les enfants*, on sauve l'art, le prestige moral, l'intérêt artistique, l'identité culturelle? L'art fut certes l'un des *fronts* de la Seconde Guerre[3].

[1] *Glossaire des termes nazis cités en langue allemande*, *in* Éric Michaud, *Un art de l'éternité, op. cit.* p. 375.

[2] Stephanie Barron, *Exilés + Émigrés, op. cit.,* p. 14.

[3] Voir Lionel Richard, « Butins de guerre » *in L'Art et la guerre : les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1995, 335 p.

Comment résoudre ce déchirement, face au totalitarisme, face au génocide, face à la persécution des nazis ?

Barron et ses collaborateurs montrent que, d'une manière générale, on a victimisé les artistes modernistes qui ont quitté l'Allemagne, la France ou l'Europe au nom de l'art. « Et même si l'on a politisé leur art, beaucoup s'efforcent d'adopter une position apolitique »[1]. N'a-t-on pas du même élan immunisé les artistes et moralisé leurs choix au nom de la supériorité des enjeux, l'éternité de l'art devant la commune humanité, traitant ici aussi semblablement les personnes et les œuvres ? Penser l'exode des artistes oblige à reconsidérer cette victimisation et les différents mythes de l'exil. Voilà ce que tentent l'exposition et les textes d'*Exilés + Émigrés*. En donnant « un caractère historique au thème de l'exil », Barron s'efforce de comprendre les réactions des artistes dans le contexte d'une époque et la persistance de cette lecture *victimisante* de l'histoire qui s'avère commode même après coup (notamment au cours de la Guerre Froide), en tant que mode de réhabilitation de l'art moderniste condamné par les nazis[2]. Mais la réflexion que propose *Exilés + Émigrés* n'échappe pas toujours à la tentation de politiser l'interprétation de l'exil des artistes, c'est-à-dire bien souvent de réduire au politique les rapports des artistes avec le national-socialisme. Caractéristique de cette double opération de réduction et de polarisation, la tendance à considérer la question de l'exil à partir de l'opposition des postures d'autonomie et d'engagement qui, dans plusieurs textes du catalogue, apparaît comme une simplification théorique qui contraste avec l'orientation franchement critique qu'assume par ailleurs le propos d'*Exilés + Émigrés*. « [P]ourquoi certains artistes exilés cherchent[-ils] à poursuivre leurs activités d'avant la guerre ainsi qu'à conserver leur réputation et leur style d'alors, tandis que d'autres se lancent dans des entreprises collectives, généralement à caractère politique » demande par exemple Keith Holz, lorsqu'il compare entre elles les activités des artistes exilés, puis « l'attitude de ceux qui sont engagés [par rapport] à celle des peintres qui ont choisi de faire cavalier seul et de prendre leurs distances vis-à-vis de la politique ». Or on ne peut ramener

[1] Stephanie Barron, *Exilés + Émigrés, op. cit.,* p. 14.

[2] En résumant schématiquement : à la valorisation de l'autonomie *démocratique* (et à la *moralisation* du modernisme) correspond, sur le plan formel, une certaine dévalorisation (voire une *fascisation*) du réalisme *idéologique*, doublement utile à l'Ouest contre le nazisme et le communisme. Tandis qu'à l'Est, on moralise le réalisme contre l'art abstrait capitaliste. Un phénomène qui ne saurait bien entendu être limité à l'Allemagne.

les enjeux du choix des artistes à une question d'opinion politique (ou à quelque apolitisme) sans retrancher une part significative de leur expérience et de ses effets sur la pratique de l'art. Pour contextualiser les réactions des artistes au national-socialisme, il importe de comprendre de quelle manière se posait pour eux la question du choix et éviter de polariser les alternatives qui se présentent alors: partir ou rester, individualisme ou collectivisme, art ou politique. Quels étaient les outils conceptuels dont disposaient les artistes pour réagir à une situation dont le caractère inédit ne saurait avoir exclu toute forme de conceptualisation ? En reconduisant un modèle qui implique l'opposition communément admise entre un art politiquement responsable et un art apolitique, libre, indépendant, voire irresponsable; entre l'artiste (héros) en mission pour l'art et l'artiste (saint ou martyr) qui se sacrifie et sacrifie son art pour une (juste) cause, le projet d'*Exilés + Émigrés* ne questionne finalement ni l'opposition exclusive des postures d'autonomie et d'engagement ni l'autonomie retenue entre-temps comme principe de légitimation de l'art libre. Voilà peut-être ce qui désigne les limites, non seulement de cette réflexion particulière, mais d'une manière plus générale, les limites de la réflexion sur les relations entre l'art et le Troisième Reich, ce *no man's land* où le besoin d'assurer l'*art* contre l'*usage nazi de l'art* confine l'expérience éthique des artistes devant le national-socialisme.

autonomie et engagement

L'importance exceptionnelle accordée par le régime nazi à la culture et à l'art ne peut être réduite à un phénomène de propagande, à un asservissement de l'art à des fins politiques au profit de l'idéologie nationale-socialiste. L'analyse remarquable qu'Éric Michaud propose dans *Un Art de l'éternité* en fait l'éclairante démonstration: l'art fut bien davantage « la raison d'être et la fin d'un régime qui se présentait comme la *dictature du génie* ». Et si l'art « recelait pour les Allemands malades [brisés économiquement et socialement] une puissance salvatrice parce que narcissique »[1], cette étude montre aussi que « Le nouveau pouvoir ne trouvait [...] pas seulement dans l'art l'autorité du passé qui le légitimait, il trouvait aussi dans son processus créateur comment faire apparaître la

[1] Éric Michaud, *Un art de l'éternité, op. cit.* p. 61.

forme de l'avenir par élimination et soustraction de la matière »[1]. En fusionnant deux modèles, l'art et le christianisme pour leur performativité exemplaire, ce que visait le national-socialisme explique Michaud, c'était justement « le processus capable de conduire de l'*Idée* à la *forme*. Et c'était ce processus, mené sous la direction d'un Fürher [un guide] qui se présentait à la fois comme le Christ allemand et comme l'artiste de l'Allemagne, que désignait l'expression de *travail créateur* »[2]. Ainsi, non seulement le régime nazi identifie-t-il le principe de son activité politique à l'activité artistique, au travail créateur comme *faire*, mais il revendique le pouvoir générateur de l'art, sa capacité de donner forme à une communauté de sang. Le Troisième Reich marque un retour ou plutôt un attachement, à un usage idéologique et religieux de l'art, à un moment où l'art lui-même est devenu idéologie et religion. La nécessité de questionner les notions d'autonomie et d'engagement devient donc plus évidente dès que l'on reconnaît que cette volonté de transformer le monde appartient aussi à plusieurs mouvements artistiques modernistes et qu'elle a reçu les conditions de son expression artistique de l'autonomisation de l'art avant de se traduire par une réaction à celle-ci que l'on a bientôt identifiée à l'engagement. Dans ce contexte, quel secours pourrait-on bien attendre des postures d'autonomie ou d'engagement ? Disposer aujourd'hui encore le problème de *l'exode des artistes* selon ce modèle binaire témoigne de la persistance d'une double difficulté: penser sur un plan individuel ce moment où chacun sent qu'il doit choisir, ce moment de décision; et poser le problème plus général de la responsabilité. Les motifs de l'autonomie et de l'engagement apparaissent, dans cette perspective, plus commodes qu'efficaces pour rencontrer, après la guerre et depuis, l'exigence d'une problématisation éthique de l'art[3]. Par rapport à l'autonomie qui devient le principe de légitimation (évidemment sociale)

[1] Éric Michaud, *Un art de l'éternité, op. cit.* p. 48.

[2] Éric Michaud, *Un art de l'éternité, op. cit.* p. 13.

[3] Par exemple, dans cette étude sur l'art contemporain où Nathalie Heinich considère encore la politique comme « le lieu privilégié du brouillage des frontières entre l'art et le monde vécu, entre l'autonomie de la création artistique et l'hétéronomie de l'art mis au service d'une cause - cette pluralité des rôles de l'artiste engagé dans la transformation du monde ». L'auteure décrit brièvement les rôles de l'artiste thérapeute, de l'agitateur, de l'interventionniste, du dénonciateur; enfin, selon Heinich, les figures de l'engagement oscilleraient entre trois pôles, « dans l'inconsolable nostalgie d'une réconciliation entre ces trois postures »: « Militantisme politique au service d'un parti ou d'une cause, militantisme social au service de la solidarité avec les souffrants, militantisme artistique au service d'une recherche plastique refusant toute concession à la tradition esthétique ». - Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain: sociologie des arts plastiques,* Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 1998,., p. 90-91.

retenu par la modernité artistique, l'engagement devient un principe d'exclusion ou du moins de hiérarchisation, ce qui suscite un double lieu commun: l'art engagé serait moins légitime sur le plan artistique que l'art autonome qui serait moins « moral ».

Autonomie « l'art dans son ensemble n'est pas une vaine création d'objets qui se perdent dans le vide, mais une puissance qui a un but et doit servir à l'évolution et à l'affinement de l'âme humaine » « l'art pur et éternel, reste éternellement vivant »
- Wassily Kandinsky[1].

Et engagement « notre intention est de concourir à produire certains changements dans la Société qui nous entoure. [...] changer à la fois la condition sociale de l'homme et la conception qu'il a de lui-même » faire en sorte que la littérature redevienne « ce qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être: une fonction sociale »
- Jean Paul Sartre[2].

L'essai de Peter Hahn intitulé « Le Bauhaus et l'exil » est l'un des plus nuancés du catalogue *Exilés + Émigrés*. Lorsqu'il est question des choix de ceux qui restent comme de ceux qui partent, l'interprétation de Hahn prend en compte les démarches singulières et des préoccupations qui ne sont jamais réduites à l'art. Hahn démontre ainsi qu'« il faut faire certaines distinctions subtiles quand on examine le stéréotype de l'artiste allemand persécuté, et ne pas oublier la capacité étonnante et nullement exceptionnelle qu'il a de concilier sa répugnance pour le régime nazi avec ses efforts (finalement infructueux) pour entrer dans ses bonnes grâces »[3]. Dans le cas des professeurs les plus imminents du Bauhaus qui retiennent plus particulièrement son attention, Hahn parvient difficilement à « parler d'exil au sens strict de ce mot [...] ou encore de résistance politique au nouveau régime de l'Allemagne, voire de lutte antifasciste. [Selon lui,] les personnes dont il s'agit sont surtout parties pour des raisons

[1] Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, « Folio / essais », 1954, p. 200 et p. 133-134. Un texte achevé en 1909.

[2] Jean-Paul Sartre, « Présentation des *Temps Modernes* », *in Situations II*, Paris, Gallimard NRF, 1948, p. 16.

[3] Peter Hahn, « Le Bauhaus et l'exil », *Exilés + Émigrés*, *op. cit.,* p. 215.

professionnelles ou parce qu'elles pensaient avoir plus d'occasions d'exercer leur métier hors de l'Allemagne. Les événements leur donnent d'ailleurs raison ». Comme l'écrit Hahn, « les attitudes des membres du Bauhaus à l'égard de la montée et de la victoire éventuelle du national-socialisme sont aussi contradictoires et pleines de compromissions que celles d'autres artistes et du peuple allemand en général »[1].
Poser le problème de la *responsabilité* (est-ce vraiment le bon terme ?), non pas uniquement celle de l'artiste, mais celle de l'artiste *aussi*.

liberté et obéissance

« L'action responsable est liée et pourtant créatrice », écrit Dietrich Bonhœffer dans *L'Éthique* un livre inachevé écrit par fragments entre 1936 et 1943[2]. Les gestes de Bonhœffer comme sa pensée semblent atteints dans leur forme même par les incertitudes de son époque. Théologien protestant dont les activités publiques sont de plus en plus restreintes par la Gestapo, Bonhœffer est aussi un résistant antinazi actif dans le contre-espionnage, la conspiration politique, la préparation d'un attentat contre la personne d'Hitler. Ce jeune théologien protestant dénonçait à la radio « Deux jours avant la prise de pouvoir par Hitler », « la rivalité du national-socialisme avec le christianisme ».[3] Résolu à ne pas combattre pour l'Allemagne d'Hitler, Bonhœffer arrive à New York en juin 1939. Son exil ne dure que quelques semaines, il rentre en Allemagne pour poursuivre son implication auprès de la résistance. Il sera arrêté en avril 1943, emprisonné et pendu en avril 1945. C'est Maria-Theresia qui me parlera d'abord de Bonhœffer lors d'une première visite au *Karmel* de Berlin. Au réfectoire, les religieuses écoutaient alors la lecture d'une thèse de doctorat sur le théologien protestant, une démarche inscrite dans l'orientation même du *Karmel* qui, en relation avec l'ancien lieu d'exécution de Plötzensee, vise à approfondir et à actualiser les formes et les nécessités de la résistance.

---

[1] Peter Hahn, *Exilés + Émigrés*, *op. cit.,* p. 214.

[2] Dietrich Bonhœffer, *L'Éthique*, *op. cit.,* p. 207.
À moins d'indications autres, les citations renvoient à ce texte.

[3] Éric Michaud, *Un art de l'éternité, op. cit.* p. 49 et p. 288.

Dietrich Bonhœffer propose de penser l'action responsable dans la tension entre l'obéissance et la liberté, voilà qui apporte peut-être un autre éclairage à la question de l'autonomie et de l'engagement. Pour lui, « L'obéissance sans liberté est esclavage, la liberté sans obéissance est arbitraire », « L'autonomisation d'une de ces attitudes par rapport à l'autre serait sa fin ». « Dans la responsabilité, l'obéissance et la liberté se réalis[eraient] toutes deux. Cette tension [serait] inhérente à la responsabilité ». « L'obéissance qui se voudrait autonome aboutirait à l'éthique kantienne du devoir » explique-t-il, « la liberté qui en ferait autant produirait une éthique du génie. L'homme du devoir comme le génie portent leur justification en eux-mêmes ». Comme l'action idéologique, l'obéissance ou la liberté, isolée l'une de l'autre, produirait un système clos sur ses propres justifications, alors que « L'homme responsable qui se trouve entre l'attachement et la liberté, qui doit oser agir librement dans son attachement même, ne trouve[rait] de justification ni dans celui-ci ni dans celle-là ». Bonhœffer, qui est croyant, trouve cependant une justification à son action en Dieu « qui l'a placé dans cette situation humainement impossible et qui exige de lui des actes ». Mais la relation à Dieu, bien qu'elle justifie ultimement l'action du théologien, ne le soustrait ni à cette tension entre l'obéissance et la liberté ni, par conséquent, à l'inquiétude éthique : relation à soi et à autrui, ici maintenant, hors des certitudes. Aucune justification, pas même religieuse dans l'exemple précis de Bonhœffer, ne délivrerait plus un choix responsable du renoncement sur lequel il repose.

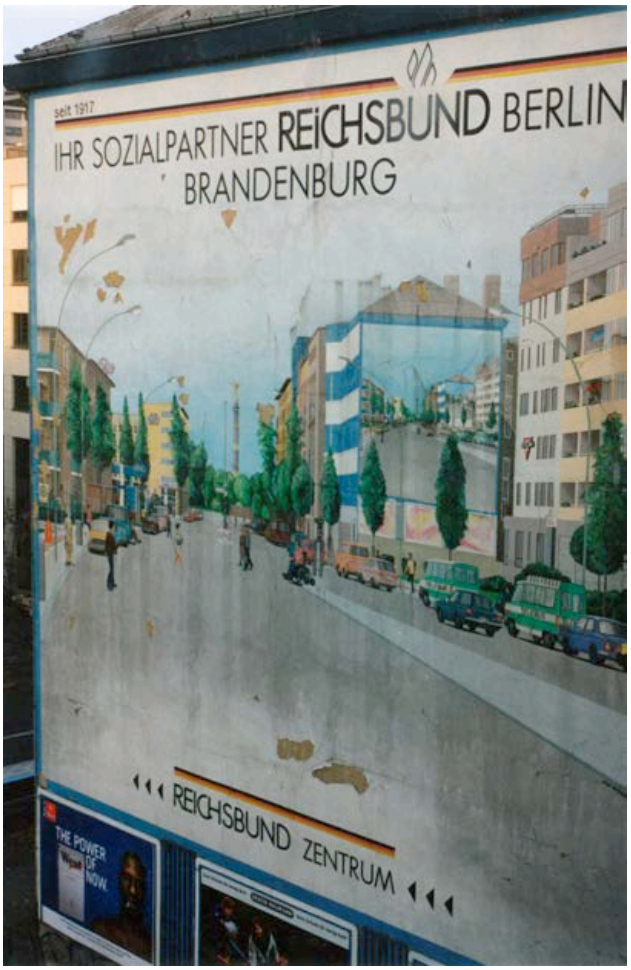
Au moment de la Seconde Guerre mondiale et dans l'état de ce qu'est alors l'art, l'artiste est placé devant la même inquiétude: la question du geste et de la forme du geste, l'absence de justification, à moins que sa relation à l'art, se justifiant d'elle-même, ne le dispense d'*obéir librement à l'autre*. L'art moderne, ou l'entendement moderne de l'art, qui déjà se pense lui-même sur le mode de la clôture, comme rupture envers le monde, était-il en mesure, depuis cet exode, de concevoir autrement que comme une rupture envers l'art cette expression inédite de l'exigence éthique ? Comment porter ce questionnement à conséquences, non seulement sur le plan de la représentation et du langage, mais exposer à cette inquiétude les conditions et les formes de la pratique artistique ?

Il ne va pas de soi que l'on dispose, aujourd'hui plus qu'alors, de ce qui nous aiderait à soutenir dans une forme d'art la nécessité de l'action et l'incertitude de l'agir.

Les expériences des artistes, telles que celles qu'évoque *Exilés + Émigrés*, changent l'art comme pratique. Il serait trop aisé, trop simple de s'en tenir à une révision des catégories critiques qui permet d'exclure de l'art ce qui a fait Auschwitz, de retirer à certains le statut d'artiste et de victimiser les autres, de penser l'engagement comme une instrumentalisation de l'art et l'autonomie comme une posture apolitique. L'art participe à cet efficace instrument de répression que deviennent peu à peu les différents systèmes sociaux sous le national-socialisme. Non seulement y eut-il un architecte pour dessiner les camps, mais Auschwitz appartient à l'espace des possibles de l'art comme à l'espace des possibles d'une époque.

Il n'y a pas de lieu de retraite [...] hors du monde, ni matériellement, ni spirituellement, écrit Bonhœffer dans *L'Éthique*.

West The Power of Now



West The Power of Now
(slogan publicitaire d'une marque de cigarettes)

Abyme

« Schlemmer's biography before 1933 was that of an avant-garde artist in the time of great transformation [...] The years in the Weimar Bauhaus brought Schlemmer success and recognition. He was master of the workshop for wall painting (1921) and for wood and stone sculpture (1922-1925). [...] The National Socialist persecution which began as early as 1930 with the whitewashing of his wall paintings in the workshop building of the Weimar Bauhaus hit Schlemmer hard. He was the earliest victim among the artists. Schlemmer directed a fierce protest on

the Reich Minister of Propaganda Joseph Gœbbels and pointed out that his generation had volontarily fought for the ideals of art and the Fatherland. [...] But events followed in quick succession. »[1] In 1933 a restrospect of his work « was closed before it could be opened », « he was dismissed from his teaching post two months later ». Some of his paintings owed by different museums were destroyed. Schlemmer « was represented in the Exhibition *Degenerate Art*, many « of his paintings were removed from public collections »: « Financial hardship joined artist defamation. » In the country where he withdrew Schlemmer painted « country-style cabinets and facade decoration, [doing so, he] developped a certain skill in camouflage, so that he was commissioned to plan the camouflage of factory facilities, airfields, and gas tanks. » « Because the camouflage activities ironically fell under the term architectural design, they are listed in » a catalog of his work edited in Munich in 1973.

[1] Freerk Valentien, « Oskar Schlemmer's wall painting Family », *German Art from Beckmann to Richter. Images of a Divided Country*, sous la dir. de Eckhart Gillen, Berlin, Dumont Buchverlag Festspiele Museum spädagogischer Dienst Berlin, 1997, p. 33-39.

L'art du sacrifice

Nous est-il permis aujourd'hui de sacrifier à l'Art
alors qu'autour de nous se trouvent tant de pauvreté,
de misères, de détresse et de lamentations ?

Lorsqu'il soulève cette question à Nuremberg en 1935, Adolph Hitler semble lui apporter une réponse définitive: « Jamais il n'est plus nécessaire de ramener une nation à ce qu'il y a d'éternel en elle que dans un temps où les ennuis politiques et économiques la font douter de sa mission. Quand une pauvre âme humaine, harcelée de soucis, doute de la grandeur et de l'avenir de son peuple, c'est alors qu'il est temps de la ranimer en exaltant les hautes et éternelles vertus intérieures de sa race, en lui présentant les chefs-d'œuvre qu'aucune détresse politique et économique ne saurait atteindre »[1]. Ce discours du Führer donne à l'art sa mission. Condition d'éternité d'une collectivité, « force qui modèle inconsciemment de la façon la plus active la masse du peuple » et valeur qui « demeure même après des siècles, le témoin indestructible non seulement de la grandeur d'un peuple, mais encore de [son] droit moral à l'existence »[2]. L'art, témoin et gardien, expression et modèle, agent de la transformation d'une collectivité dont il légitime l'existence. À Munich en 1937, au moment où il inaugure la Maison de l'art allemand, Hitler insiste sur la fonction d'éternité de cet art du sol allemand en l'opposant à l'art moderne, international et soumis au temps: « L'Allemagne national-socialiste, quant à elle, veut un art qui soit de nouveau un *art allemand*, et celui-ci, comme toutes les valeurs créatrices d'un peuple, doit être et sera *éternel* »[3]. « Dans la Maison de l'art allemand [par exemple], les œuvres

[1] Adolph Hitler cité par Éric Michaud, « La construction de l'éternité par l'art sous le troisième Reich », *in L'Image et la production du sacré*, sous la dir. de Françoise Durand, Jean-Michel Spieser, Jean Wirth, Paris, Méridien / Klincksieck, 1991, p. 251 et p. 252.

[2] Adolph Hitler cité par Éric Michaud, « La construction de l'éternité par l'art sous le troisième Reich », *op. cit.,* p. 252.

[3] Adolph Hitler cité par Éric Michaud, « La construction de l'éternité par l'art sous le troisième Reich », *op. cit.,* p. 254.

qui incitaient à la reproduction de la vie étaient inséparables de celles qui appelaient à *mourir pour le Führer* »[1].
Appel à la (pro)création et au sacrifice.

En réintégrant l'art et l'activité artistique dans la vie de la communauté, l'usage nazi de l'art leur restitue une fonction, une fonction si peu différente de celle dont se réclament certains mouvements artistiques depuis le XIX^e^ siècle, fondée sur une conception de l'art si peu étrangère aux idées et à l'art de son temps qu'elle peut aussi être pensée comme l'exaucement d'un idéal artistique. La perspective d'une réception immédiate et massive de ses œuvres, l'image d'une efficacité morale du travail créateur sur ses destinataires s'offrent alors à l'artiste. Un investissement du pouvoir et des potentialités de l'art par lequel la relation à l'art sous le national-socialisme entretient une proximité des plus troublantes avec les mouvements collectivistes des avant-gardes historiques, ainsi qu'avec l'idéologie artistique moderniste. Considérer l'*art nazi* comme une sorte de kitsch formel, comme un phénomène de propagande ou encore, le réduire à tout ce qu'on voudrait avec certitude situer hors du territoire de l'*art* procède dès lors d'une exclusion qui reproduit plus qu'elle ne critique la forme de son rapport à l'autre, l'esthétisation du sacrifice réconciliateur.

exaucement

« Existe-t-il une relation intrinsèque entre avant-garde et totalitarisme ? »[2], demande Jean Clair, alors qu'il se fixe la tâche de retracer ce qu'il nomme une *perversion*, « la perversion d'une certaine avant-garde qui prétendait, en échappant à ce qui régit démocratiquement la communication verbale entre les humains [c'est-à-dire selon lui, le marché], hisser le *moi* de l'artiste à la hauteur du dictateur dictant ses ordres ». « L'avant-garde contient-elle des traits qui l'assimilent aux régimes les plus violents que l'Europe ait connus [poursuit-il] et, par conséquent, loin de servir la cause de la liberté humaine, s'est-elle rendue complice de leur entreprise de

[1] Éric Michaud, *Un art de l'éternité, op. cit.,* p. 250.
[2] Jean Clair, *La Responsabilité de l'artiste : les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris, Gallimard, « Débats », 1997, p. 59-67.

domination ? » En réponse à ces interrogations, Clair tend à faire le procès des Avant-gardes historiques de la modernité en portant un jugement sur les choix individuels des artistes quoiqu'il ne considère ceux-ci que dans la perspective restreinte de l'un ou l'autre des mouvements avant-gardistes. Ainsi, non seulement ces choix sont-ils décontextualisés, voire à peu près désincarnés, mais ils sont réduits à des enjeux formels. L'argumentation de Clair supporte manifestement le projet de réhabiliter l'esthétique réaliste qui, selon lui, « demeure[rait] stigmatisée aujourd'hui longtemps après le nazisme ». Autrement dit, Clair aborde en moralisateur un problème éthique (la relation des artistes avec les effets du fascisme allemand) et il le résout en investissant des valeurs esthétiques (jugeant et culpabilisant les artistes avant-gardistes). Sans assimiler l'art fasciste et l'art moderniste, sans juger l'un coupable et l'autre complice, ne pourrait-on considérer la possibilité que ce soit justement cette volonté de servir la cause de la liberté humaine par l'art, l'imposition d'une vision de l'idéal humain, qui rapprocheraient l'éthique des avant-gardes d'un régime politique qui fait de la domination le mode privilégié de son rapport à l'autre ?

Quoique rivaux, l'art nazi et l'art moderniste s'entendent néanmoins pour prêter au travail créateur le pouvoir d'agir sur le monde, la capacité de transformer, d'engendrer. C'est, entre autres, une interprétation littérale de ce pouvoir qui dresse l'art du national-socialisme contre l'art moderne: si l'art nazi sain et beau (au sens classique) doit engendrer la race supérieure, l'art moderne dégénéré ne risque-t-il pas d'engendrer des monstres, une humanité malade (encore ces catégories médicales) ? Pour affirmer son pouvoir, l'art nazi exige certainement un *puissant* repoussoir. Ainsi l'art *dégénéré,* devient-il sur le champ, quoique négativement ou par défaut, un rouage indispensable de cet instrument de répression. D'après Michaud, « si le nazisme condamnait cet art moderne, c'était bien parce que celui-ci se faisait, même malgré lui, le miroir de ce que le nazisme prétendait continuer à refouler jusqu'à le rendre invisible »[1]. Il devrait maintenant être possible de se demander si le déni d'un usage nazi de l'art, si le refus d'envisager l'art nazi au-delà de ses caractéristiques formelles soumises au mimétisme du *Führerprinzip* ne relèverait pas, du point de vue de l'art (moderne), du même type de refoulement. Et puis, leur commun désir

[1] Éric Michaud, « La construction de l'éternité par l'art sous le troisième Reich », *op. cit.,* p. 247.

d'agir sur le monde ne représente-t-il pas tout autant la fascination d'une époque progressiste, son ambition universaliste et sa quête d'efficacité technologique aussi bien que sociale. La politique nazie ne se définissait-elle pas semblablement selon les mots mêmes de Gœbbels comme *l'art de rendre possible ce qui paraissait impossible* ?[1] Seulement, ni en termes de production ni en termes de réception, l'avant-garde artistique n'a, en quelque sorte, les moyens de ses ambitions. Sur ce plan, « l'avantage » du national-socialisme résiderait dans sa capacité de s'imposer *immédiatement* à *tous*. Avec lui, l'art recevra les moyens qui garantissent sa reproductibilité en tant que bien moral.

« L'apparition massive de biens dont la valeur était, pour beaucoup, liée autrefois à leur unicité (*Vereinzelung*) ne se limite pas au domaine de l'art » écrit Walter Benjamin dans un ajout à la version allemande de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanisée*[2]. Benjamin fait d'abord référence à la production de marchandises, mais dans ce fragment précis, il cherche surtout à souligner le fait que le même phénomène s'impose désormais tout autant dans le domaine des biens moraux. C'est alors qu'il introduit la notion de standard moral (*moralischer Standard*). « [D]ans la situation sociale présente », c'est-à-dire vers 1935 ou 1936, ce repère dépasserait même dans le jugement exercé sur autrui l'importance accordée jusque-là à la fonction occupée par l'individu dans la société. « [T]andis que dans le passé l'exemplarité était requise sur le plan moral, le présent exige sa reproductibilité », explique Benjamin. Le présent « ne reconnaît comme justes et adéquats que les modes de pensée et de conduite qui, outre leur exemplarité, peuvent également être appris », c'est-à-dire non seulement offrir la possibilité d'être appris « par un nombre illimité d'individus », mais la possibilité d'« être appris immédiatement par les masses et par chaque individu à l'intérieur de cette masse. La reproduction massive d'œuvres d'art, ainsi [n'aurait] pas seulement un rapport avec la production de produits industriels [conclut Benjamin], mais aussi avec la reproduction en masse d'actions et de comportements » (voir ci-haut la notion de danger). Sous le national-

[1] Joseph Gœbbels cité par Giorgio Agamben, *in Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin. Homo Sacer III*, Paris, Rivages, «Bibliothèque Rivages », 1999, p. 98.

[2] Walter Benjamin, « Paralipomènes et variantes de L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *in Écrits français*, Paris, Gallimard NRF, « Bibliothèque des idées », 1991, p. 177.

socialisme, la production massive d'œuvres d'art et les formes massivement orchestrées de leur réception travaillent certes à la production massive de biens moraux conformément au phénomène de standardisation que décrit Benjamin. Mais ce n'est pas tout et, aujourd'hui encore, on l'admet difficilement car ce n'est pas sans conséquences sur notre propre relation à l'art: ce que standardise l'usage nazi de l'art, c'est l'art comme morale exemplaire et reproductible, ce sont massivement les actions et les comportements artistiques qui deviennent le standard moral du Troisième Reich.

Au moins dix ans avant de prendre le pouvoir Hitler avait déjà « transposé son *expérience d'artiste* dans la sphère politique », « Dès son programme de 1920, le Parti national-socialiste des travailleurs allemands avait purement et simplement assimilé tout travail à une activité créatrice »[1], signale Michaud qui rappelle, quoique pour tenter de l'invalider enfin, cette *plaisanterie* persistante « sur le visage qu'eût pris le monde si Adolphe Hitler avait été admis à l'Académie de Vienne, [une plaisanterie qui] passe sous silence tout à la fois l'enjeu moderne de l'art et celui du national-socialisme »[2]. L'identification de l'action politique à l'action artistique, du peuple au matériau de l'homme d'État artiste témoigne du rôle fondamental du modèle artistique dans le régime hitlérien. Mais ce phénomène d'identification, tout comme la fusion de l'art et du christianisme, ces deux modèles du national-socialisme mis en évidence par l'analyse de Michaud, sont certainement en eux-mêmes des processus révélateurs de son appartenance à l'*esprit du temps* car les conduites et les valeurs religieuses se déplacent aussi vers l'art et la personne de l'artiste au cours de la modernité, enrichissant le mythe de l'art matrice du monde futur, plus haute réalisation de l'homme, promesse de bonheur et d'immortalité; en somme, la dimension prophétique de l'art qui devrait orienter spirituellement son époque. La notion de travail créateur permet donc de convoquer les valeurs artistiques et, avec elles, l'art comme valeur; le pouvoir générateur de l'art, mais aussi l'économie même du travail créateur, c'est-à-dire les décisions qu'il implique en regard du programme à réaliser, comme l'horizon de ses réalisations: l'art est ici le

[1] Éric Michaud, *Un art de l'éternité, op. cit.,* p. 305.

[2] Éric Michaud, *Un art de l'éternité, op. cit.,* p. 58.

domaine « du choix nécessaire, de la sélection et du sacrifice des parties nuisibles à l'unité de l'œuvre »[1]. L'art comme la guerre est un moyen ayant pour but la restauration et la réalisation d'une communauté.

« Il y a deux choses qui peuvent unir les hommes » déclarait Hitler en 1923 : « les idéaux communs et les crimes communs »[2]. Ce point de vue n'est aucunement étranger à l'histoire de l'humanité. Et l'art, depuis ses fondements dans le rituel, joue un rôle essentiel par rapport à ces deux formes de réconciliation liées au sacrifice, comme c'est d'ailleurs le cas dans le système de répression nazi où il agit de concert avec les systèmes judiciaire, pénitentiaire et militaire, avec la science, l'industrie et la technologie pour reconstruire la cohésion d'une collectivité sur son opposition à l'autre. Dans ce contexte, qu'est-ce qui pose problème du point de vue des artistes et de leur pratique lorsqu'ils prennent conscience de la politique nazie ? Est-ce le fait qu'une fonction soit attribuée à l'art à un moment de son histoire où celui-ci tend à s'affranchir de toute fonctionnalité, est-ce la restriction des libertés formelles qu'implique le *Führerprinzip* ou le fait que soit attribuée à l'art cette *fonction-là* ?

[1] Éric Michaud, *Un art de l'éternité, op. cit.,* p. 44.

[2] Adolph Hitler cité par Éric Michaud, *Un art de l'éternité, op. cit.,* p. 45.

Vitrines

Photographie d'une photographie

Vitrines « Les enjeux politiques de l'art contemporain [auraient été] remarquablement illustrés en 1994 par le débat au Bundestag à propos du projet Christo d'emballement du Reichstag à Berlin » suggère la sociologue Nathalie Heinich qui rapporte l'argumentation des différents partis impliqués et amorce son analyse par la question suivante: « Peut-on laisser un artiste, au nom de l'art, faire ce qu'il veut d'un édifice représentant la communauté nationale ? »[1]

En résumé, le représentant du SPD aurait défendu ce projet pour des raisons esthétiques: nouveauté et surprise, drapé comme sujet de l'art; pour des raisons philosophiques, le rapport au temps qui fuit; pour des raisons civiques, « il ne coûtera rien au contribuable, il ne faut pas renoncer à l'art en tant de crise »; et enfin, pour des raisons politiques, c'est-à-dire l'admiration du politicien pour l'obstination, l'acharnement et la vision de l'artiste, des qualités qui feraient défaut aux politiques.

[1] Voir Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain, op. cit.,* p. 346-347. À moins d'indications autres, les citations renvoient à ce texte.

Le représentant du CDU aurait justifié « son opposition par une argumentation exclusivement politique » puisqu'il ne s'agissait pas, selon lui, d'une décision d'art; et en s'appuyant « sur une analyse historique du rôle des symboles politiques allemands [...] [dont le Reichstag] et de la place du consensus dans une démocratie ». « Les symboles de l'État, les symboles en général, doivent *unifier*, ils doivent rassembler » explique le politicien, « Or le fait de voiler le Reichstag n'unifierait pas, ne rassemblerait pas: cela polariserait. [...] Nous avons tout de même suffisamment de choses pour nous diviser aujourd'hui, nous les Allemands. Nous avons trop peu de choses qui nous unissent. Et nous ne devrions pas nous permettre de laisser au bord du chemin trop de gens qui ne peuvent pas comprendre cette entreprise audacieuse et ne peuvent pas en suivre toutes les implications. »

« À l'issue du débat, les députés votèrent l'autorisation par 292 voix contre 223. »

Le projet de Christo aura mis 25 ans à voir le jour. L'empaquetage du Reichstag aurait attiré plus de 5 millions de visiteurs.

À l'intérieur du Reichstag, un graffiti en cyrillique laissé en état après la restauration de l'édifice : Иван 1945 (Yvan 1945).

Chantier

le pouvoir de l'immédiat, construire pour l'éternité

Pour signifier immédiatement le caractère éternel du génie créateur de la race, les images du Reich ont cherché à répondre à son exigence de communication performante comme le montrent les travaux d'Éric Michaud. Si les stratégies de la peinture et de la sculpture, la représentation de la nudité et l'imitation de tous les styles historiques, suscitent parfois l'ironie de la presse allemande plutôt que l'admiration muette et craintive, l'architecture se serait avérée des plus efficace selon lui pour « construire et produire en images, le mythe de cette éternité »[1]. L'architecture et la loi. Une ordonnance de novembre 1936 vise en effet à faire taire la critique, à lui interdire tout jugement, la *Kunstkritik* devient le *Kunstbericht*, littéralement, compte rendu artistique « pur [épuré] de toute interprétation tendancieuse ». L'art ne comporte manifestement aucune dimension critique pour Hitler, au contraire, « Rien n'est mieux fait pour réduire au silence le petit critiqueur que la langue éternelle du grand Art. Devant ses manifestations, les siècles s'inclinent dans un silence respectueux », déclare-t-il à Nuremberg en 1935. Les monuments du Reich comme la loi viseront donc à imposer simultanément l'éternité de la race et le silence, « Car telle est bien la fonction essentielle de l'art sous le troisième Reich » conclut Michaud : « arracher l'homme au langage, lui ôter jusqu'à la possibilité même d'interpréter, c'est-à-dire de penser ».

Le nazisme rend manifeste et ce, à une échelle sans précédent, la force des productions culturelles lorsqu'il s'agit de *calmer*, voire d'anéantir le rapport à l'autre. Et l'activité artistique fait *aussi* partie de ces actions qui comptent parmi leurs potentialités la possibilité de susciter impérativement l'obéissance, de soustraire à la liberté, de soulager de la responsabilité, non seulement dans ses représentations, mais dans ses formes.

Cette vision d'une architecture *rassembleuse*, « symbole d'une communauté unie par un même idéal » ferait en sorte que « le national-socialisme trouve son expression la plus forte dans ces bâtiments qui abritent la mort ». C'est ce que suggère Michaud dans un article où il montre que « les monuments du Troisième Reich [sont] presque toujours

[1] Éric Michaud, « La construction de l'éternité par l'art sous le troisième Reich », *op. cit.,* p. 199. À moins d'indications autres, les citations proviennent de ce texte.

essentiellement *commémoratifs*: ils doivent recueillir la mémoire du sang et l'âme de la race, c'est-à-dire de cela même qui légitime l'autorité du Führer, son représentant. » Le caractère commémoratif de ces monuments est lié au culte des ancêtres auquel ils donnent lieu, ainsi qu'à des emprunts « aux formes architecturales du passé supposé de la race ». Cette dimension commémorative de l'architecture du Reich qui contribue à la légitimation du Führer, serait-elle également la condition de possibilité aussi bien que l'expression d'un autre processus, celui qui consisterait « au moment d'un danger soudain », à faire appel à un souvenir salvateur ? Un processus que Benjamin associe à la connaissance du passé[1], mais qui s'apparente fondamentalement à l'acte rituel comme reproduction ou imitation d'un conflit et de sa résolution.

D'après René Girard qui propose « une lecture du rituel comme reproduction d'une crise mimétique », la reproduction rituelle des conflits et de leur résolution sacrificielle permettrait de renverser la menace d'autodestruction pour la convertir en force d'élaboration culturelle : « les rites consiste[raient en effet] à transformer en acte de collaboration sociale [...] la désagrégation conflictuelle de la communauté »[2] « Toutes les cultures, toutes les religions, s'édifient autour de ce fondement qu'elles dissimulent, de la même façon que le tombeau s'édifie autour du mort qu'il dissimule »; « c'est toujours comme tombeau que s'élabore la culture », « premier monument humain à s'élever autour de la victime émissaire »[3]. Les cérémonies rituelles dont le Reich multiplie les mises en scènes et qui génèrent des espaces commémoratifs et s'en inspirent, exaltent certainement aussi cette dimension originaire de nos pratiques culturelles.

Mais la construction de ces monuments n'est-elle pas elle-même à compter parmi ces commémorations salvatrices, dans la mesure où ce qui est rendu présent par cette architecture, c'est l'art comme souvenir de l'*art*

---

[1] « La connaissance du passé ressemblerait plutôt à l'acte par lequel à l'homme au moment d'un danger soudain se présentera un souvenir qui le sauve. »
- Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *in Écrits français*, *op. cit.,* p. 342.

[2] René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, « Le livre de poche Biblio essais », 1983, p. 33-34, p. 40.

[3] René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, *op. cit.*, p. 117.

qui sauve ? Les monuments du Reich et, d'une manière générale, l'usage nazi de l'art, relèveraient ainsi en quelque sorte d'une ultime tentative d'en appeler au sens rituel de l'art et, en ce sens, ils *commémoreraient* le souvenir d'un art intégré à la collectivité comme principe réconciliateur et sacrificiel. En somme, ils entretiendraient le souvenir du mécanisme réconciliateur, le sacrifice, comme vestige de lui-même à un moment où le *danger* qui pousse à rappeler à son secours un tel mécanisme semble justement lié à sa perte d'efficacité. Une perte dont ne cesse de témoigner la prolifération du mémorial comme forme architecturale au cours de la seconde moitié du XX^{e} siècle, et le fait qu'il devienne de plus en plus difficile de nier non seulement le fabuleux potentiel destructeur de la culture, mais ses limites en tant que force d'intégration, principe de cohésion et relation à l'autre.

Depuis cette spectaculaire exploitation par le nazisme, l'art commémoratif - mais l'art (comme la culture) ne demeure-t-il pas essentiellement commémoratif ? - peut-il encore être considéré comme le dernier refuge du sens rituel de l'œuvre d'art au sens où l'entendait Benjamin[1] ? Ne serait-il pas tout simplement la forme dernière de l'art comme refuge ? L'art commémoratif nous rappellerait peut-être essentiellement cela,
il n'y a plus de *refuge*.

> Rien ne trahit mieux une idolâtrie de la mort qu'une époque qui prétend construire pour l'éternité et fait pourtant peu de cas de la vie, qui prononce de grands mots sur la création d'un monde et d'un homme nouveau, d'une société nouvelle, quoique ce renouveau ne consiste qu'en l'anéantissement de la vie existante.
>
> Dietrich Bonhœffer, *L'Éthique*

[1] « Le culte du souvenir des êtres aimés, absents ou défunts, offre au sens rituel de l'œuvre d'art un dernier refuge ».
- Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *in Écrits français*, *op. cit.,* p.150

Neue Wache

Pièta *Neue Wache* / Nouvelle Garde, avenue Über den Linden, Berlin.

Construite entre 1816 et 1818, sur ordre de Guillaume II, d'après les plans de Karl Friedrich Schinkel qui lui donne la forme d'un camp romain, la *Neue Wache* a une fonction militaire: protéger le roi et le château. Le bâtiment néo-classique abrite la garde royale jusqu'en 1918. On y ordonne la mobilisation au début de la Première Guerre mondiale et la démobilisation après la guerre.

En 1930, le gouvernement prussien organise un concours auprès de six architectes pour transformer la *Neue Wache* en *Monument dédié à la mémoire des soldats allemands morts pendant la Première Guerre mondiale*. Le projet de Henrich Tesserow est retenu contre celui de Ludwig Mies van der Rohe, dernier directeur du Bauhaus. Le mémorial est inauguré en juin 1931. « Au centre de son espace de commémoration se trouvait, illuminé d'en haut par un éclairage circulaire, un grand bloc de granit noir en forme d'autel, sur lequel reposait une couronne de chêne. »[1] En rappelant ainsi le sacrifice, le monument devait être une mise en garde et exorter à la paix.

Les nazis le renomment bientôt *Ehrenmal*, monument aux morts, et y ajoutent certains de leurs accessoires et des éléments de mise en scène comme la relève de la garde. La *Neue Wache* est transformée en *Monument honorifique propre à rendre hommage au sacrifice des soldats morts*.

Après la guerre, la *Neue Wache* est en ruine. Tesserow recommande qu'on la laisse en l'état. En 1950, le porche et le tympan s'effondrent et la RDA commence à envisager une nouvelle utilisation des lieux, les idées considérées sont extrêmement variées. Au milieu des années 1950, Hermann Henselmann transforme la *Neue Wache* restaurée en *Monument expiatoire aux victimes du fascisme et du militarisme*. L'inauguration a lieu en 1960; la couronne de feuilles de chêne mise à part, on rétablit la conception de Tesserow.

[1] Peter Reichel, *L'Allemagne et sa mémoire*, *op. cit.,* p. 212 et suivantes.
À moins d'indications autres, les citations renvoient à ce texte.

En 1968-1969, la *Neue Wache* est réaménagée pour le vingtième anniversaire de la RDA. Conformément aux pratiques internationales, on y ajoute « les armes de l'État, la flamme éternelle, les urnes symbolisant le soldat et le résistant inconnus », et la terre des champs de bataille et des camps de concentration. On prévoit un changement de garde, cérémonie qui perdure jusqu'au 3 octobre 1990, journée de la réunification.

Le 14 novembre 1993, journée de Deuil fédéral, le chancelier Helmut Kohl reconvertit la *Neue Wache* en *Mémorial central de la République fédérale de l'Allemagne réunifiée dédié au souvenir des victimes de la guerre et du totalitarisme*. On a alors procédé à l'élimination de l'ancien mémorial édifié par la RDA, à la restauration partielle des locaux aménagés par Tesserow en 1931. La dédicace de 1960, *Aux victimes de la guerre et de la violence de l'État / Mahnmal für die opfer des faschismus und militarismus* est conservée, gravée sur le sol devant une reproduction agrandie d'une *pietà* en bronze, *La mère pleurant son enfant mort* (1937), de Käthe Kollwitz, une artiste allemande dont l'engagement serait reconnu à l'Ouest comme à l'Est.

La *pietà* ou le motif de la mère et de l'enfant mort est important dans le travail de Kollwitz et ce, bien avant 1914, tout comme le motif du sacrifice et de la regénérescence. Il perd toutefois son importance au fur et à mesure que l'artiste remet en question le *credo* sacrificiel, cette puissante idéologie du sacrifice aux valeurs supérieures propre à son époque et à sa tradition culturelle. Au début de la première guerre, l'artiste partagée entre son souci pour la vie de ses fils et son respect pour l'esprit de sacrifice qui s'exprime autant sur les plans religieux et sociaux qu'artistiques, considère le sacrifice comme une force, un geste qui met l'individu au service d'une cause, sociale, nationale ou révolutionnaire. La mort de l'un de ses fils au cours d'une bataille en 1914 provoque cependant une profonde et longue remise en question de cette mystique du sacrifice partagée par ses contemporains. Angela Moorjani parle même d'une « conversion au pacifisme » chez Kollwitz dont l'engagement traduira désormais un encouragement à résister à l'idéologie sacrificielle[1].

Le retournement critique de la valeur et du sens du sacrifice chez Kollwitz est manifeste dans cette sculpture où le mouvement de repli du corps de la mère sur celui de l'enfant mort ne reconduit aucun geste d'offrande. Cette remise en question est cependant

[1] « Sacrifice, Mourning, and Reparation: Käthe Kollwitz », *in* Angela B. Moorjani, *Æsthetics of Loss and Lessness*, New York, St. Martin's Press, 1992, p. 107-121.

ignorée par l'intégration de cette reproduction « grand format» de l'œuvre au Mémorial de la *Neue Wache*, c'est-à-dire dans un contexte où une *pietà* viserait à évoquer le geste de la femme qui donne son fils ou son mari à l'armée, ou la *piètà* en tant que représentation religieuse associée au christianisme.

Le débat autour de l'édification d'un Mémorial national en Allemagne fédérale avait commencé aussitôt après la guerre.
Le projet, puis la décision autoritaire d'Helmut Kohl, dont le conseiller est le directeur du Musée historique allemand, a fait l'objet d'un débat public sans effet sur la résolution du chancelier. De sorte qu'on peut douter, comme Peter Reichel, de la force d'*intégration* symbolique d'un tel Mémorial par lequel l'État cherche « à exprimer publiquement le souvenir et l'hommage rendu à toutes les victimes », à intégrer tous les morts dans une large communauté du sacrifice et [à créer] une nouvelle conscience communautaire parmi les survivants ».

La dédicace de 1960 inscrite sur le sol est conservée. Elle avait en effet été formulée en des termes qui cherchent à éviter la controverse au moins autant qu'à ramener « tous les morts au rang de victimes » (« la langue allemande utilise indistinctement un seul et même terme [*Opfer*] pour désigner la *victime* passive et fortuite et le *sacrifice* actif et volontaire »). L'inscription devra cependant être complétée par l'énumération des différents groupes de morts sur une plaque située sur un mur extérieur du Mémorial.

Continuité du lieu et continuité dans la représentation de l'acte de se souvenir et d'en témoigner. Interchangeabilité du souvenir, de l'objet du souvenir, des destinataires du souvenir.

Aujourd'hui, la réunification allemande semble à nouveau avaliser la référence à une idée de nation. Dans ce contexte, les monuments nationaux comme les mémoriaux répondent à nouveau au même besoin de se représenter soi-même. Le *parcours* de la *Neue Wache* ne fait pas partie de cette représentation si ce n'est par cette seconde plaque qui retrace aussi l'histoire de l'édifice en se gardant bien toutefois d'intégrer l'époque nazie autrement que par l'évocation de la ruine que le bâtiment était devenu après la guerre. Sont ainsi soustraits à l'interprétation le mouvement contradictoire du processus identitaire et de notre interprétation du passé, ainsi que le processus même du souvenir, ses fonctions, ses expressions et ses réinterprétations en regard du présent et des projections (narcissiques) du présent.

Juste à côté, sur la Über den Linden, on s'affaire à repeindre en rose les pierres grises d'un bâtiment de style baroque, le Musée Historique.

Mauerkunst

Le Mur support de l'art libre.

Berlin sans Mur pour la distinguer, pour la changer, pour la mettre en conflit avec elle-même. Ni ouverture ni suture. Comment la résistance se donnera-t-elle en spectacle ? Culpabilité et horreur. En spectacle. En souvenirs. En expositions. Mise en garde du Mur. Résistance au Mur. Folklorisation du Mur. Sélection des beaux morceaux vendus au poids, 250 segments vendus aux enchères (entre 10 000 et 150 000 DM par segment). Dispersion à travers le monde. Certains deviennent des cadeaux diplomatiques, d'autres forment à Berlin la *East Side Gallery*, un peu plus d'un kilomètre de murales réalisées après coup. Tous posent désormais un problème de conservation. Retournement et conversion. La honte, la douleur. Signe distinctif, ornement. Peindre sur le Mur de Berlin.

Déjà on édifie un Mémorial, on désigne un lieu, gardien du souvenir.
Le *Mémorial de la Division*, de Swen Kohlhoff, inauguré le 13 août 1998. Le 13 août 1961, cette démarcation située le long de Bernauerstr était devenue une frontière fermée et gardée et, les premiers jours du moins, le lieu d'évasions dramatiques.

Circonscrire le souvenir à ce lieu-là libère le reste. Controverses. Quant à la forme privilégiée par l'architecte, quant aux dédicataires. *Aux victimes de la Seconde Guerre et de la division de l'Allemagne*; *Aux victimes de la division de la ville*; *En mémoire de la division de la ville et des victimes de la dictature communiste*. Qu'est-ce qui change ici sous le constant rappel des victimes ? L'époque de la Seconde Guerre mondiale, l'Allemagne divisée, les trente ans du Mur, les quatre-vingt-dix ans de communisme ? À qui s'adresse ce monument si la question du dédicataire ne se pose qu'au moment de graver la plaque et n'influence en rien la forme du mémorial ? La dédicace négocie un consensus, l'identification des « victimes et des bourreaux », l'expression du souvenir et l'abstraction de la mémoire.

Dans nos prières des grandes fêtes, nous implorons le Seigneur de se souvenir du sacrifice manqué d'Isaac... Quelle idée ! Nous prions Dieu de se souvenir ? Le Dieu d'Abraham, un simple amnésique, est-ce concevable ? En vérité, nous Lui adressons nos requêtes au nom du souvenir pour Lui prouver que nous-mêmes nous en souvenons.

Élie Wiesel, *L'Oublié*

Gedenkstatte Berliner Mauer

À la sortie de l'édicule du métro, Bernauerstr vers l'Est. Détour.
Le Mémorial est à l'Ouest. Arrivée plutôt au Mauer Park, une immense cuve gazonnée traversée par une ligne droite, un trottoir blanc à l'endroit même où passait le Mur, droite ligne Sud-Nord.
Du côté Est, monte un talus derrière lequel s'appuient les estrades d'un stade de football qu'on ne voit pas. Le mur qui borde le stade est couvert de tags magnifiques. Tout en haut, trois balançoires devant le monde. Simples assemblages boulonnés couverts de graffitis. Au-delà du versant Ouest de la cuve, une cour à *scrap*, pliures de métal rouillées et colorées, autre matière, même écriture. Sur un banc, je mange une pêche. À côté, une jeune punkette pousse un landau bourgogne comme ses cheveux et parle dans un minuscule téléphone.

Le Mémorial du Mur est un efficace dispositif . Un segment de 70 mètres du double Mur original restauré et enfermé entre deux immenses plaques d'acier parallèles placées perpendiculairement au segment de Mur qui les relie et dans lesquelles ce dernier se reflète. De l'extérieur, on oublie presque le Mur, une abstraction. De l'intérieur, tout semble immense et pourtant, on est confiné. Les meurtrières laissent voir le *no man's land* intégré lui aussi au monument commémoratif dont il constitue le centre inaccessible. Sur le sol, tracées dans le gravier par de récents visiteurs, deux inscriptions:
Wo sind Die Berliner ? Da et *No wall anymore 99*.

Pour rentrer au cloître, je quitte la rue et emprunte le terrain vague. Vague ne dit pourtant rien de la nature de ce terrain. Les coquelicots peut-être. On va y rebâtir une chapelle qui s'était retrouvée dans le *no man's land* avant d'être détruite en 1985 par les autorités est-allemandes. La *Neubau Kapelle den Versöhnung*, l'Église de la Réconciliation, c'était l'invraisemblable nom de cette paroisse. La chapelle sera inaugurée en 2000. Pour l'instant sur le chantier, il n'y a encore que trois cloches dans leur support de bois. Je pense au petit fondeur de cloches de Tarkovski dans le film *Andreï Roublev*, comment bâtir aujourd'hui une chapelle ?

> Un lieu nouveau réclame une cérémonie nouvelle, mais [...] il aurait fallu que la cérémonie existât en premier. C'est la cérémonie, avec toutes ses implications, qui aurait dû dicter la forme du bâtiment [...] La bonne volonté, la sincérité, le respect et la foi en la culture ne sont pas suffisants. La forme extérieure ne peut s'imposer que lorsque la cérémonie le peut aussi. [...] Mais nous ne savons pas comment célébrer parce que nous ne savons pas ce que nous devons célébrer.
>
> Peter Brook, *L'Espace vide*

Mémorial de la Division (détail)

Mauerkunst

Clôture de barbelés d'abord, puis mur de briques à partir de 1963. C'est à ce moment que le Mur commence à accueillir quelques graffitis et les pancartes et banderolles des mouvements étudiants. Dans les années 1970, en même temps qu'il acquiert son allure définitive en béton (socles, plaques murales et bahuts de béton) et que sont désamorcées les installations de tir automatique, le Mur est « littéralement tatoué par toutes sortes d'acteurs: les mouvements spontanés, les squatteurs, les touristes et

même les enfants »[1]. Le *Mauer Kunst* des années 1980 serait-il le stade final de cette opacification, durcissement et disparition simultanés du Mur ?

Berlin wird Mauer Frei / Berlin sera libéré du Mur, est un immense graffiti anonyme inscrit en 1988 sur toute la hauteur de quatre plaques murales et sous lequel on a ajouté *Die Mauer ist in evern köpfer ! / Le Mur est dans vos têtes* ! Rétrospectivement, cette inscription apparaît prophétique à Heinz J. Kuzdas qui a entrepris de documenter le phénomène du *Mauer Kunst*. Au cours de ses promenades dans Berlin Ouest, Kuzdas s'assigne la tâche de photographier les peintures, les dessins, les pochoirs, les graffitis réalisés sur le Mur entre 1982 et 1990 suivant ainsi l'évolution des formes de l'expression murale. Cette prophétie se serait réalisée dans la nuit du 9 novembre 1990: « Le Mur de Berlin, depuis 28 ans, symbole de la séparation et de l'impossibilité de communication entre deux systèmes et deux politiques opposées devenait le lieu de rencontre ainsi que le signe d'espoir et de rassemblement de l'Allemagne, ouvrant ainsi le chemin d'une Europe unie ».
Depuis, *Die mauer im koft / The wall in the head*, est devenu un lieu commun pour parler des difficultés de la réunification qui laissent les allemands divisés.

Avec la disparition du Mur disparaissent aussi le support d'une chronique berlinoise et la majeure partie du *Mauer Kunst*. Aussi Kuzdas et Nungesser, son collaborateur, tiennent-ils à faire œuvre de mémoire, à conserver le souvenir du Mur autrement qu'en tant que Mur de la mort, « barbelés et bande de terrain miné ». « Something came to existence [écrit Kuzdas] for what we owe recognition and gratefulness to the many known and unknown who participated ». Cette gratitude et cette reconnaissance, sollicitées entre autres du côté des autorités publiques responsables des monuments commémoratifs, se fait attendre en ce qui concerne l'octroi d'un budget de restauration et de conservation des murales affectées par la pollution, les éléments et le vandalisme. Un

[1] À moins d'indications autres, les citations et plusieurs des informations qui complètent cette réflexion sur le *Mauer Kunst* proviennent de l'album de Heinz J. Kuzdas. Le texte allemand, traduit en espagnol, en anglais et en français, est de Michæl Nungesser et de Kuzdas. La traduction anglaise est privilégiée lorsqu'elle semble plus juste que la version française.
- Heinz J. Kuzdas et Michæl Nungesser, *Berliner Mauer Kunst mit East Side Gallery*, Berlin, Elefanten Press, 1999, 103 p.

regroupement d'artistes, *The Artists Initiative East Side Gallery*, a donc entrepris différentes activités de levées de fonds et de recherches de commandites dans le but de permettre aux muralistes de restaurer leurs œuvres, c'est-à-dire d'effectuer un curetage complet de la surface suivi de la reproduction des murales et de l'application d'une laque anti-graffitis. En préface de l'album de Kuzdas, Walter Momper, l'ancien Bourgmestre de Berlin, écrit : « It is important for the Wall to be remembered for being a concrete proof of political failure as well as for the way people got adjusted to and integrated it into everyday life by painting it ». Pour Momper, comme pour Kuzdas et Nungesser, « Art challenged concrete and art won ».

Voilà une idée qui ne souffre pas des effets du temps.

Iconostase - de icône, écrire et action de poser

« La séparation entre le choeur et la nef se réduisait, aux origines, à une barrière légère et de faible hauteur. » Jusqu'au XIV[e] et XV[e] siècles, cette légère barrière se monumentalise et s'opacifie. En même temps que la séparation entre le sanctuaire et la nef se radicalise, ce *mur* accueille des images de plus en plus nombreuses, jusqu'à devenir « une iconostase de bois architecturalement très importante, développée jusqu'à la voûte, garnie de plusieurs rangées d'icônes et séparant complètement le sanctuaire de la nef. »

« Espace intermédiaire [...], l'iconostase à la fois sépare et relie. Deux types d'appréciation de son sens en découlent, selon que l'interprétation accentue plutôt l'idée de *barrière* ou celle de *passage*. En réalité, ces deux lectures, au-delà de certaines apparences contradictoires, pourraient sans doute désigner les deux versants d'une cohérence afférente à la notion d'espace intermédiaire. [...] il faudrait dire de l'iconostase qu'elle sépare et relie, en même temps et de façon cohérente. Elle marque la différence entre ce qui est de l'ordre de la présence réelle, de la communion, et ce qui est de l'ordre de la vision, de la représentation, des images et reflets indicatifs du *visible de l'invisible*. »[2]

East Side Gallery (détail du socle du Mur)

[2] D'après Bruno Duborgel, *L'Icône : art et pensée de l'invisible*, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine / Université Jean Monnet, Travaux LXXIII, 1991, p. 40-41.

trompe-l'œil

Le Mur offre désormais une bonne qualité de support, les artistes risquent moins d'être la cible de tirs et ils ne peuvent être arrêtés ni par les policiers de Berlin Ouest ni par les patrouilles du *no man's* land de la RDA, le Mur étant situé « à 4 mètres du territoire de Berlin Ouest sur la zone neutre de la RDA ». Cette amélioration des conditions de travail n'est pas étrangère au fait que, dans les années 1980, « stimulée par quelques artistes, l'expression graphique du Mur [prend] sa forme artistique ». Les photographies de Kuzdas montrent bien que non seulement les techniques se font plus variées, des plus simples habituellement associées aux graffitis (craie, feutre, pochoir, peinture au pinceau, au rouleau ou en aérosol), jusqu'aux plus complexes (peintures en relief et mosaïques). Le Mur lui-même, avec ses plaques de béton régulières et verticales, son bahut en surplomb et sa longueur, devient un principe de composition pour les *habitués* du Mur comme les artistes Christophe Bouquet et Thierry Noir ou pour des artistes *invités* comme Keith Haring. Kuzdas et Nungesser rapportent d'ailleurs une anecdote qui illustre bien que si l'art sur le Mur s'est d'abord voulu un art de protestation, il devient aussi une revendication du Mur comme lieu de l'art; si une véritable esthétique du Mur s'est développée, elle se traduit aussi par son *institutionnalisation*.

Depuis 1963, le Musée Checkpoint Charlie retrace l'histoire du Mur sur les lieux mêmes du poste de contrôle frontalier entre les secteurs soviétique et américain, tout en organisant des expositions sur l'art et les droits de l'homme. L'endroit tient autant du centre de documentation et de sensibilisation, que du cabinet de curiosités. Invité par la Haus Checkpoint Charlie qui commandite en 1986 un concours intitulé « Overcoming the Wall throught Art », Keith Haring exécute une fresque de 100 mètres de long aux couleurs de l'Allemagne, une série de figurines peintes sur un fond jaune qui laisse voir en transparence une série de statues de la liberté, une œuvre de Bouquet et Noir. Une fois la fresque achevée, Haring aurait déclaré: « The statues are now part of my art work », provocant aussitôt la colère de Noir « un peintre qui avait voué une grande partie de son talent au Mur depuis des années » écrivent avec empathie Kuzdas et Nungesser. Une telle rivalité dans un contexte de création éphémère et « subversive » où les interventions des uns ne cessent de se superposer ou de répondre à celles des autres rappelle, si besoin est, que le graffiti est aussi marquage

d'un territoire et que certaines positions seront toujours plus stratégiques et prestigieuses que d'autres. Le *Mauer Kunst* s'autonomise en quelque sorte. Les murales peintes citent des tableaux, des films, des bandes dessinées; certaines galeries invitent des artistes à venir peindre sur le Mur; des fresques font l'objet de commandes. À la fin de 1986, une rature blanche peinte à la hauteur des yeux barre le Mur sur plus de trois kilomètres entre Mariannenplatz et la Postdamer Platz dans le quartier, disons, « alternatif » de Berlin-Ouest. Les auteurs de ce geste se justifient à la presse, ils refusent de considérer le Mur comme la huitième merveille du monde: « Le Mur doit de nouveau être vu comme le Mur. Il ne doit pas devenir une attraction pour touristes ». Et pourtant, si une constante se dégage de l'ensemble de ces interventions, c'est que dans une large mesure elles renvoient directement au Mur, à sa fonction et à sa signification. Comme le résument Kuzdas et Nungesser, la majorité des images représentent « the hope of overcoming borders, and wish for the Wall to fall. These thoughts were conveyed by pictures of zippers, holes, doors, ladders, strairs », ainsi que par des paysages urbains réalisés en trompe-l'œil pour suggérer un effet de transparence. « A *fissure* often showing friendly faces, idyllic landscapes, a better world on the other side ». La même imagerie en somme que celle qui domine les fresques de la *East Side Gallery* quoique celles-ci seront peintes *après* la chute du Mur.

Kollektiv « Wilder Hammer » - Keine angst / Collectif « Marteau sauvage » - N'ayez pas peur. Peinte en 1984, cette murale qui invite à détruire le Mur à coups de marteau est aussi présentée dans les archives photographiques de Kuzdas comme une scène visionnaire et prophétique. Seulement, ce n'est qu'après la chute *officielle* du Mur en novembre 1989 que les *piqueurs de Mur* (*Wall peckers*) se sont mis à casser le Mur et, *sans peur*, à s'approprier des souvenirs. La chute du Mur, tel un moment de décision.

Comment transformer le silence en conscience déchirée[3].

[3] « [...] brise ton silence, transforme-le en conscience déchirée. »
- Élie Wiesel, *L'Oublié,* Paris, Seuil, « Le point », 1989, p. 307.

Mémorial de la Division (détail)

der rote strich

Le reste le plus long du Mur laisse donc perplexe. La *East side Gallery*, un ensemble de fresques réalisées par plus de cent artistes et inauguré à la fin de septembre 1990, a reçu plus ou moins officiellement le statut de mémorial (*International Memorial for Freedom at the Berlin Wall*). Issue d'une certaine collaboration avec les autorités frontalières de RDA, un compromis semble-t-il, après que des artistes aient commencé à peindre sur le côté Est du Mur resté intouché jusque-là. Cette section précise aurait alors été cédée aux artistes à la condition qu'ils soumettent leurs idées à la censure. Depuis, les autobus à deux étages s'y attardent, telle une halte obligée des visites scolaires sur la voie de la conscientisation politique.

Pèlerinages et graffitis. Recouvrant peu à peu les murales, des centaines de signatures datées des années 1990. Le Mur devenu scène, tableau, miroir. *I was here*.

Le *Mauerkunst* de la *East Side Gallery* serait en quelque sorte une survivance au sens archéologique du terme, vestige d'un geste qui n'aurait plus d'autre finalité que celle d'être son propre dispositif de sauvegarde. Seulement, qu'est-ce qui rendrait perceptible la différence entre l'un et l'autre ? Ailleurs, un trait rouge, *der rote strich* , un filet de cuivre ou une double rangée de pavés sur la chaussée, indique parfois aux touristes ou aux habitants dont la relation à la ville ne serait plus elle-même (médiatisée par) un rappel du Mur que c'était bien ici que passait le Mur.

Gœthe Institut, Montréal, novembre 1999

Devant la porte, deux sections du Mur, une réplique en contre-plaqué. Pour qu'on ne s'y trompe pas, on a inscrit sur le bahut, généralement utilisé pour les titres des murales ou pour les signatures des artistes, *Berliner Mauer*. Pendant le week-end qui précède le dixième anniversaire de la chute du Mur, le public est accueilli au Gœthe Institut lors de portes ouvertes dans le cadre des *Journées de la culture*.

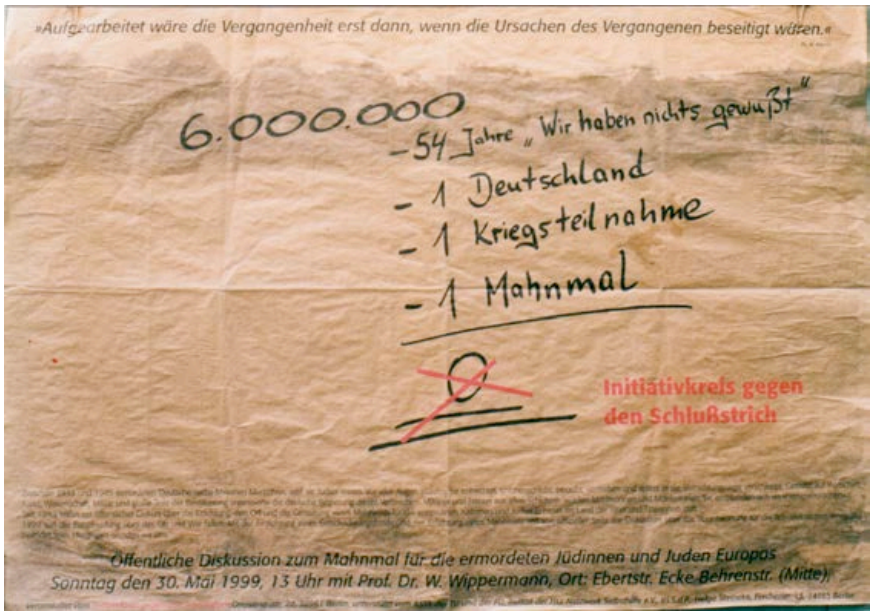
Les concepteurs de ce dispositif se seraient offusqués qu'un journaliste rapporte l'événement en parlant du dazibao (que le Mur était pourtant devenu) installé devant l'immeuble de la rue Sherbrooke. Mais en fournissant au public des bombes de peinture en aérosol, qu'est-ce qu'on choisit de commémorer ou plutôt, qu'est-ce que reproduit la forme de cette commémoration ?

À Berlin, pour le dixième anniversaire de la chute du Mur, on illumine quatre des quarante-trois km de son parcours dans la ville et des cent-soixante cinq km qui la refermaient sur elle-même.

Potsdamer Platz Mahnmal

Mahnmal

Mahnmal La clôture de treillis métallique qui barrait l'accès au terrain vague le long de la Ebertstrasse, là où passait le Mur entre la Porte de Brandebourg et la Potsdamer Platz (et là où les ruines de la chancellerie du Reich ont été déblayées et les murs du bunker de Hitler recouverts de gravats), a été remplacée par une palissade de bois avant que cet espace de cinq acres ne soit recouvert de 2700 stèles de béton. Dans les dernières semaines d'un débat qui aura duré plus de dix ans, suscité deux concours et un long processus de sélection, la surface de bois accueille une étonnante propagande, des affiches et des banderoles. Certaines appuient l'idée, lancée en 1988, de créer à Berlin un Mémorial central de l'Holocauste dédié aux victimes du génocide, d'autres prennent parti pour l'un ou l'autre des projets soumis. Débat sur le choix d'un monument plutôt qu'un autre, mise en question de la nécessité d'un tel lieu à Berlin, souvent considérée en soi comme un *lieu de mémoire*. Seulement ce qui trouble ici, ce n'est pas cette dimension commémorative, mais l'expression d'un rapport avec l'art dont Berlin représente encore une fois la tranquille continuité.



Initiativkreis gegen den Schlußstrich

L'équation qui apparaît sur l'affiche du groupe *Initiativkreis gegen den Schlußstrich* renvoie à certains éléments du cahier des charges du concours qui oriente d'entrée de jeu les propositions vers le monumental. Les « organisateurs avaient en effet demandé qu'on édifie un *monument aux juifs d'Europe assassinés* [*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*], en se référant aux événements extrêmes des soixante dernières années de l'histoire allemande »[4]. L'équation procède par soustraction avec l'intention semble-t-il de ramener à zéro le chiffre de 6 000 000 qui évoque généralement le nombre de victimes juives: on soustrait 54 années d'indifférence, 1 Allemagne réunifiée, 1 participation à la guerre et 1 mémorial, comme si le résultat de cette équation annulait une dette. Une rature rouge, un repentir, vient corriger ce calcul, niant aussi bien un rapport au passé qui tiendrait absurdement à faire les comptes que l'idée que ce parcours n'aurait mené à rien. Il s'agit de l'initiative d'un groupe qui se définit par son refus de tirer un trait sur le passé ou de tourner la page selon l'expression commune : les événements se sont déroulés aux yeux de tous et avec la collaboration d'une grande partie de la population, l'affiche invite donc à participer à une discussion publique qui déplace l'enjeu d'une longue controverse sur le choix de tel ou tel monument vers la question de la responsabilité.

[4] Peter Reichel, *L'Allemagne et sa mémoire*, *op. cit.*, p. 200.

En en-tête de l'affiche, une citation d'Adorno prend dans ce contexte la valeur d'un slogan. Elle provient sans doute d'un texte où, s'interrogeant sur « la manière dont le passé est rendu présent », Adorno critique lui-même une « expression à la mode, devenue très suspecte au cours des dernières années » : la volonté de maîtriser le passé (*in* « Que signifie : repenser le passé ? » dont la version allemande date de 1959)[5].

Tout oublier et tout pardonner, accuser ou se culpabiliser, nier ou minimiser le passé, l'effacer, s'en débarrasser, consisteraient selon Adorno en une même attitude qui n'engagerait dans aucun travail sérieux sur le passé, qui ne parviendrait pas « à briser son pouvoir de fascination »

« *Aufgearbeitet wäre die Vergangenheit erst dann,*
wenn die Ursachen des Vergangenen beseitigt wären. »

« Repenser le passé pour l'élucider [le surmonter, l'assumer] signifie essentiellement qu'on se tourne vers le sujet pour renforcer sa conscience de soi. [...] *Le passé ne serait totalement élucidé que si les causes qui l'ont déterminé étaient éliminées*. C'est parce que les causes subsistent que rien jusqu'à présent n'est venu rompre sa présence maléfique. » (L'italique désignerait le passage cité sur l'affiche).

Dans le cadre du débat au Bundestag qui déterminera finalement la construction du mémorial de l'Holocauste en juin 1999, le ministre de la culture, Michæl Naumann (initialement plutôt contre l'idée), recommandera la seconde version du projet de l'architecte américain Peter Eisenman auquel sera adjoint un centre d'information (il arrive de plus en plus que la planification de projets de ce type amène ainsi à intégrer une telle structure de communication , voire de légitimation) :
« L'état lui-même ne se souvient pas, mais il peut mettre en évidence le processus du souvenir collectif par un geste représentatif et symbolique. Notre discussion porte aujourd'hui sur la forme et le contenu de ce geste. »[6]

[5] Theodor Wiesengrund Adorno, « Que signifie repenser le passé ? », *in Modèles critiques : interventions - répliques*, Paris, Payot, « Critique de la politique », 1984, p. 97-112.

[6] Extrait du discours d'État de Michæl Naumann le vendredi 25 juin 1999.
- Bulletin de presse du Service d'information du gouvernement fédéral allemand.

À l'issue du vote, le champ de stèles d'Eisenman est retenu comme mémorial des seules victimes juives de l'Holocauste.

La construction, amorcée en août 2003 après de nombreux délais, est interrompue au bout de quelque semaines lorsqu'on découvre que le groupe chimique allemand qui devait enduire les stèles d'un recouvrement anti-graffiti a mis au point le gaz utilisé dans les camps de la mort où il exploita aussi des travailleurs forcés.

Pendant que le débat au sujet de la construction d'un mémorial captive l'attention et contribue à maintenir vide le terrain de la Ebertstrasse, tout à côté, sur la Potsdamer Platz, le remplissage se poursuit, plus rapidement (ou plus facilement ?) avalisé. L'impatiente reconstruction recouvre un terrain dont une importante partie a été vendue à Daimler Benz, un groupe dont on n'ignore pas le rôle dans l'accession d'Hitler au pouvoir et dans l'industrie de guerre, et qui commandite aujourd'hui d'importantes expositions artistiques.

Forme et contenu du geste. Continuité et répétition.

L'inauguration du mémorial aura lieu en mai 2005, date anniversaire de la fin de la guerre.

Potsdamer Platz Mahnmal

The gate to lost mourning[1]

Deutschlandbilder : *Kunst aus einem geteilten Land* / *German Images : Art from a divided land*, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 7 septembre 1997 - 11 janvier 1998. 88 artistes, un imposant catalogue, *German art from Beckmann to Richter : Images of a divided country*, comprenant 76 essais en plus des biographies d'artistes et d'une bibliographie sur l'art allemand après 1945. Parmi les principaux commanditaires de cette ambitieuse exposition rétrospective, Daimler-Benz et Debis Immobilien-management.

Huit ans après la chute du Mur, réunir plus de soixante ans d'art allemand, proposer un regard sur l'évolution artistiques des deux Allemagnes depuis 1933, sur des œuvres dont on suggère qu'elles n'auraient pas été *pensables* « without the historical and political context of this divided country ». Quoique la décision d'exclure l'*art politique* doive être soulignée (qu'est-ce qui est écarté par ce choix ?), ce sont moins les critères qui ont guidé le choix des œuvres qui retiennent l'attention ici que l'orientation interprétative donnée à ce rassemblement dans l'essai introductif de Eckhart Gillen, le commissaire de l'exposition[2], parce que Gillen inscrit l'ensemble de ce corpus d'œuvres en relation avec une autre division, Auschwitz.

arrêt sur image

Deutschlandbilder / *German Images*. Ce titre ne peut manquer de susciter des réactions. Aussi Gillen prend-il les devants en situant explicitement la problématique de l'exposition dans la perspective de l'identité nationale, un choix qu'il justifie par le désir de répondre aux enjeux du présent: « In a time of political and economic globalization and internationalization, the European neighbors clearly possess more solid historical images and

[1] Expression citée par Heinz-Norbert Jocks dans son essai sur le peintre Günter Uecker *in German Art from Beckmann to Richter. Images of a Divided Country*, sous la dir. de Eckhart Gillen, Berlin, Dumont Buchverlag Festspiele Museum spädagogischer Dienst Berlin, 1997, p. 112.

[2] « *Tabula rasa and Inwardness. German Images before and after 1945* », essai de Eckhart Gillen, concepteur et commissaire de l'exposition, *in German Art from Beckmann to Richter, op. cit.,* p. 16-22.
À moins d'indications autres, les citations renvoient à ce texte.

national art histories, with which they can respond more calmly to the challenges of the world market and of the world art ».

Reconstruire et calmer.

« With the question about German images created by the artists between Düsseldorf and Dresden, Hamburg and Leipzig, the exhibition touches on the tabooized notion of nation, which in reflex was paired with the danger of a new nationalism ». L'exposition toucherait donc à un enjeu exclu du révisionnisme politique tant à l'Ouest qu'à l'Est. Novembre 1989 aurait mis fin à la période de l'après-guerre, et la réunification, à la manière dont l'Allemagne de l'Est et l'Allemagne de l'Ouest, « the hostile brothers », ont pu composer jusqu'ici avec une rupture qui a permis à chacun de détourner vers l'autre un questionnement sur la responsabilité qui resurgit maintenant de toute part. Gillen estime donc que le moment est venu pour les Allemands de décider « what common German images they want to create and which cues they want to discard ». « The more cohesively Europe grows together politically, economically and culturally, the more often Germans will be asked by their neighbors about their image of themselves ». Par rapport à cette image de soi qu'il s'agit de construire, le marketing allemand aurait la tâche plus facile que l'art, écrit Gillen, avant de citer un extrait d'une vidéo promotionnelle pour « L'expo 2000 »: « Germany is beautiful, its landscapes are classic, its beer goes down lightly... »

Mea culpa et affirmation nationale.

Gillen rappelle deux postures qui auraient caractérisé selon lui l'attitude des artistes avant et après 1945; deux postures qu'il faudrait maintenant écarter en vue de créer une image commune, car celle-ci ne saurait se fonder ni sur le désir de faire table rase, de régler une fois pour toutes le rapport au passé, ni sur la fuite intérieure, « That withdrawal into the aesthetic as a bulwark of German inwardness [which] was a declaration of turning away from the world and a farewell to politics »; « inwardness became the intellectual weapon of the German soul's defensive action against a world of enemies ». Quel serait alors le fondement de cette nouvelle image allemande que Gillen reconnaît dans les œuvres de *Deutschlandbilder* ? Il semble que ce soit l'image d'une faille gorgée

d'images de la division. « Voices from the left spectrum of the Republic had claimed as early as during the preparatory phase, that this exhibition would lay the groundwork for a new, binding image of Germany that would radiate from Berlin, the future seat of the government. The art works shown, however, bar themselves any reconciliation with the past and present of a still mentally divided country. They refuse the wish images of a new national identity. They show the *Sharp turns* (Paul Klee), the beginnings, the generation gaps and change in perspective between remembering and forgetting as a mental confrontation with the ruptured consciousness of an irretrievable loss. » « The times of prescribed images of identification are over », ajoute Gillen à la fin de ce paragraphe qui conclut son essai. Mais est-ce bien le cas ? Ni le temps de l'identification aux images ni le temps de la construction de l'identité par l'image ne semble vraiment derrière nous. Et devant, le vaste chantier de l'image à construire. Pour l'Allemagne (et peut-être tout autant pour l'art), il s'agit d'imposer l'image unique d'une identité divisée en *barrant* d'une manière spectaculaire la réconciliation, non pas avec l'*autre* Allemagne, mais avec Auschwitz. Et autour de cette commune réaction, reconstruire la cohésion d'une collectivité, une image brisée qui avaliserait l'affolante reconstruction. Encore une fois, l'art se porte au secours de la suite d'un monde.

Arrêt sur image.

Que l'habile rhétorique de Gillen se prête à la cause de la reconstruction d'une identité nationale n'est pas le plus troublant dans cette exposition. Ce qui l'est davantage, c'est que cette démarche revendique sa pertinence en insistant sur ce qui la distingue du nationalisme nazi, malgré qu'elle recoure elle aussi à l'art, aux valeurs associées à l'art et au travail créateur, pour donner forme à l'idée de nation. Ce qui trouble d'autant plus, c'est qu'à même la lecture plutôt fine de l'histoire et de l'art allemand que propose l'essai de Gillen, on retrouve une interprétation relativement juste de cette remarque d'Adorno sur Auschwitz, trop souvent citée approximativement quoique avec autorité. Et que, dans le contexte de l'exposition *Deutschlandbilder*, cette interprétation du texte qu'Adorno écrit en 1949 vient supporter une continuité dans les rapports d'une communauté à son époque, dans ses rapports à l'art, une continuité dont Berlin serait l'une des figures dans notre culture où l'expérience de la

Seconde Guerre n'aurait pas suffit à *endanger* l'art si ce n'est en ce qui concerne ses conditions de possibilité.

Après Auschwitz

« Plus la société devient totalitaire, plus l'esprit y est réifié et plus paradoxale sa tentative de s'arracher à la réification par ses propres forces. Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie: écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. L'esprit critique n'est pas en mesure de tenir tête à la réification absolue, laquelle présupposait, comme l'un de ses éléments, le progrès de l'esprit qu'elle s'apprête aujourd'hui à faire disparaître, tant qu'il s'enferme dans une contemplation qui se suffit à elle-même. »[1]

rupture

Gillen introduit sa lecture du « much quoted and misunderstood dictum *Writing poetry after Auschwitz is barbaric* » en rappelant ce que l'on a d'abord reproché à Adorno: avoir formulé une interdiction de la poésie et dénoncé son incapacité à produire à nouveau de la beauté. Il cite ensuite la réplique d'Adorno (1951): « there is no longer beauty or consolation except in the gaze falling on horror, they withstanding it, and in unalleviated consciousness of negativity holding fast to the possibility of what is better », pour insister sur le fait que, contrairement à ce que plusieurs interprétations laissent entendre, il n'y a chez Adorno aucune interdiction de l'image ou de l'écriture visant à restreindre la représentation de l'Holocauste. Gillen associe de telles interprétations aux formes de kitsch académique qu'Adorno retrace jusque dans l'esprit critique imbu de lui-même (*self-sufficient*). Pour Adorno, écrit Gillen, « it was solely a matter of consciousness of the unbridgeable chasm which was opened by the civilization rupture of Auschwitz and made impossible any continuation of cultural traditions in Germany ». Résumant ainsi une partie de *Negative dialectics* (1961-1966), un texte où Adorno revient sur

[1] Theodor Wiesengrund Adorno, *Prismes : critique de la culture et société*, Paris, Payot, « Critique de la politique », 1986, p. 23.

la critique qu'il avait d'abord exprimée dans *Prismes*, Gillen met en évidence l'importance de prendre conscience de cette rupture et ce, même si les historiens ne s'entendent toujours pas sur la signification de celle-ci. Une idée qu'il illustre en rappelant l'une de ces interprétations historiques, la thèse de Gunnar Heinsohn, un choix qui ne semble pas banal, compte tenu de ce que le commissaire de *Deutschlandbilder* tente justement de « sauver » en se réclamant d'Adorno.

Heinsohn suggèrerait en effet que « The uniqueness of the civilization rupture of Auschwitz lies not in the tremendous number of murdered Jews alone, but in the "removal of the prohibition of murder through the extermination of the Jewish people who identify with it", in order to clear the way for the extermination of the peoples of East Europe ». Ce qui importe ici ce n'est pas tellement d'évaluer la pertinence de cette thèse qui évoque la loi divine et la mise en question de l'impératif sacrificiel que celle-ci comporte, mais de se demander ce que le fait d'évoquer cette thèse vient servir dans ce contexte précis de l'argumentation de Gillen qui aussitôt retourne à sa lecture d'Adorno, cette fois en citant directement *Negative Dialectics* : « Considering the fact that this radical transformation of morality could take place *amidst all the traditions of philosophy, art and the enlightening sciences* [le texte d'Adorno est signalé par l'italique pour le distinguer du texte de Gillen], Adorno expected, first of all, *a reflection on their own failure* from artists and intellectuals after 1945. He saw the task of art only in the refusal of reconciliation, in the uncompromising negation of the relations which had made Auschwitz possible. » Gillen interprète ici la rupture d'Auschwitz comme une transformation radicale de la morale et, par conséquent, de la loi; il attribue toutefois cette idée à Adorno. Le passage de *Negative Dialectics* qu'il cite sans reprendre le début de la phrase d'Adorno commence en fait par: « That *this* could happen in the midst of all the traditions [...] », ce qui nous oblige à relire la phrase précédente du texte pour constater que *ce* qui put avoir lieu, ne se réduit pas à une question de morale du point de vue d'Adorno: « Auschwitz demonstrated irrefutably that culture has failed », écrit-il plutôt. En quoi la culture aurait-elle failli et failli à faire quoi ? Pourquoi exclure précisément cette phrase-là et faire ainsi glisser vers la morale l'enjeu de la réflexion que réclame Adorno ?

En suggérant qu'Auschwitz, cette incontestable expression de la faillite de la culture, est un échec moral, Gillen atténue la radicalité du propos d'Adorno comme s'il suffisait, pour répondre à son exigence, de procéder

à un examen de conscience qui ferait apparaître de la culpabilité sans mettre en cause l'*immunité culturelle*. Ce faisant, Gillen chercherait à préserver la possibilité d'une double légitimation. En effet, le but de cette ambitieuse exposition ne serait-il pas de mettre d'abord en évidence la légitimité du questionnement des artistes allemands sur la culpabilité et d'attester ainsi que le geste artistique est affecté par Auschwitz ? Afin qu'il devienne possible, dès lors, de transformer « légitimement » cette division coupable de l'identité allemande en nouvelle image nationale ? Or, la critique d'Adorno ne saurait être réduite à une dénonciation des pratiques et des traditions philosophiques, artistiques ou scientifiques qui viserait ultimement à les sauvegarder. Elle compromet plutôt d'une manière fondamentale ces pratiques et les conditions de leur autonomie en exigeant que nous assumions d'une manière critique l'échec de la culture comme promesse réconciliatrice, comme apaisement de l'hostilité et de la violence: le fait que l'existence ne devienne pas *forcément* humaine par les formes de sa culture. Voilà qui concerne non seulement l'impuissance de l'art comme moyen en vue d'un monde différent, mais la perte de sa valeur de vérité: « There is untruth in those fields themselves, in the autarky that is emphatically claimed for them. »[1]

En insistant sur la rupture Auschwitz, l'exposition *Deutschlandbilder* et l'essai introductif de Gillen tendent à effacer derrière une certaine compréhension de l'exigence adornienne, ce que, même après Auschwitz, la culture occidentale reconduit.

Car le geste artistique qui malgré son propre affaiblissement éthique ne recevrait sa forme que de sa culpabilité serait encore conduit vers autrui comme le riche s'approche du pauvre[2]. La limite du langage correspond à la limite de notre relation à l'autre, c'est la base économique du langage, comme celle des différentes formes de l'échange et il ne s'agit pas de nier

[1] Theodor Wiesengrund Adorno, *Negative dialectics*, *op. cit.,* p. 366.

[2] « Entre la solidarité des classes supérieures et leurs tentatives de rapprochement avec les représentants des classes inférieures, il est un médiateur: le sentiment de culpabilité - bien légitime - des riches envers les pauvres. Mais celui qui apprit à se conformer à l'informe, qui assimila au plus profond de lui-même le principe selon lequel *les choses se font ainsi chez nous*, a fini par prendre la même couleur. [Adorno évoque ici, d'après Bettelheim, l'identification de certaines victimes des camps nazis à leurs bourreaux] L'absurdité se perpétue elle-même: la domination se transmet à travers les dominés. »
- Theodor Wiesengrund Adorno, *Minima moralia: réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, « Critique de la politique », 1991,p. 171.

le langage pour se sortir de cette impasse, pour excéder le cercle clos de l'échange, de la rivalité ou de la violence.

Ce n'est pas le langage qui est mutilé avec Auschwitz, c'est le lieu de la parole, la vie, qui jusque-là avait compté sur le langage dans le conflit entre mourir et tuer pour vivre, la vie est *endommagée*[1].

Berlin, une réaction de force devant cette faiblesse.

[1] La notion de dommage évoque ici cette économie du vivant. D'après les sous-titres anglais et allemand de l'essai d'Adorno, *Minima Moralia* (*Reflections from Damaged Life* / *Reflexionen aus dem beschädigten Leben*),

Innen Autobahn

Cast Concrete, 1997, 22.5 m X 15.1 m X 26 cm

Cast Concrete de Hans Haacke est une reproduction de la fameuse autoroute allemande, les *routes Adolf Hitler*, présentée dans l'atrium de la Martin-Gropius-Bau à Berlin, au cours de l'exposition *German art : Images of a Divided Land*.

Eckhart Gillen décrit le lieu où est présentée l'exposition dans l'essai introductif du catalogue : « The site of the exhibition *German Images*, the former Arts and Crafts Museum, lies in the center of German terror and German history: The windows of the east wing offer an unobstructed view onto the grounds of the former Gestapo headquarters in the former Arts and Crafts School and the Reich SS Security Center in the former Prince Albrecht Palace, which since July 1987 has been open to visitors as the memorial *Topographie des terrors*. [...] The Arts and Crafts Museum itself which was built by Martin Gropius and had already been given up by the Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, would have nearly fallen victim to the model of a city *suitable for cars* [if it hadn't been for] [...] the objections of undisputed authority on West German postwar architecture [which] prevented at the last minute the already determined demolition of the building to make room for a city highway along the Wall ».

L'œuvre monumentale de Haacke, un artiste de plus de soixante ans, occupe tout le centre de l'atrium et, par le fait même, le centre du lieu qui accueille l'exposition. On circule autour comme dans un déambulatoire. Même si les escaliers de l'atrium sont restés dégagés sur chacun des quatre côtés, l'espace occupé par l'œuvre est impraticable. L'immense surface claire en impose, quoique dans un premier temps, elle se confonde avec le sol. Presque discrètement, elle s'approprie les lieux. Dans un croquis préparatoire, Haacke avait prévu peindre sur la surface de béton les lignes pleines et pointillées qui délimitent les voies de circulation d'une autoroute, ce qui aurait accentué la dimension référentielle de l'œuvre et la perception de son orientation Est-Ouest dans l'espace intérieur de l'Atrium.

Dans un commentaire sur le travail de Haacke, Benjamin H. D. Buchloh tient à présenter *Cast Concrete* comme un modèle d'archéologie historique plutôt que comme une préfiguration des conceptions spatiales et sculpturales à venir[1], comme si le rapport *critique* au passé devait ici répondre de l'œuvre. Selon cette lecture, l'œuvre de Haacke assumerait une fonction archéologique et une fonction de mémoire en révélant de quelle manière les sphères totalitaire et capitaliste sont intriquées dans l'histoire allemande plus qu'ailleurs, et dans l'histoire de l'autoroute allemande en particulier.

Pour appuyer cette interprétation, Buchloh retrace les grandes lignes de cette histoire. Revendiquée comme une invention du Régime nazi et comme l'une de ses grandes réalisations, la construction des autoroutes du Reich visait essentiellement à préparer la guerre. Cet héritage nazi positivé dans l'Allemagne de l'après-guerre (ne finit-on pas toujours par dire que les grands chantiers ont tout de même créé de l'emploi ?) a aussi pris la valeur d'un passage vers la liberté en relation avec la possibilité de traverser l'État socialiste entre Berlin et l'Allemagne fédérale. Dans la culture de la voiture telle qu'elle s'exprime aujourd'hui, l'autoroute allemande est un signe distinctif, il n'y a en effet aucune limite de vitesse sur ces routes qui font de nombreuses victimes. Enfin, c'est le succès industriel de cette même culture de l'automobile qui en dépit de ses effets écologiques destructeurs contribue aujourd'hui à la reconstruction du pays.

Un épisode devrait maintenant être ajouté au résumé historique de Buchloh: dès qu'il est question de la destruction du Mur, on insiste désormais sur le fait que le béton a été récupéré et concassé pour faire des autoroutes.

[1] Benjamin H. D. Buchloh, « Hans Haacke : The Historical *Sublime* », *in German Art from Beckmann to Richter, op. cit.* p. 413-414.

Si l'œuvre de Haacke active plusieurs significations associées à l'autoroute dans la culture allemande comme le suggère Buchloh, ne fait-elle pas aussi abstraction de sa relation avec les grands chantiers des autoroutes du Reich *en tant que* célébration de son génie créateur et de son culte du travail, de même que de sa relation avec la force mobilisatrice et rassembleuse dont sont investis les actuels chantiers de Berlin ? Cette œuvre ne marque-t-elle pas le retour de ces grands chantiers vers le contexte artistique, la force des choses, un processus qui dédouane le geste artistique et qui passe sous silence la collusion des pouvoirs ?

En supposant qu'elle s'affirme comme témoin du passé (par opposition à l'attitude qui consisterait à faire *table rase*), cette autoroute intérieure de Haacke écarte-t-elle aussi l'exil intérieur, cette autre attitude critiquée par Gillen dans l'essai « Tabula Rasa and Inwardness » ? Autrement dit, le retrait dans l'esthétique n'agirait-il pas toujours comme un rempart devant l'état du présent (*withdrawal into æsthetic as a bulwark*) ?

Si l'art *contre* les autoroutes entretient *avec* les autoroutes le même type de relation que le contre-monument avec le monument, cette spectaculaire opposition n'éclipse-t-elle pas totalement le fait que l'œuvre devienne autoroute ? Et le moment où, désormais, c'est essentiellement la possibilité de continuer à « faire des autoroutes » qui concerne l'art ?

pouvoir créateur

Auschwitz ajoute certes un inédit[1].

Auschwitz met en question les vieilles catégories. Chez Hans Jonas, même le concept de Dieu est touché. Pour ne pas se séparer du concept de Dieu, pour ne pas l'abandonner, Jonas cherche à le repenser par rapport à la tradition juive. Pour maintenir l'idée d'un Dieu bon et compréhensible « malgré le mal qu'il y a dans le monde », pour « que sa bonté soit compatible avec l'existence du mal », il suppose un Dieu créateur qui renonce à la puissance: « il a renoncé à garantir sa propre satisfaction envers lui-même par sa propre puissance, après qu'il eut déjà renoncé, par la création elle-même, à être tout en tout ». Ainsi donc, si Dieu n'est pas intervenu à Auschwitz, « ce n'est point qu'il ne le voulait pas » écrit Jonas, « mais parce qu'il ne le pouvait pas »; parce qu'il « s'est dépouillé de tout pouvoir d'immixtion dans le cours physique des choses de ce monde ». Et puis, il n'y aurait plus rien à recevoir de Dieu « à qui toute créature doit son existence ». « Dieu après s'être entièrement donné dans le monde en devenir, n'a plus rien à offrir » ajoute-t-il, « c'est maintenant à l'homme de lui donner », comme si le don d'un Dieu *bon et compréhensif* tel que l'imagine Jonas pouvait être tout donné, se voir ainsi limité dans une économie de la dette qui cherche à veiller à ce que Dieu n'ait pas, à cause de l'homme, « à regretter d'avoir laissé devenir le monde. »

Mais la création n'est-elle pas elle-même un repentir ?

Comme Jonas qui tente de sauver la croyance en Dieu en repensant le concept de Dieu, aurait-on tenté, tenterait-on aujourd'hui encore, de sauver la croyance en l'art en sauvant le concept moderne et occidental d'art ? Un art qui ferait le sacrifice de son pouvoir créateur (perdu) sur l'autel de la culpabilité en vue de la restitution de cette puissance, un art qui, par conséquent, n'aurait en rien renoncé *à garantir sa propre satisfaction envers lui-même* ? Sous l'impuissance de Dieu que Jonas parvient à justifier tant son intention conciliatoire est forte, comme sous l'impuissance de l'art, « se lit en filigrane celle des humains, qui

[1] « À l'expérience juive de l'Histoire, Auschwitz ajoute en effet, comme déjà mentionné, un inédit, dont ne sauraient venir à bout les vieilles catégories théologiques ».
- Hans Jonas, *Le Concept de Dieu après Auschwitz : une voix juive*, Paris, Rivages poche, 1994, p. 13. À moins d'indications autres, les citations renvoient à ce texte.

ressassent leur *plus jamais ça !* alors qu'à l'évidence *ça* se produit partout »[1].

Le propos de Jonas opère un transfert de responsabilité de Dieu vers l'homme ou plutôt, une irresponsabilisation de Dieu en vue de préserver le concept de Dieu de façon à ce que l'on trouve encore à qui s'en remettre. La responsabilité de l'homme se résumerait alors à avoir économisé (à Dieu) le regret d'avoir créé ? Quelque chose de semblable ne se produit-il pas sur le plan artistique: si le créateur n'est pas intervenu, n'intervient pas, c'est qu'il ne le *peut pas* ? Cette inlassable rhétorique négative de l'impossibilité du possible qui permet de continuer « comme si de rien n'était ». Intégré au geste de l'artiste, le repentir le cautionne. L'*aveu* de tout ce que l'art *ne peut pas*, ultimement, le sauve.

Auschwitz ajoute aussi un *inédit* à l'expérience artistique, une blessure, qu'*impuissante*, elle refuserait de porter.

Que l'on se trouve sans mot devant une expérience ne fait pourtant pas de ce moment en défaut de langage une expérience indicible, pas plus qu'il ne suffit de dire cette impossibilité pour légitimer ensuite la parole « coupable » de ce manque. En maintenant, au nom de l'intégrité même de l'expérience, la séparation entre Auschwitz et le langage (ou l'opposition entre la poésie et la barbarie), on ne fait rien d'autre que protéger le langage qui a aussi porté Auschwitz, non seulement celui qui n'a plus suffi à calmer la violence de notre rapport à l'autre, mais celui qui s'est révélé l'instrument de son anéantissement au moment même où s'y projetaient promesses et attentes de bonheur; le langage en tant qu'Auschwitz est l'un de ses possibles et non pas seulement ce qui n'a pas eu le pouvoir de l'empêcher.

La pratique de l'art est-elle atteinte dans sa forme par cette souffrance ?

[1] Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op. cit.,* p. 23.

« Parmi les différents discours qui ont tenté de dire cet anéantissement [c'est-à-dire la réalité du génocide] s'est imposé celui de la poésie », écrit Rachel Ertel, « Car c'est essentiellement par la poésie que les victimes, les rescapés et les survivants du *yiddishland* ont répondu à l'extermination nazie »[1]. Devant « l'existence et la prégnance de la parole poétique sur l'anéantissement », Ertel revient aussi vers l'idée d'Adorno qu'elle cite entre parenthèses: « Nul poème n'est possible après Auschwitz » pour montrer que « La question de la légitimité de l'écriture poétique sur l'anéantissement, si centrale dans le débat philosophique et artistique de diverses langues occidentales, a [aussi] tourmenté le poète yiddish: a-t-il le droit à l'écriture en général après Auschwitz ? Qui peut s'autoriser de cette parole ? » En dépit des interrogations sur les mode de représentation et sur la capacité de dire cette expérience, poser ainsi le problème en termes de légitimité et d'autorité, c'est penser encore qu'il y aurait quelque justification possible au geste artistique et trouver parfois une telle justification, aussi bien que la condition de sa propre existence, dans la culpabilité, la rivalité ou la loi : « Coupable la parole, mais plus coupable encore serait le silence du poète ». Dans la suite de cette réflexion, Ertel oriente à nouveau son questionnement vers l'ordre moral, ce qui forcément sépare et oppose. Elle demande si « La poésie par sa fonction cathartique et de sublimation ne se rend[drait] pas *complice de la même barbarie*, condamnée *au cynisme*, comme le craint Adorno, même s'il a nuancé cette position en écrivant que *l'excès de souffrance ne tolérait pas l'oubli* [...] ? » Pour Ertel, « L'aporie reste entière entre l'œuvre poétique et le sentiment de *sa disproportion par rapport à l'horreur passée et menaçante* ».

Il y a certainement une différence entre écrire par obligation, comme « une manifestation quasi biologique du vivre » et écrire par mission, faire de ce besoin individuel une justification sociale de la vie ou une lutte héroïque, malgré « l'anéantissement de ce que toute une vie humaine avait considéré comme sa raison d'être »[2]. Mais ce qui rendrait *complice*, pour reprendre l'expression de Rachel Ertel (même en ne considérant pas strictement la perspective de l'art testimonial), ce serait le durcissement d'un geste qui

[1] Rachel Ertel, *Dans la langue de personne : poésie yiddish de l'anéantissement*, Paris, Seuil, « La librairie du *XX*e siècle », 1993, p. 10-16. À moins d'indications autres, les prochaines citations renvoient à ces pages.

[2] « c'est le silencieux anéantissement de ce que toute une vie humaine avait considéré comme sa raison d'être; c'est le sacrifice du sacrifice lui-même. »
- Gertrude Von Le Fort, *La Dernière à l'échafaud*, *op. cit.,* p. 124.

refuserait de laisser s'affaiblir la *poésie*. Ce serait la suffisance de la *poésie* qui trouverait ses conditions de possibilité dans la clôture, dans le fait de se voir si distinctement autre devant l'*horreur* passée et présente, plutôt que de fragiliser celles-ci auprès de la vie en tant qu'inquiétude éthique[1].

[1] L'opposition poésie / barbarie cherche à protèger un refuge qui n'existe pas : « Vanter la poésie pour sa contribution au management, il y a là beaucoup plus qu'une impertinence. Ce discours, ce langage, non seulement méconnaît mais surtout évacue tout ce que parler en poésie accomplit dans le langage, et comme langage. Si l'on croit et si l'on prétend que la poésie est assimilable au langage ou à la logique instrumentale, *cela veut dire que le dernier lieu au monde qui échappe encore à cette logique a été dévasté*. Et que le ravalement de toutes choses et de tous êtres au rang de moyens, leur assujettissement à un engrenage tournant sans fin et dans l'euphorie totalitaire de la performance est achevé. » (Je souligne)
- Paul Chamberland, *En nouvelle barbarie,* Montréal, l'Hexagone, « Itinéraires », 1999, p. 161-163.

repentir

« [I]t may have been wrong to say that after Auschwitz you could no longer write poems », écrit Adorno, « but it was not wrong to raise the *less cultural* question whether after Auschwitz you can go on living »[1]. Dans la dialectique de la barbarie et de la culture, c'est la question de la continuité de la vie que soulève Adorno, la continuité de la vie en regard de la culpabilité de la vie, « the drastic guilt of him who was spared ». Culpabilité de la vie irréconciliable avec le procès de vivre, avec le vivant. La catégorie des rescapés, des survivants d'Auschwitz rappelle potentiellement à chaque vivant son état d'épargné dans cette stricte économie des vies et des morts à la base de toutes les formes d'échanges: pour vivre il faut (encore) tuer, une économie à laquelle la culture participe pleinement et qu'elle parvient presque toujours à voiler, une dimension originaire de la culture que même Auschwitz n'est pas parvenu à désigner. Il n'y a aucune valeur absolue de la poésie à opposer à la barbarie. Déjà, bien avant Auschwitz, *écrire un poème* est lié à la barbarie.

[1] Theodor Wiesengrund Adorno, *Negative dialectics*, *op. cit.,* p. 361-368. (Je souligne).

Adorno raconte qu'un survivant d'Auschwitz aurait un jour exprimé le reproche suivant à l'égard de Samuel Beckett: « if Beckett had been in Auschwitz he would be writing differently, more positively, with the front-line creed of the escapee ». Et Adorno d'une certaine manière lui donne raison. « Beckett, and whoever else remained in control of himself, would have been broken in Auschwitz and probably forced to confess that frontline creed which the escapee clothed in the words *Trying to give men courage* - as if this were up to any structure of the mind; as if the intent to address men, to adjust to them, did not rob them of what is their due even if they believe the contrary. »[1]

Comment le geste artistique pourrait-il en effet « choisir entre le noir et le blanc », le bourreau et la victime, l'ami et l'ennemi, sans se faire lui-même loi ou rival, réaction de force devant sa propre faiblesse éthique ? « La liberté », écrit Adorno, « ce serait de ne pas choisir [...] mais de tourner le dos à ce choix imposé »[2]. Non pas *ne pas choisir*, donc, mais sortir hors de l'espace des choix possibles parce qu'imposés. Hors de l'alternative. Et à condition qu'un tel choix soutienne vers autrui l'incertitude dont il procède, cette vulnérabilité devant l'autre ne deviendrait-elle pas disposition à obéir librement, geste inquiet ?

[1] Theodor Wiesengrund Adorno, *Negative dialectics*, *op. cit.,* p. 367-368.

[2] Theodor Wiesengrund Adorno, *Minima moralia, op. cit.,* p. 126.

Void Bulwark

Between the lines

« The official name of the project is [*Extension of the Berlin Museum with the Jewish Museum Department*], but I have chosen to call it *Between the lines*. I call it this because it is a project about two lines of thinking and organization, and about relationships. One is a straight line, but broken into many fragments; the other is a tortuous line but continuing indefinitely. These two lines develop architecturally and programmatically through a limited but definite dialogue. They also fall apart, become disengaged and are seen as separated. In this way, they expose a void which runs through this museum, a discontinuous void. »[1]

« The *Void* locked into the eastern end of the building covers 170 square meters and reaches up twenty meters high. It is one of the five sections of the *Void* which stretches through the zigzag building in a broken line and is crossed on all levels by *Void bridges*. The emptiness of the *Void* stands for everything erased from history by the war and the Holocaust, something impossible to present in a museum which relies so much on material evidence. The emptiness is present throughout the building and in all the exhibition spaces »[2].

Les vases canopes

« C'est le nom donné en égyptologie aux vases contenant les viscères embaumés du défunt. [...] Au départ ils étaient fermés par des bouchons plats. Depuis env. 2100 av. J.-C. ces bouchons ont été façonnés à l'effigie des quatre Enfants du dieu Horus. Ces génies assuraient l'alimentation et la respiration du défunt et, par là, sa survie. Plus tard chacun d'entre eux fut associé à un organe particulier. [Des] simulacres de canopes, comme disent les égyptologues, étaient courants vers 1000 av. J.-C. ». Ils sont « en calcaire et font 35 cm de haut. L'intérieur n'a pas été évidé et ne peut donc pas recevoir de viscères. » C'est « une *mode* qu'on ne trouve que chez les personnes privées (non chez les rois) [...]. Cette *mode* passa certes, mais tant qu'elle dura on continua de déposer dans le tombeau du défunt les fameux

[1] Daniel Libeskind, *Radix-Matrix, op. cit.* p. 34.

[2] Extrait du texte d'un panneau explicatif qui fait référence au concept de *Void* tel que définit par Daniel Libeskind dans ce projet, *Jüdisches Museum*.

canopes, soit des vases factices, soit des vases creusés mais vides ou contenant parfois des figurines en cire. »[1]

Jüdisches Museum, extension du Musée de la ville de Berlin.
Achevé en 1998. Ouvert au public au début de l'année 1999.
Inauguration et première exposition en septembre 2001.

Resté vide pendant plus de deux années, le musée de Daniel Libeskind fut perçu par plusieurs, « à travers l'achèvement spectaculaire de son architecture et l'inachèvement de son projet culturel, [...] ses salles vides, comme le monument le plus émouvant et le plus fort élevé à ce jour pour évoquer l'Holocauste. »[2] Pour Libeskind, le *Jüdisches Museum* ne serait pas un mémorial, « though it has some memorial aspect to it »: « Museum is for the living, memorial is for the dead ». L'architecte n'aurait semble-t-il jamais pensé son projet en relation à un processus de *healing*: « It's about a concrete way to embody the structure that allows the people to understand the social and historical process », « it is not a zone freed from history »[3].

Musée concept, musée discours sur la muséologie, sur l'histoire et sur l'époque actuelle, sur le sens de faire de l'architecture aujourd'hui. Une prise de position architecturale qui s'impose physiquement au visiteur et qui s'imposera aussi aux artefacts. Plus qu'un contrepoint, on devra lire les œuvres par cet espace interposé.

Comment mettre en relation ce vide fort, criard, le Musée de zinc de Libeskind; cette place évidée en remplissement, la Potsdamer Platz à proximité de la brèche; et ce lieu de retrait où vivent douze femmes ?
Pourquoi aussi cette impression qu'il y a relation ?
Le *Karmel,* la Potsdamer Platz, l'espace de Libeskind.

Remplissage et évidement.
Void bulwark.

---

[1] Feuillet explicatif du Bodemuseum de Berlin, Rolf Krauss, traduction de Monique Alte, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, 1994.

[2] Frédéric Edelmann, « Une cathédrale de l'esprit d'entreprise sur la Potsdamerplatz », *Le Monde*, Paris, 5 novembre 1997.

[3] Notes prises au cours d'une conférence de Daniel Libeskind, présentée par le Design Exchange et le Gœthe Institut de Toronto, dans le cadre de *Remembering the Holocaust: A discussion of time and memory in architecture*, Toronto, le 6 décembre 1998. James Ingo Freed et Moshe Safdie participaient aussi à cette rencontre.

Travailler avec les fenêtres.

Libeskind n'élabore pas la structure du bâtiment en relation avec le seul environnement urbain ou strictement d'après les fonctions et les besoins liés aux espaces muséologiques. « In the structure of the building, I sought to embody the matrix of connections which might seem irrational today but are, nevertheless, visible and rationalized by relationship between people. » Lorsqu'il est question de cette matrice, Libeskind rappelle chaque fois quatre références structurantes liées au projet *Between the lines*: l'opéra inachevé *Moses and Aaron* d'Arnold Schönberg; les deux volumes d'un *Gendenkbuch*, archives de noms de personnes déportées où Libeskind retrace les berlinois; *Sens unique* de Walter Benjamin; et une série de *connections* ou de relations qu'il a établies entre Allemands et Juifs: « I felt that certain people, certain writers, composers, artists and poets, formed the link between Jewish tradition and German culture. [...] I looked for the addresses at which these people had lived or worked. For example, someone like Rachel Varnhagen I connected to Friedrich Schleiermacher, and Paul Celan to someone like Mies van der Rohe and so on, and I was quite surprised that it was not difficult to hear and plot the impact these people had made »[1].

Writing out the walls

[1] Daniel Libeskind, *Radix-Matrix, op. cit.* p. 34.

Le tracé des fenêtres du *Jüdisches Museum* est élaboré à partir des projections de ces paires d'adresses civiques berlinoises reliant Juifs et Allemands. Il y a plus de mille fenêtres, cinq seulement seraient identiques. Et tout ce qui sera accroché sur ces murs ou déposés dans ces salles devra être lu par ces fenêtres.

« The light which comes in and out of the Museum doesn't come through normal windows, as there are no conventional windows in the building. Of course, there are places where you can see the sky, where you can see the street, and where you can look across, but they have never been conceived as traditional windows, as holes in the walls, which are there to look out of. They were generated by a completely different logic of openness. It is not the openness of an elevation that an architect could plan. Nor is it the openness of a system of geometric compositions. Instead, it is the openness of what remains of those glimpses across the terrain-glimpses, views and glances that are sometimes very accidental, yet are the disciplined longitude-latitude lines belonging to a projection of addresses traversing the addressee. »[1]

Not « write on the walls », but « writing out the walls » précise l'architecte à propos de la présence et de la disposition de ces fenêtres[2]. Le mur n'en demeure pas moins le support de cette écriture. Ouverture de ce qui reste (*openness of what remains*), les fenêtres produiraient aussi leurs propres murs *to write on*.

[1] Daniel Libeskind, *Jewish Museum Berlin*, Ruksaldruck, G + B Arts International, 1999, p. 67.

[2] Notes prises au cours d'une conférence de Daniel Libeskind à Toronto, *op. cit.*

Une lettre et un cierge

Maria-Theresia avait demandé de préparer un point de départ pour ce nouvel entretien[1]. Lorsqu'on reconnaît la nécessité de répondre à une situation, la nécessité de poser un geste, il reste la question du geste qu'*il faut:* le choix et la forme du geste. Elle me demandera de définir le mot geste qui ressort souvent dans nos discussions. Et puis nous revenons aux effets de la présence ici de ces religieuses d'un cloître et aussi à cette idée que la prière serait un geste qui guérit. Sans qu'il ne soit question d'identifier un besoin précis auquel il faudrait répondre, guérir qui ? quoi ? Sans que le geste ne soit complété par la *réception* comme elle avait d'abord supposé que ce devait être le cas pour l'art. Il y aurait néanmoins dans ce retrait, dans le choix de ce lieu, les conditions et les formes d'une relation à autrui ?

Maria-Theresia pense à ces échanges qui transforment leur geste, qui la transforment elle-même, elle dira: « cela change la réception de notre existence ». Par exemple, ce temps passé à Auschwitz, au Carmel. Le nouveau, dit-elle, celui qui est en paix avec les Juifs, un Carmel plutôt traditionnel, avec des barres aux fenêtres et des sœurs qui ne sortent jamais, qui ne vont plus jamais sur les lieux du camp. Elle-même pendant son séjour passait toutes ses journées au camp et l'ouverture des autres sœurs face à ce choix était totale. Elle y rencontre Tadeus qu'elle avait vu dans un film (sans doute dans celui de Harriet Wichin[2]). Tadeus est un survivant polonais qui n'a jamais quitté le camp. De retour à Berlin, on lui demande de présenter deux survivants d'Auschwitz à des étudiants, Maria-Theresia sent que son approche est transformée: il faut faire attention, dira-t-elle, il est possible que les invités se trouvent parfois dans l'impossibilité de répondre.

Elle parle de ce qui est maintenant difficile à accepter pour elle: sa présence dans ce cloître n'est pas un geste qui guérit, on ne guérit pas. On

[1] Entretiens avec Sœur Maria-Theresia Smith, Berlin 1997 et 1999 (extraits).

[2] Harriet Wichin, *Silent witness / Les Gardiens du silence, op. cit.*

ne guérit pas de certaines souffrances, tout au plus le geste peut-il parfois réduire la distance entre soi et l'autre, elle parlera de compassion, certains gestes ont un rayonnement, un effet, que ce soit consciemment ou non, « quand on parle de geste, on parle de relation ».

À la fin de notre entretien, je donne à Maria-Theresia un des signets de Devora Neumark et lui dis que nous en reparlerons. Elle me demande de préparer par où nous reprendrons le fil à notre prochaine rencontre.

Sur la table, un signet.

Maria-Theresia le prend et dit qu'elle l'a beaucoup regardé quand il n'y avait personne au magasin conventuel. Sa lecture est belle. D'un côté, le feu. Très violent. Une maison qui brûle ou peut-être des hommes, un danger. Au verso, les mains rouges, tachées, là aussi la violence, mouvement de recul, effet repoussant. Puis elle comprend que ce n'est pas du sang, que ce couteau est familier, ce n'est pas une arme, il n'est pas dangereux et il n'y a pas de violence à préparer un repas. Elle dit avoir réussi à apaiser cette image, mais pas l'image du feu. Et aussi que toute image demande plus d'un regard. Elle ne comprend pas la relation entre les deux côtés du signet. Si je lui ai donné cet objet, si j'ai posé ce geste, dit-elle, ce n'est pas si simple.

Je lui raconte l'histoire de *Marked like some pages in a book*.
« One day short of the six month anniversary of the destruction of my home at the hand of an arsonist, I sat on Notre Dame Street, peeling beetroots, barefoot in a white dress. At the time, it seemed like an appropriate gesture »[1]. Le travail avec les signets s'inscrit dans la continuité de ce geste de Neumark à un moment où l'artiste se retrouve non seulement sans maison mais, en relation avec sa pratique artistique, sans objets. Discrètement, les signets sont insérés dans des livres, neufs ou

[1] La performance dont il est question ici s'intitule *S(us)taining*.
Devora Neumark, « Im / possible Representations », *in Liberté,* numéro co-dirigé par Louise Lachapelle en collaboration avec Josée Lambert, Montréal, n° 249, septembre 2000, p. 26.

non, « privés ou publics », entre les pages de livres qui ont été brûlés dans l'incendie ou d'autres livres qui pourraient donner un contexte à ce geste.

Reprendre maintenant là où c'est difficile, accepter que ta présence ici ne soit pas un geste qui guérit.

Voilà qui apparaît comme un changement depuis la réflexion exprimée dans le film de Wichin, peut-être est-ce pour cela que tu disais *être ailleurs* sans avoir aussi clairement situé cette différence lors de notre première rencontre ? Dans *Silent witness / Les gardiens du silence*, l'idée de la prière comme geste qui guérit était très affirmée. Devant les limites de ce geste, accepter maintenant qu'on ne guérisse pas de certaines souffrances. Je pense aux paroles de Sœur Marie-Louise, ancienne missionnaire, « we can do so little »; aux effets de votre présence ici.

Maria-Theresia entre dans ces questions.

Elle rappelle les circonstances de son entrée au *Karmel*, dont nous avons parlé déjà. L'appartenance à son ancienne communauté, son activité d'enseignante, la sécurité, le confort, la satisfaction immédiate que procure tout cela et puis elle montre l'incendie de Neumark, cela qui est à l'intérieur et prend de plus en plus de place - mais elle insiste, ce n'est pas une question de geste plus efficace ou d'effets plus vrais, ce serait plutôt une question de vérité plus grande pour soi.

Elle donnera deux exemples de gestes avant de poursuivre la réflexion.

D'abord ce groupe qui se réunit à Berlin, religieux et laïques très engagés professionnellement, pour prier et réfléchir ensemble au phénomène de la marginalisation: marginalisation au sein de la société, de sa propre communauté, parties de soi-même que l'on met en marge. Le groupe organise aussi parfois des manifestations publiques de prière, notamment devant une prison où on enferme les immigrants illégaux ou non reçus dans des conditions atroces avant de les retourner d'où ils viennent. Pendant l'une de ces manifestations auxquelles habituellement elle ne participe pas, Maria-Theresia est invitée par un jésuite membre du groupe

à entrer dans la prison visiter un jeune Vietnamien qui est seul, sans famille depuis des mois. Puisqu'elle est là, elle croit que c'est possible et décide d'entrer là où, manifestement, on n'a jamais vu une religieuse portant la robe. Ils sont reçus sans ménagement, on leur interdit d'apporter des cadeaux, il aurait fallu obtenir une autorisation auparavant. Ils sont séparés du *prisonnier* par une vitre, il ne parle pas allemand, ils apprendront qu'il n'est pas chrétien. « S'il peut dire qu'il ne croit pas en Dieu, c'est qu'il y a déjà quelque chose », ironise Maria-Theresia. Nous rions. Sur le visage du jeune homme, elle voit les effets du geste du jésuite expliquant qui elle est en tant que religieuse. Il le comprend très bien. Elle offre de prier pour lui. Elle a une pensée pour sa mère qui sera contente de le voir rentrer. La prière à venir prend-elle un sens différent du fait de la présence de Maria-Theresia, du fait de son geste, sortie du cloître, entrée dans cette prison ?

L'expérience de ces rencontres est ensuite partagée avec les sœurs et, à nouveau, Maria-Theresia constate que ce type d'échanges les transforme, qu'ils sont de plus en plus essentiels à la communauté tant sur un plan individuel que sur un plan collectif ou communautaire.

Le second exemple concerne les invitations que reçoit la communauté en vue de participer aux fêtes de la paroisse. Il n'a pas été facile de s'intégrer à cette paroisse âgée, composée de gens plutôt conservateurs, et elles qui sont un constant rappel de mauvais souvenirs, qui ne s'impliquent pas directement dans la communauté, qui ne font que prier: « Prier, qu'est-ce que c'est ? » « On ne sait pas nous-mêmes très bien ce que l'on fait lorsque l'on prie », dira-t-elle une autre fois.

Jusqu'à tout récemment, ces invitations étaient refusées. « On se contentait d'envoyer une lettre et un cierge », rires ! « Bien sûr nous prions pour vous, bien sûr nous pensons à vous... » Maintenant, elles osent choisir « au risque de devoir faire face à certains conflits », parce qu'elles ne peuvent pas et ne veulent pas répondre à toutes les invitations, mais elles préfèrent l'éventualité de ces tensions au fait de s'enfermer sous prétexte qu'elles n'auraient pas le droit, la capacité ou la possibilité de répondre. Comment

ne pas se décharger sur l'objet de la nécessité d'un geste ? Et quelle forme donner à ce geste dans le respect des exigences d'une posture de retrait, condition paradoxale d'une disponibilité et d'un accueil ? Comment être disponible et agir selon cette disponibilité ?

Au repas, des fraises.
Deux paniers déposés sur le palier du *Karmel*.
Il y avait ce matin un petit marché de l'autre côté de la rue.

complies

Le dernier office de la journée selon la règle a lieu dans la clôture.
Ce soir, Sœur Nicola nous ouvre la grille, il y a une autre femme,
elle passera la nuit dans la salle de méditation.

L'office commence par un très beau chant,
plus bas que les autres.
Et un long et beau moment de silence,
toute la journée s'y dépose.
Quelques lectures.
D'autres chants.

Les sœurs se lèvent et marchent vers l'arrière de la crypte.
Maria-Theresia me fait un grand signe, je les accompagne.
En demi-cercle devant la *Pietà* pour le dernier chant,
douze carmélites, cette femme, et moi qui ne chante pas.

La sacristine éteint les cierges.
Leur base creuse sert aussi d'éteignoir.
Traverser à nouveau la cour.
Entendre les oiseaux.

la marche dans Berlin

Un cirque le long de Leipzigerstrasse.

Impossible d'assister à *Così Fan Tutte*.

distraire: tirer en sens divers, séparer d'un ensemble,
détourner de ce dont on est préoccupé (*of what we care of / for*),
faire passer le temps.

La pluie, le vent et les voitures.

Passage Höchste Zeit

Liste d'images
Qui habite les grues?
La Clôture et la faille (III)

À moins d'indications autres, les images reproduisent des photographies argentiques réalisées par l'auteure.

Troisième photo 209
la troisième photo n'existe pas

Passage Neue Zeit 219
Kochstraße et Friedrichstraße, Berlin 1997
L'un des deux seuls points de passage entre les deux Berlin - Check Point Charlie - aujourd'hui, cinq chantiers du American Business Center.

La clôture et la faille 221
Entre Ebertstrasse et Wilhelmstraße, Berlin 1997
Terrain vague où passait le Mur entre la Porte de Brandebourg et la Potsdamer Platz. Les ruines de la chancellerie du Reich ont été déblayées, les murs du bunker de Hitler qui n'ont pu être détruits ont été recouverts de gravats.

Daimler Benz Postdamer Platz 222
Berlin 1997

Potsdamer Platz Plastique sociale 224
Berlin 1997

West The power of now 239
(slogan publicitaire d'une marque de cigarettes)
Kurfürstenstraße et Einemstraße, Berlin 1997
Tradition de peintures murales, de façades en trompe-l'oeil. Murales sur les palissades des chantiers. Murales sur les murs aveugles des bâtiments. Graffitis, tags, peintures sur le Mur. Point de fuite de cette murale qui offre une vue en perspective de la rue où elle est peinte, le Tiergarten et la colonne de la Victoire, célébration des victoires prussiennes.

Photographie d'une photographie 247
Friedrichstrasse, Berlin 1997
Photographie d'une photographie à tirage limité signée par Christo et exposée en vitrine de la galerie d'art qui représente l'artiste à Berlin. La vente de ces « produits dérivés » sert notamment à financer les empaquetages de l'artiste.

Chantier 248
Reichstagufer, Berlin 1997

Mémorial de la Division (détail) 260
Berlin 1999

East Side Gallery (détail du socle) 263
Berlin 1999

Mémorial de la Division (détail) 266
Berlin 1999

Mahnmal 268
Entre Ebertstrasse et Wilhelmstraße, Berlin 1999
Voir aussi l'image intitulée *La clôture et la faille* p. 189.
Le même terrain est représenté en filigrane dans l'affiche reproduite à la page suivante.

Initiativkreis gegen den Schlußstrich 269
Affiche, Berlin 1999

Potsdamer Platz Mahnmal 272
Berlin 1999

Cast Concrete 280
Hans Haacke, 1997, 25.5 m X 15.1 m X 26 cm.
Serie 288 Deutschlandbilder Karte 10 von 10,
Crédit photo : Stefan Müller, Berlin.

Writing out the walls 291
Berlin 1999
La ligne droite et fragmentée du *Void* qui traverse la ligne continue et tortueuse du *Jüdisches Museum* est identifiable dans les salles d'exposition notamment grâce aux murs peints en noir.

Passage Höchste Zeit 300
Kochstraße et Friedrichstraße, Berlin 1999

Médiagraphie

ADORNO, Theodor Wiesengrund.

Negative dialectics, New York, The Seadury Press, 1973, 416 p.

Autour de la théorie esthétique : paralipomena, Introduction première, Paris, Klincksieck, « Coll. d'esthétique», 1976.

Théorie esthétique, Paris, Klincksieck, 1982.

Modèles critiques : interventions - répliques, Paris, Payot, « Critique de la politique », 1984.

Prismes : critique de la culture et société, Paris, Payot, « Critique de la politique », 1986.

Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée, Paris, Payot, « Critique de la politique », 1991.

AGAMBEN, Giorgio.

La Communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque, Paris, Seuil, «La librairie du XX^e^ siècle », 1990.

Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin. Homo Sacer III, Paris, Rivages, « Bibliothèque Rivages », 1999.

ARENDT, Hannah.

Considérations morales, Paris, Payot / Rivages, « Poche / Petite bibliothèque », 1996.

ARISTOTE.

Éthique à Nicomaque, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1997.

BAKER, Catherine. *Les Contemplatives, des femmes entre elles*, Paris, Stock 2, « Voix de femmes », 1979.

BAKHTINE, Mikhaïl.

La Poétique de Dostoïevski, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1963.

Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, « Tel », 1982.

Esthétique de la création verbale, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1984.

BARTHES, Roland.

L'Empire des signes, Genève / Paris, Skira / Flammarion, « Les sentiers de la création / Champs », 1970.

La Chambre claire : notes sur la photographie, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil, 1980.

BATAILLE, Georges.

Théorie de la religion, Paris, Gallimard, « Tel », 1974.

« La Maison brûlée », *in Œuvres complètes,* t. 4, Paris, Gallimard, 1976.

La Part maudite. Précédé de *La notion de dépense*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1995.

BAUDELAIRE, Charles.

« L'école païenne » *in Œuvres complètes ; L'art romantique,* Paris, Louis Conard, 1925.

BELLAVANCE, Guy.

« L'autonomie de l'art à l'ère de l'autonomie de tout. Anomie esthétique et souveraineté de l'art dans la modernité», *in Société*:, Montréal, n^os^ 15 / 16 (*L'art et la norme*), été 1996.

BENJAMIN, Walter.

Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, Paris, Petite bibliothèque Payot, « Critique de la politique », 1985.

Sens unique. Précédé de *Une enfance berlinoise* et suivi de *Paysages urbains*, Paris, Maurice Nadeau, 1988.

Écrits français, Paris, Gallimard NRF, « Bibliothèque des idées », 1991.

Paris capitale du XIX^e^ siècle. Le livre des passages, Paris, Cerf, « Passages », 1997.

BENVENISTE, Émile.

Problèmes de linguistique générale, t. 1, Paris, Gallimard, « Tel », 1966.

Problèmes de linguistique générale, t. 2, Paris, Gallimard, « Tel », 1974.

BERNANOS, Georges.

Dialogues des Carmélites, Paris, Seuil, « Livre de vie », 1949.

BERNHARD, Thomas.
Maîtres anciens, Paris, Gallimard, « Folio », 1988.

BEUYS Joseph et Volker HARLAN.
Qu'est-ce que l'art ?, Paris, L'Arche, 1992.

BILEN, Max.
Le Sujet de l'écriture, Paris, Gréco, « Figures libres », 1989.

BLANCHOT, Maurice.
La Communauté inavouable, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

BLIXEN, Karen.
Essais, Paris, Des femmes, 1987.
Le Dîner de Babette, Paris, Gallimard, « Folio », 1998.

BOISVERT, Mathieu.
« A Comparaison of the Early Forms of Buddhist and Christian Monastic Traditions », *in Buddihst-Christian Studies*, University of Hawaï Press, n° 12, 1992.

BOLTANSKI, Luc et Laurent THÉVENOT.
De la justification : les économies de la grandeur, Paris, Gallimard, « Les essais », 1991.

BONHŒFFER, Dietrich.
L'Éthique, Genève, Labor et Fides, « Le champ éthique », 1997.
Lettres de fiançailles Cellule 92, 1943-1945, Genève, Labor et Fides, 1998.

BORDUAS, Paul-Émile.
Refus global & *Projections libérantes*, Montréal, Parti pris, « Projections libérantes », 1977.

BOURDIEU, Pierre.
« Champ intellectuel et projet créateur », *in Les Temps modernes*, n° 246, novembre 1966.
« Le marché des biens symboliques », *in L'Année sociologique*, Paris, Presses universitaires de France, n° 22, 1971.
« La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *in Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, février 1977.
« Le champ littéraire », *in Actes de la recherche en sciences sociales,* n° 89, septembre 1991.
Les Règles de l'art, Paris, Seuil, « Libre expression », 1992.
Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action, Paris, Seuil, 1994.

BOURDIEU, Pierre et Hans HAACKE.
Libre-échange, Paris, Seuil / Presses du réel, 1994.

BOURGEAULT, Guy, Rodrigue BÉLANGER et René DESROSIERS.
Vingt années de recherches en éthique et de débats au Québec : 1976-1996, Saint-Laurent, Fides, Cahiers de recherche éthique 20, 1997.

BROCH, Herman.
Création littéraire et connaissance, Paris, Gallimard, « Tel », 1985.

BRODA, Martine.
Dans la main de personne : essai sur Paul Celan, Paris, Cerf, « La nuit surveillée », 1986.

BROOK, Peter.
L'Espace vide : écrits sur le théâtre, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1977.

CAILLÉ, Alain.
Critique de la raison utilitaire. Manifeste du MAUSS, Paris, La Découverte, «Amalgama », 1988.
Don, intérêt et désintéressement. Bourdieu, Mauss, Platon et quelques autres, Paris, La Découverte / MAUSS, « Recherches », 1994.

CALLE, Sophie.
Souvenirs de Berlin-Est, Arles, Actes Sud, 1999.

CALVINO, Italo.
Leçons américaines : aide-mémoire pour le prochain millénaire, Paris, Gallimard, 1989.

CAMUS, Albert.
L'Exil et le Royaume, Paris, Gallimard, « Le livre de poche », 1957.

CAUQUELIN, Anne.
L'Art contemporain, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? ».

CECCATY, René de.
L'Accompagnement, Paris, Gallimard, « Folio », 1994.
Aimer, Paris, Gallimard, « Folio », 1996.

CERTEAU, Michel de.
La Fable mystique : 1. XVI^e^-XVII^e^ siècles, Paris, Gallimard, « Tel », 1987.
La Faiblesse de croire, Paris, Seuil, « Esprit », 1987.
L'Invention du quotidien : 1. Arts de faire, Paris, Gallimard, « Folio / Essais », 1990.

CHAMBERLAND, Paul.
En nouvelle barbarie, Montréal, l'Hexagone, « Itinéraires », 1999.

CHOMSKY, Noam.
Responsabilités des intellectuels, Montréal, Comeau & Nadeau, « Agone », 1999.

CLAIR, Jean.
Considérations sur l'état des beaux-arts : critique de la modernité, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1983.
La Responsabilité de l'artiste : les avant-gardes entre terreur et raison, Paris, Gallimard, «Débats », 1997.

COMPAGNON, Antoine.
Les Cinq Paradoxes de la modernité, Paris, Seuil, 1990.

DAGONET, François.
L'Éloge de l'objet : *pour une philosophie de la marchandise,* Paris, J. Vrin, «Problèmes et controverses », 1989.
Pour l'art d'aujourd'hui : de l'objet d'art à l'art de l'objet, Paris, Dis voir, 1992.

DANTO, Arthur.
Mysticism and Morality : Oriental Thought and Moral Philosophy, New York, Basic Books, 1972.
La Transfiguration du banal : une philosophie de l'art, Paris, Seuil, « Poétique », 1989.
L'Assujettissement philosophique de l'art, Paris, Seuil, « Poétique », 1993.
Après la fin de l'art, Paris, Seuil, « Poétique », 1996.

DEBORD, Guy.
La Société du spectacle, Paris, Gallimard, 1992, « Folio ».

DELVINE, Catherine et Bernard NOËL.
Opalka 1965 / 1 - ∞, École d'Art de Dunkerque, Isy Brachot éditeur, juin-juillet 1990 2 Vol.

DEROUIN, René.
Ressac : de Migrations au Largage, Montréal, l'Hexagone, « Itinéraires », 1996.

DERRIDA, Jacques.
Éperons : les styles de Nietzsche, Paris, Flamarion, « Champs », 1978.
Donner le temps : I. La fausse-monnaie, Paris, Éditions Galilée, « La philosophie en effet », 1991.
Donner la mort / Jacques Derrida. L'Éthique du don : Jacques Derrida et la pensée du don : colloque de Royaumont, (décembre 1990), essais réunis par J.-M. Rabaté et M. Wetzel, Paris, Métaillé - Transition, 1992.

Demeure : Maurice Blanchot, Paris, Galilée, « Incises », 1998.

DÉRY, Louise et Monique RÉGIMBALD-ZEIBER.
L'Engagement, Montréal, Éditions des petits carnets, 1998.

DESPRATS-PÉQUIGNOT, Catherine.
Roman Opalka : une vie en peinture. Suivi de *Création et trauma*, Paris / Montréal, L'Harmattan, « L'art en bref », 1998.

DESTEXHE, Alain.
L'Humanitaire impossible ou deux siècles d'ambiguïté, Paris, Armand Colin, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges.
« Questions posées aux fins de l'histoire de l'art », *in Mort de Dieu Fin de l'art*, sous la dir. de Daniel Payot, Paris, Les Éditions du Cerf-CERIT, 1991.
Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1992.

DONADEO, Maria.
Les Icônes, Paris / Montréal, Mediaspaul / Éditions Paulines, 1982.

DUBORGEL, Bruno.
L'Icône : art et pensée de l'invisible, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine / Université Jean Monnet, Travaux LXXIII, 1991.
Malevitch : la question de l'icône, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Collection du CIEREC», Travaux XC, 1997.

DUBY, Georges.
Le Temps des cathédrales : l'art et la société, 980-1420, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des Histoires », 1993.

DUCHAMP, Marcel.
Duchamp du signe. Écrits, Genève / Paris, Skira / Flammarion, 1994.

DURAS, Marguerite.
Écrire, Paris, Gallimard, 1993.
La Vie matérielle, Paris, P.O.L., 1987.

EBERLE, Matthias.
World War I and the Weimar artists : Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer, New Haven, Yale University Press, 1985.

EHRENZWEIG, Anton.
L'Ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique, Paris, Gallimard, « Tel », 1974.

ERTEL, Rachel.
Dans la langue de personne : poésie yiddish de l'anéantissement, Paris, Seuil, « La librairie du XX^{e} siècle », 1993.

FÉRAL, Josette.
Rencontres avec Ariane Mnouchkine : dresser un monument à l'éphémère, Montréal, XYZ, « Documents », 1995.

FINKIELKRAUT, Alain.
La Sagesse de l'amour, Paris, Gallimard, « Folio / Essais », 1984.
La Défaite de la pensée, Paris, Gallimard, « Folio / Essais », 1987.
Comment peut-on être croate ?, Paris, Gallimard, 1992.
L'Humanité perdue : essai sur le XX^{e} siècle, Paris, Seuil, 1996.

FLAUBERT, Gustave.
La Tentation de saint Antoine, Paris, Pocket, « Pocket Classiques », 1999.

FOURNIER, Marcel.
Les Générations d'artistes, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, La pratique de l'art, 1986.

FRÉCHURET, Maurice.
La Machine à peindre, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, « Rayon art », 1994.

FREITAG, Michel.
« La condition paradoxale de l'art dans la société postmoderne », *in* *Société*, Montréal, nos 15 / 16 (*L'art et la norme*), été 1996.

GABLIK, Suzi.
Has modernism failed ?, New York, Thames and Hudson, 1984.
The Reenchantment of Art, New York, Thames and Hudson, 1991, .
« Connective æsthetics », *in American Art*, vol. 6, n° 2, 1992.

Gary, Romain.
L'Angoisse du roi Salomon, Paris, Gallimard, « Folio », 1987.

GENET, Jean.
« Le secret de Rembrandt » et « L'atelier d'Alberto Giacometti », *in Œuvres complètes*, vol. 5, Paris, Gallimard, « NRF», 1979.

GIACOMETTI, Alberto.
Écrits, Paris, Herman, Savoir / Sur l'art, 1997.

GIRARD, René.
Des choses cachées depuis la fondation du monde, Paris, Grasset, « Le livre de poche Biblio essais », 1983.

GODBOUT, Jacques T.
Le Langage du don, Montréal / Québec, Fides / Musée de la civilisation, « Les grandes conférences », 1996.
Le Don, la dette et l'identité : Homo donator versus homo œconomicus, Paris / Montréal, La Découverte / Boréal, 2000.

GODBOUT, Jacques T. en coll. avec Alain CAILLÉ.
L'Esprit du don, Paris, Paris / Montréal, La Découverte / Boréal, 1992.

GOLDSWORTHY, Andy.
Touching North, London Edimbourg, Fabian Carlsson Graeme Murray, 1989.
Crée avec la nature, Arcueil, Anthèse, 1990.
Stone, New York, Harry N. Abrams, 1994.

GRAY, Camilla.
The Russian Experiment in Art 1863-1922, London, Thames and Hudson, « World of Art », 1993.

GREENAWAY, Peter.
Papers / papiers, Paris, Dis Voir, 1990.
The Pillow book, Paris, Dis Voir, 1996.

GUILBEAULT, Serge.
How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism. Freedom and the Cold War, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

GUYOT, Gérard et Roman OPALKA.
Opalka rencontre par la séparation, Paris, 19e Biennale internationale de Saõ Paolo, Association Française d'Action Artistique, 1987.

HEIDEGGER, Martin.
Chemins qui ne mènent nulle part, Paris, Gallimard, « Tel », 1997.

HEINICH, Nathalie.
La Gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1991.
« Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », *in Sociologie de l'art,* n° 6 (*Œuvre ou objet ?*), 1993.

« Martyrologie de l'art moderne. Van Gogh et l'irruption de la faute », *in L'Art moderne et la question du sacré*, sous la dir. de Jean-Jacques Nillès, Paris, Les Éditions du Cerf-CERIT, 1993.
Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs, Paris, Klincksieck, « Études », 1996.
L'Art contemporain exposé aux rejets : études de cas, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, « Rayon art », 1998.
Le Triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 1998.

HERVIEUX-LEGER, Danièle.
« Productions religieuses de la modernité : les phénomènes du croire dans les sociétés modernes », *in Religion, sécularisation, modernité*, sous la dir. de Brigitte Cautier, Québec, Presses de l'Université Laval, « Culture française d'Amérique », 1996.

HEYNDELS, Ralph.
La Pensée fragmentée, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

HUSTON, Nancy.
Tombeau de Romain Gary, Paris, Actes Sud, « Babel », 1995.

HYDE, Lewis.
The Gift : Imagination and the Erotic Life of Property, New York, Vintage books, 1983.

JONAS, Hans.
Le Concept de Dieu après Auschwitz : une voix juive, Paris, Rivages poche, 1994.
Pour une éthique du futur, Paris, Rivages poche, 1998.

JOUANNAIS, Jean-Yves.
Artistes sans œuvres : I would prefer not to, Paris, Éditions Hazan, 1997.

JOURDAN, Michel.
La Vie d'ermite, Paris, Albin Michel, « Spiritualités vivantes», 1992.

KAFKA, Franz.
Journal, Paris, Grasset, « Biblio », 1954.
Lettres à Milena, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1992.

KANDINSKY, Wassily.
Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, Paris, Denoël, « Folio / essais », 1954.

KLEE, Paul.
Journal, Paris, Grasset, 1959.
Théorie de l'art moderne, Bâle, Gonthier, « Médiations », 1968.

KOKKOS, Yannis et George BANU (dir. pub.).
Yannis Kokkos, le scénographe et le héron, Paris, Actes Sud, « Le temps du théâtre », 1989.

KUZDAS, Heinz J.
Berliner Mauer Kunst mit East Side Gallery, Berlin, Elefanten Press, et Michæl NUNGESSER.1999.

LACARRIÈRE, Jacques.
Les Hommes ivres de Dieu, Paris, Librairie Arthème Fayard, « Points Sagesses», 1983.

LACOUE-LABARTHE, Philippe.
« La césure de la religion. Adorno et Schönberg », *in L'Art moderne et la question du sacré*, sous la dir. de Jean-Jacques Nillès, Paris, Les Éditions du Cerf-CERIT, 1993.
La Poésie comme expérience, Paris, Christian Bourgois, « Détroits », 1997.

LALANDE, Sylvain P^r^.
Fragments de la beauté, tapuscrit inédit, 1998.

LAMARCHE-VADEL, Bernard, Roman OPALKA, Denys RIOUT et David SHAPIRO.
OPALKA 1965 / 1- ∞, Tours, La Différence, Centre de création contemporaine, 1986.

LAPIERRE, René.
« L'exigence de la forme », *in Dans l'écriture*, Montréal, XYZ, « Travaux de l'atelier », 1994.

LARIONOV, Mikhaïl.
Manifestes. Précédé de *L'Inconstance de Larionov,* par G. di Milia, Paris, Éditions Allia, 1995.

LE FORT, Gertrude Von.
La Dernière à l'échafaud, Paris, Desclée de Brouwer, 1949.

LEMIEUX, Raymond.
« Cherchez l'objet ou la question de l'éthique dans le champ religieux », *in Religiologiques*. *Construire l'objet religieux,* printemps 1994.
L'Intelligence et le risque de croire : théologie et sciences humaines, Montréal, Fides, 1999.

LEVI, Primo.
Si c'est un homme, Paris, Julliard, « Pocket », 1985.

LEVINAS, Emmanuel.
De l'évasion, Paris, Fata Morgana, « Biblio essais », 1982.
Éthique et Infini, Paris, Fayard et Radio-France, 1982.
Le Temps et l'Autre, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 1991.
Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme. Suivi d'un essai de Miguel Ademson, Paris, Payot / Rivages, « Petite bibliothèque / Rivages poche, 1997.

LIBESKIND, Daniel.
Radix-Matrix : Architecture and Writings, Munich / New York, Prestel / Verlag, 1997.
Jewish Museum Berlin, Ruksaldruck, G + B Arts International, 1999.

LIPOVETSKY, Gilles.
Le Crépuscule du devoir : l'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques, Paris, Gallimard, 1992.

LORD, James.
A Giacometti Portrait, New York, The Noonday Press, 1998.

MAULPOIX, Jean-Michel *et al*.
Poétique du texte offert, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions Fontenay / Saint-Cloud, « Signes », 1996.

MAUSS, Marcel.
Sociologie et Anthropologie, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 1995.

MICHAUD, Éric.
« La construction de l'éternité par l'art sous le troisième Reich », *in L'Image et la production du sacré*, sous la dir. de Françoise Durand, Jean-Michel Spieser, Jean Wirth, Paris, Méridien / Klincksieck, 1991.
La Fin du salut par l'art, Nîmes / Paris, Éditions Jacqueline Chambon / Centre national des arts plastiques, « Critiques d'art », 1992.
Un art de l'éternité : l'image et le temps du national-socialisme, Paris, Gallimard, « Le temps des images », 1996.

MICHAUD, Philippe-Alain.
Aby Warburg et l'image en mouvement. Suivi de *Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo* et de *Projet de voyage en Amérique,* deux textes inédits de Aby Warburg, Paris, Macula, « Vues », 1998.

MONDZAIN, Marie-Josée.
Images, icônes, économie : les sources byzantines de l'imaginaire contemporain, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1996.

MOORJANI, Angela B.
Æsthetics of Loss and Lessness, New York, St. Martin's Press, 1992.

MOULIN, Raymonde.
« Champ artistique et société industrielle », *Science et conscience de la société. Mélange en l'honneur de Raymond Aron*, Paris, Calmann-Lévy, 1971.

NANCY, Jean-Luc.
La Communauté désœuvrée, Paris, Christian Bourgois, « Détroits ».

NEUMARK, Devora.
« S(us)taining memories / dwelling », *Mix*, Vol. 23 n^{os}1, Summer 1997.
« Between Terror and Belief », catalogue essay for Lily Markiewicz's exhibition *Promise* at the Koffler Gallery, Toronto, August 26 - October 24, 2001.
« Im / possible Representations », *in Liberté,* numéro co-dirigé par Louise Lachapelle en collaboration avec Josée Lambert et la réadaction, Montréal, n^{o} 249, septembre 2000.

OPALKA, Roman.
Roman Opalka 1965 / 1- ∞, Paris, Flammarion / La Hune, « La Hune, libraire éditeur », juin 1992.

PAYANT, René.
Vedute : pièces détachées sur l'art, 1976-1987, Laval, Trois, « Vedute », 1987.

PLATON. *Phèdre*.
Suivi de *La Pharmacie de Platon* de Jacques Derrida, Paris, GF-Flammarion, 1997.

POIRIER, Anne Claire.
En coll. avec Marie-Claire BLAIS. *Let me go !*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1998.

RANK, Otto.
L'Art et l'artiste. Créativité et développement de la personnalité, Paris, Payot, « Science de l'homme », 1984.

REICHEL, Peter.
L'Allemagne et sa mémoire, Paris, Odile Jacob, 1998.

REINHARDT, Ad.
Art-as-Art : the Selected Writtings of Ad Reinhardt, New York, The Viking Press, « The Documents of 20th-century Art», 1975.

RICHARD, Lionel.
L'Art et la guerre : les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale, Paris, Flammarion, 1995.

RICŒUR, Paul.
« Avant la loi morale : l'éthique », *in Encyclopédie Universalis,* sous « Enjeux », Paris, Encyclopædia universalis, 1985.

ROBILLARD, Yves.
Vous êtes tous des créateurs ou le mythe de l'art, Outremont, Lanctôt éditeur, 1998.

ROBIN, Régine.
Berlin chantiers *: Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, « Un ordre d'idées », 2001.

ROSS, Stephen David.
The Gift of Kinds : the Good in Abundance : an Ethic of the Earth, Albany, State University of New York, 1999.

SALLENAVE, Danièle.
Le Don des morts : sur la littérature, Paris, Gallimard, 1991.

SARTHOU-LAJUS, Nathalie.
L'Éthique de la dette, Paris, Presses universitaires de France, « Questions », 1997.

SARTRE, Jean-Paul.
Qu'est-ce que la littérature ?, Paris, Gallimard, 1949.
« Présentation des *Temps Modernes* », *in Situations II*, Paris, Gallimard NRF, 1948.

SAVINEL, Christine, Jacques ROUBAUD et Bernard NOËL.
Roman Opalka, Paris, Dis Voir, 1996.

SEMPRUN, Jorge.
L'Écriture ou la Vie, Paris, Gallimard, « Folio », 1994.

SENDLER, Egon S. J.
L'Icône, image de l'invisible : éléments de théologie, esthétique et technique, Paris, Desclée de Brouwer, « Christus », n° 54, 1981.

SIOUI-DURAND, Guy.
L'Art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996, Québec, Inter éditeur, « Sociologie critique », 1997.

SMITH, Maria-Theresia S^r^.
« Life in Places of Nazi Terror. Carmelite Women in Dachau and Berlin », *in The Way supplement*, London, Summer 1997 / 89.

SONTAG, Susan.
La Maladie comme métaphore. Le sida et ses méthaphores, Paris, Christian Bourgois, « Choix-Essais », 1993.
Sur la photographie, Paris, Christian Bourgois, « Choix-Essais », 1993.

SOULILLOU, Jacques.
L'Impunité de l'art, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 1995.

SPÆMANN, Robert.
Bonheur et bienveillance : essai sur l'éthique, Paris, Presses universitaires de France, « Philosophie morale », 1997.

STAROBINSKI, Jean.
Portrait de l'artiste en saltimbanque, Genève / Paris, Skira / Flammarion, « Les sentiers de la création / Champs », 1970.
Largesse, Paris, Réunion des Musées nationaux, « Parti pris », 1994.

STEINER, George.
Réelles présences : les arts du sens, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1991.

TARKOVSKI, Andreï.
Le Sacrifice, livre de film, Munich / Paris, Schirmer / Mosel, 1987.
Hoffmanniana, scénario pour un film non réalisé, Schirmer / Mosel, 1988.
Le Temps scellé : de L'Enfance d'Ivan au Sacrifice, Paris, Cahiers du cinéma, 1989.
Journal, 1970-1986, Paris, Cahiers du cinéma, 1993.
Collected Screenplays, London, Faber and Faber, 1999.

TARKOVSKI, Larissa.
Andreï Tarkovski, Paris, Calmann-Lévy, 1998.

THÉORET, France *et al*.
Manifeste d'écrivaines pour le 21^e^ siècle, Laval, Trois, « Trois guinées », 1999.

TISSERON, Serge.
Le Mystère de la chambre claire : photographie et inconscient, Paris, Flammarion, « Champs », 1999.

TITMUSS, Richard M.
The Gift relationship: From human blood to social policy, New York, The New Press, 1997.

TODOROV, Tzvetan.
« Bakhtine et l'altérité », *in Poétique*, n° 40, 1979.

TREECK, Bernhard van.
Street Art Berlin : Kunst im Öffentlichen Raum, Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf verlag, 1999.

TROUBETZKOÏ, Eugène.
Trois Études sur l'icône, Paris, YMCA-PRESS / O.E.I.L., L'échelle de Jacob, 1986.

TSVÉTAÉVA, Marina.
Les Flagellantes, Paris, Les Vies de Clémence Hiver, 1988.
Le Poète et la Critique, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989.
Le Poète et le Temps, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989.
Nathalie Gontcharova, sa vie son oeuvre, Paris, Les Vies de Clémence Hiver, 1990.

VADEBONCŒUR, Pierre.
Dix-sept Tableaux d'enfant : étude d'une métamorphose, Montréal, Le Jour, 1991.
« La fenêtre », *in Liberté*, Montréal, vol. 35, n° 1, février 1993.

WIESEL, Élie.
L'Oublié, Paris, Seuil, « Le point », 1989.

WIRTH, Jean.
« La naissance du concept de croyance (XII^e^-XVII^e^ siècles) », *in Bibliothèque d'humanisme et renaissance*, t. 45, Genève, 1983.
L'Image médiévale : naissance et développements (VI^e^-XV^e^ siècles), Paris, Méridien / Klincksieck, 1989.

WOLF, Laurent.
« L'œuvre d'art en tant que meuble », *in Sociologie de l'art,* n° 6 (*Œuvre ou objet ?),* 1993.

ZILSEL, Edgar.
Le Génie : histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 1993.

LA BIBLE comprenant l'*Ancien* et le *Nouveau Testament*, traduction œcuménique de la Bible, Paris, 1988, Alliance biblique universelle / Éditions du Cerf.

PÉRIODIQUES

Anthropologie et Société, vol. 19, n^os^ 1-2 (*Retour sur le don*), 1995.

Autrement, Série Morales, n° 11 (*La charité : l'amour au risque de sa perversion*), sous la dir. de Odile Gandon, 1993.

ETHICA, Vol. 9, n° 2 (*Actes du Colloque De l'Éthique aux éthiques*), t. 1-2, 1997.

Possibles, Vol. 22, n° 2 (*Un art qui s'engage*), printemps 1998.

Société, n^os^ 15 / 16 (*L'art et la norme*), été 1996.

Sociologie de l'art, n° 6 (*Œuvre ou objet ?*), 1993.

Cahiers de recherches sociologiques, n° 16 (*Art, artiste et société*), printemps 1991.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Années trente en Europe : le temps menaçant, 1929-1939, sous la dir. de Suzanne Pagé et Aline Vidal, Paris, Éditions des Musées de la ville de Paris / Flammarion, 1997.

L'Art du nu au XIX^e siècle : le photographe et son modèle, Sylvie Aubenas *et al*., Paris, Hazan / Bibliothèque nationale de France, 1997.

L'Art inquiet : motifs d'engagement, Montréal, Galerie de l'UQAM, 1998.

Clara Gutsche : *la série des couvents,* France Gascon *et al*. Joliette / Québec / Halifax, Musée d'art de Joliette / Musée de la civilisation / Mount Saint Vincent University Art Gallery, 1998.

Éthique esthétique politique : Rencontres internationales de la photographie, sous la dir. artistique de Christian Caujolle, Arles, Actes sud, 1997.

Exilés + Émigrés : l'exode des artistes européens devant Hitler, sous la dir. de Stephanie Barron, Los Angeles / Montréal, Los Angeles County Museum / Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1997.

German Art from Beckmann to Richter : Images of a Divided Country, sous la dir. de Eckhart Gillen, Berlin, Dumont Buchverlag Festspiele Museum spädagogischer Dienst Berlin, 1997.

Malevich : Artist and Theorician, Evgeniya Petrova *et al*., Moscou / Paris, Avant-Garde / Flammarion, 1990.

Prints and Drawing of Käthe Kollwitz, introd. de Carl Zigrosser, New York, Dover Publications, 1969.

Repentirs, sous la dir. de Françoise Viatte, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, 145 p.

Save and Preserve, Moscou, Panorama, 1993.

Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain, Montréal, Optica un centre d'art contemporain, sous la dir. de Marie Fraser, 1999.

Vies d'artistes, sous la dir. de Pascal Bonitzer, Le Havre / Paris, Association des conservateurs de Haute-Normandie / La Différence, « Mobile matière », 1990.

FILMS

BARBEAU, Manon. *Les Enfants du Refus Global,* Montréal, ONF, vidéocassette VHS, son, couleur, 1998, 74 min.

POIRIER, Anne Claire. *Tu as crié Let me go,* Montréal, ONF, vidéocassette VHS, son, couleur, 1996, 96 min.

PROLIC, Haris. *Mort à Sarajevo*, version française de *Smrt u Sarajevo,* présenté au Cinéma ONF dans le cadre de la Semaine du cinéma bosniaque, mars 1995, 68 min.

ROCHER, Anne-Marie. *Gugging : la maison des artistes,* Montréal, Médiamax international, vidéocassette VHS, son, couleur, c1996, 51 min.

SPRUNG, Guy. *Maison des rêves,* Montréal, Cinéma libre, vidéocassette VHS, son, couleur, 1998.

TARKOVSKI, Andreï. *Ivan's Childhood,* s. l., Mosfilm, vidéocassette VHS, son, noir et blanc, 1962, 84 min.
Andreï Roublev, s. l., Mosfilm, vidéocassette VHS, son, noir et blanc, séquence couleur, 1966, 180 min.
Solaris, s. l., Mosfilm, 2 vidéocassettes VHS, son, couleur, 1971, 167 min.
The Mirror, New York, International Film Exchange, vidéocassette VHS, son, couleur et noir et blanc, 1974, 106 min.
Stalker, New York, Fox Lorber / Mosfilm, 2 vidéocassettes VHS, son, couleur, 1979, 160 min.
Nostalghia, USA, RAI2, vidéocassette VHS, son, couleur et noir et blanc, 1984, 125 min.
The Sacrifice, Beverly Hills, Pacific Arts Video, vidéocassette VHS, son, couleur et noir et blanc, 1986, 145 min.

VALIQUETTE, Esther. *Le Singe bleu,* Montréal, ONF, vidéocassette VHS, son, couleur, 1993, 29 min.

WICHIN, Harriet. *Silent witness* / *Les Gardiens du silence*, Montréal, Wichin / York Film, vidéocassette, son, couleur, 1994, 74 min.

Remerciements

René Lapierre
Marie-France Légaré
Sœur Maria-Theresia Smith
et la communauté du *Karmel Maria Regina Martyrum*
Charles H. de Brantes et Claude Lehman,
Institut International Andreï Tarkovski
Devora Neumark, Frère Sylvain Lalande, Harriet Wichin
Pierre Leclerc
Marine Delvaux, Paul Chamberland et André Gervais
Anne-Marie-Alonzo
Alexandre Huot

Anne-Marie Alonzo, directrice des Éditions Trois, projetait de publier *La Clôture et la faille* en 2005. Le manuscrit, qui avait d'abord été présenté comme exigence partielle du doctorat en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal (2001), avait été retouché en vue de cette publication. L'accueil de cet essai par une maison de poésie et par l'éditrice des travaux de René Payant semblait si approprié pour ce livre que j'ai tardé à reprendre ce projet de publication après le décès d'Anne-Marie et la fin des activités des Éditions Trois.

Certaines versions préliminaires ou remaniées de *La Clôture et la faille* ont fait l'objet de publications sous les titres et dans les contextes suivants :

« Les cassures du vivants » et en traduction «Living's Flaws », *Collectif Faire comme si tout allait bien / As if all were well Collective*, Anne Bertrand, Hervé Roelants, Stephen Wright, dir., Centre des arts actuels Skol / Association Rhinocéros co-éditeurs, Montréal / Strasbourg, *Livraison* avril 2008, p 160-172.
« The gate to lost mourning », *Liberté,* Montréal, nº 258, *Face au monde : figures du poète*, dir. Paul Bélanger, novembre 2002, p. 135-149.
« Mauerkunst », *Liberté,* Montréal, nº 255, février 2002, p. 101-118.
« Repentirs », *Nouveau dialogue,* Montréal, nº 137 (*L'art... sacré ?*), novembre-décembre 2001, p. 14-15.
« Qui habite les grues ? », *Liberté,* Montréal, nº 252, *L'expérience mystique*, dir. Francine Gagnon, mai 2001, p. 175-185.
« Un anneau de fer dans un mur », *Liberté,* Montréal, co-dir. Louise Lachapelle et Josée Lambert, nº 249, septembre 2000, p. 51-53.
« Lieux communs : Le don et l'art », *ETHICA*, Université du Québec à Rimouski, Vol. 10, nº 2, automne 1998, p. 73-96.
« Le don ruiné. À propos de *L'Art est un virus* de René Payant. », Revue *Trois*, Laval, Vol, 13 nº 2, printemps 1998, p. 63-85.
« Si on peut appeler renoncement le simple fait de rester couché sur un balcon. Roman Opalka entre rupture et retrait », Les Cahiers du CEDEL, Montréal, nº 1 (*Thèse, antithèse, synthèse*), hiver 1997, p. 23-36.

Voir aussi http://www.louiselachapelle.net

La Clôture et la faille est un essai sur l'éthique, sur l'art et la question du don. Ce livre propose un questionnement sur les enjeux éthiques et esthétiques du projet créateur en relation avec des formes variées de pratiques artistiques et culturelles contemporaines.

Des expressions inédites de l'exigence éthique apparaissent au cours de la modernité et inquiètent la relation à la culture et la pratique de l'art. ***La Clôture et la faille*** se tourne donc vers un présent où il ne va pas de soi que l'on dispose, aujourd'hui plus qu'alors, de ce qui aiderait à soutenir dans une forme d'art la nécessité de l'action et l'incertitude de l'agir.

L'exigence du don agit-elle sur les conditions et les formes de la pratique créatrice ?

Éditeur
Louise Lachapelle
http://www.louiselachapelle.net/

2014