

Ironie

Ironie

Ironie

Interrogation Critique et Ludique n°206

Janvier/Février 2021

<http://ironie.free.fr> – ISSN 1285-8544

IRONIE : 51, rue Boussingault - 75013 Paris

Feux croisés

Romancière et essayiste de langue anglaise, Sylwia Chrostowska enseigne la littérature comparée et la théorie sociale à l'université York de Toronto. Elle a publié aux États-Unis et au Canada plusieurs essais et romans, dont *The Eyelid* (éd. Coach House Books, Toronto) paru au printemps dernier, conte philosophique dystopique mettant en scène un monde totalitaire d'où sont bannis le sommeil et le rêve, tenus pour non productifs et subversifs. En 2019 a paru aux éditions Klincksieck, sous le titre *Feux croisés*, la traduction française de *Matches. A light book*, recueil de fragments – aphorismes, dialogues, épigrammes, petits essais – traitant sur un mode à la fois conceptuel et sensible, théorique et subjectif, de questions philosophiques, esthétiques, historiques, mais aussi de critique sociale et politique. Pour le grand écrivain et cinéaste allemand Alexander Kluge, on tient là « un livre à lire absolument par les aficionados de la critique expérimentale en raison de l'étendue de son propos et de la qualité de son style ».

Pour *Ironie*, nous avons choisi quelques fragments de *Feux croisés* portant sur l'art et sa critique.

Joël Gayraud

ET REMOTISSIMA PROPE

Le *Triomphe de la Divine Providence* de Pierre de Cortone (1633-1639) orne un plafond du palais Barberini à Rome (qui abrite aujourd'hui la galerie nationale d'Art ancien). Développant la technique illusionniste du *sotto in su*, il semble ouvrir, tel un couvercle, le haut de la grande salle sur le ciel qui la surplombe, afin que nous puissions l'admirer, comme l'expression le suggère, depuis le bas.

Mais les cieux regorgent d'activité, à peine laissés libres, tant Cortone a peur de l'espace vide. Des personnages en mouvement, flottant dans les airs, se disputent la place avec un essaim d'abeilles de couleur miel presque aussi grandes que les *putti* qui aident à soutenir près d'elles deux clefs papales entrecroisées. En raison de leurs dimensions et de leur présence physique, ces abeilles ont l'air ou bien d'être géantes, ou bien de se situer sur un plan visuel différent, beaucoup plus proche du spectateur et du sol. Leur signification héraldique pour la famille Barberini a exigé qu'il en soit ainsi : peintes à l'échelle, elles ne seraient, à une telle distance, que de simples points. L'ampleur et l'effervescence, la masse apparente et la profondeur de cette remarquable composition concourent à provoquer un vertige à l'envers, avec certains éléments placés si haut au-dessus du cadre en trompe-l'œil qu'ils échappent en partie à la vue, et d'autres si proches ou suspendus de façon si précaire qu'ils menacent de tomber à tout moment, emportant tout ce capharnaüm avec eux, et incitant le visiteur moderne à se recroqueviller et à se réfugier dans le couloir. La puissance de l'illusion est infaillible, mais son effet sur une sensibilité plus minimaliste, affectée par l'*horror pleni*, est de provoquer la fuite.



Pierre de Cortone - *Trionfo della Divina Provvidenza* - 1632-39

Parmi la splendeur des palais, des hôtels, des galeries et des basiliques, le marbre ajoute une touche de plus à l'art, aux moyens de l'art et aux moyens du culte qui s'y trouvent déjà rassemblés. Il ne se laisse remarquer que dans les décors pauvres et dépouillés, où il peut être admiré ou exposé comme faux. Le sort des *marmi finti*, une fois leur tromperie révélée, n'est pas différent de celui des fleurs artificielles : le regard désabusé les flétrit. Leur emplacement est donc crucial : assez loin des yeux encore capables d'apprécier à distance – non, pas leur *art*, pas leur *naturel*, mais leur *nature* artificielle.

Mais tout art ne doit-il pas être contemplé ainsi ? Ne doit-il pas être considéré à distance ? Pas seulement un *certain* art qui nous oblige à prendre du recul pour se composer en un ensemble doué de sens (Seurat, Richter) ou pour exercer son effet sur notre perception (Holbein, Rothko). N'avons-nous pas appris à trouver pour chaque œuvre sa « distance visuelle optimale » (souvent aussi la « distance du créateur »), que ce soit en peinture ou en sculpture, de sorte que l'artifice, c'est-à-dire jusqu'à quelle mesure la matière a été *travaillée*, ne puisse nous regarder en face ? Nous sommes par avance *détrompés*, et nous savons que, de plus près, la patte de l'artiste nous apparaîtrait de façon plus immédiate et aussi plus voyante. Nous nous épargnons ces désillusions en restant en retrait, peut-être même remercions-nous l'institution d'avoir interposé entre nous et les œuvres des barrières et des couches de verre.

Cependant, nous nous approchons naïvement du faux marbre : il peut sembler tellement vrai. En y regardant de plus près, les teintes pastel et les veines délicates se dissolvent pourtant dans un méli-mélo de disgracieux coups de brosse. L'art en tant que tromperie – que ce soit, comme ici, dans l'effet de réel ou aussi par l'effet de beauté de son contenu – ne peut que perdre par une telle proximité. L'art mimétique qui renonce à toute tromperie dissimule beaucoup mieux ses artifices, même de près. Mais suffisamment pour résister à l'examen ? Dans ce qui se présente comme une œuvre d'*art*, l'artifice n'est pas exposé comme une supercherie, mais étudié comme technique, pour la perfection de la beauté, du réalisme, etc. Le *trompe-l'œil*, fût-il évident et ingénieux – comme les fausses fenêtres de certaines maisons –, est jugé essentiellement sur sa capacité à créer et maintenir une illusion en trois dimensions. C'est pourquoi les haut-parleurs *marbrés* de la basilique Saint-Pierre – la surprise est peut-être le meilleur stimulant pour de nouvelles réflexions – sont parfaits. Ils sont disposés à la distance nécessaire pour qu'on admire leur peau de pierre, qui, en raison de son adhérence à l'équipement sonore suspendu au-dessus de nos têtes, doit être présumée fausse, bien qu'à l'évidence elle ne le soit pas. Loin d'être une forme d'art inférieure, les *marmi finti* « parlants » sont faits pour ces rares et vrais amateurs de plaisir esthétique, qui, ayant absorbé tout le reste – les objets somptueux, spectaculaires, aux détails qui accrochent le regard –, ne sont pas encore rassasiés. Ils se confondent avec le vrai marbre autant qu'avec une imposture *évidente* ; on nous pardonnerait de voir dans leur revêtement un simple camouflage contre les ennemis de la modernité, dont ils offensent le dévouement à la tradition en complicité avec les bougies votives électriques et les caisses enregistreuses. L'harmonie à laquelle prennent part les haut-parleurs s'étend en ce sens au-delà de la musique. Lisses, discrets, ils n'attirent pas notre attention comme le baldaquin baroque du Bernin – dont l'histoire, suivant la tradition, a, par comparaison, un côté barbare. Que n'a-t-on pas fait pour la beauté ostentatoire ? L'acquisition condamnable du bronze par un Barberini, qui alors était pape, pour la *pièce de résistance* miellée du Bernin, a été résumée en une ligne : *Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini*, « Ce que les barbares n'ont pas fait, les Barberini l'ont fait ». On n'ignorait pas en effet que le métal avait été arraché au Panthéon.

Dans une collection d'objets d'art, le voisinage du beau sert au beau, le mauvais lui nuit : un juge ennuyé est incapable de juger : l'ennui rend injuste et cruel.

Astolphe de Custine ¹

Déambuler tantôt dans le chaud, tantôt dans le froid, sur des planchers qui craquent – comme dans un musée de village ouvert juste pour vous à condition de trouver le gardien qui possède les clefs, ou dans un chalet de montagne lorsque tous les hôtes sont sur les pistes de ski et qu'après vous être excusé vous musardez tout seul en regardant de vieilles photographies, des objets naturels et un petit peu de folklore bien dépoussiéré, ou encore, dans quelque temple d'art européen aux portes duquel une file frissonnante de visiteurs attend d'être admis, ne pensant pas à Rembrandt, mais à des samovars.

À l'intérieur, l'austérité qui préside à l'exposition des œuvres rend un mauvais service à la collection du musée. Les maîtres anciens se cachent dans une mauvaise lumière, et les Rubens bien en chair ont depuis longtemps pris de l'âge. Ici, tout trouve son antithèse dans la vivacité de la file d'attente en plein hiver. Elle prend l'aspect d'une entité autonome, qui serpente au-dehors, les joues en feu et le corps emmitoufflé dans les fourrures, qui met en commun des ressources rares (la boisson, la chaleur, l'humour) comme au temps du siège de Leningrad. L'État russe, qui n'a rien prévu pour ces assoiffés de culture, préfère voir en eux l'alliance du manque et de l'infériorité. C'est à cette condition qu'ils doivent souffrir pour obtenir l'accès aux représentations de la beauté.

À l'intérieur, le fantôme de l'impératrice Catherine plane toujours dans l'atmosphère, agitant son doigt despotique, humiliant encore davantage les visiteurs :

Article I. *Ils laisseront leurs dignités à la porte, ainsi que leurs chapeaux et leurs épées.*

Art. II. *Ils se dépouilleront également de toute prétention à l'étiquette, de tout orgueil, s'il se trouvait qu'ils en eussent, et, en un mot, de tout ce qui pourrait ressembler à de la fierté.*

Art. III. *Ils seront gais sans pétulance ; ils auront soin de ne rien briser, de ne rien endommager, et ils s'abstiendront de mordre quoi que ce puisse être.*

Art. IV. *Ils seront assis ou debout, selon leur bon plaisir ; ils marcheront quand la fantaisie leur en prendra, sans faire attention à personne.*

Art. V. *Ils ne parleront ni trop, ni trop haut, pour que les autres n'en aient pas les oreilles incommodées.*

Art. VI. *Ils discuteront sans chaleur et sans emportement.*

Art. VII. *Ils ne soupireront, ni ne bâilleront, de peur de communiquer leur ennui à la compagnie.*

...

Art. IX. *À table, on mangera comme on voudra et ce qu'on voudra, mais on boira avec mesure, afin que chacun puisse retrouver ses jambes pour retourner chez soi.*²

Regardez de plus près toute cette humanité qui fait la queue devant l'Ermitage dans la neige de janvier. Ne la préférez-vous pas au voisinage des maîtres néerlandais et flamands sur lesquels les restaurateurs n'ont pas effectué leurs tâches indispensables ? L'image de la santé et des esprits animaux a ici la place d'honneur. C'est ainsi que près de certains musées la beauté de la nature peut parfois jaillir.

¹ Astolphe de Custine, *La Russie en 1839*, Lettre XIX, vol. II, Paris, Librairie Amyot, 1843, p. 341.

² *Règlements auxquels devront se soumettre ceux qui entreront céans* : règlements de l'Ermitage, écrits de la main de Catherine II de Russie, cités in François Ancelot, *Œuvres complètes (Six mois en Russie)*, Paris, Auguste Desrez imprimeur-éditeur, 1838, p. 534 sq.

Les gerbes arachnéennes que dessinent grossièrement les feux d'artifice ne choquent personne tant qu'elles ne revendiquent pas le statut d'œuvre d'art. La conception et la mise au point des feux d'artifice, ou pyrotechnie, ont été reconnues comme un métier à part entière, celui d'*artificier*, sous Louis XIV, qui était personnellement friand des premiers « *son et lumière* ». Une gravure décrivant un spectacle de ce genre – l'un des sens originaux de l'expression anglaise « *set piece* » – mise en circulation en temps opportun, passait pour un témoignage oculaire direct enregistrant le moment de l'embrasement (on a souligné que certaines de ces images représentaient une synthèse plutôt qu'une scène réelle, et souvent précédaient l'événement, en le figurant dans sa prévision plutôt que dans son exécution, comme il aurait pu être plutôt que comme il avait été, à supposer qu'il ait eu bien lieu). La valeur artistique de la gravure était subordonnée à son rôle d'information et de propagande.

Tout a changé avec les fameux *Nocturnes en noir et or* de Whistler – *La Fusée qui retombe* et *La Roue de feu*. Le premier d'entre eux fit l'objet d'un procès en diffamation intenté par le peintre contre le critique d'art John Ruskin, qui avait accusé Whistler d'« imposture délibérée »³. On ne peut comprendre la réaction brutale de Ruskin que comme provoquée par le sujet – des explosions lumineuses artificielles destinées à un divertissement populaire – même s'il concentrait ses attaques sur la technique ; le sujet demandait une technique plus « osée » que dans les précédents travaux de Whistler. Whistler alla en justice pour défendre sa méthode et le choix de son sujet, invoquant la maturité artistique, les influences (les estampes japonaises *ukiyo-e*) et, ce n'est pas le moins important, la modernité. Dans les deux *Nocturnes*, le rendu du sublime – qui associe la distance, un point de vue privilégié et une composition sombre – est réalisé par l'insertion de la fusée et l'adoucissement de l'impression dans une tonalité harmonieuse et spectrale de nuit et de brouillard rompue par de petites taches évocatrices et des rehauts.

Le *Scoppio del Carro* tiré à Florence le dimanche de Pâques figure sûrement parmi les feux d'artifice traditionnels les plus spectaculaires qui aient survécu à l'électrification. La procession du char, qui ressemble à un mastodonte a déjà quelque chose de merveilleux. Chargé d'explosifs, escorté par des hommes et des femmes en costume d'époque, il est transporté dans les rues par un attelage de bœufs avant de s'arrêter sur la place du *duomo*, où il est mis à feu à partir d'une mèche allumée à l'intérieur de la cathédrale. Ce qu'il y a de remarquable dans l'incroyable enchaînement déclenché alors, au son des cloches, et qui dure près d'une demi-heure, c'est la concentration des moyens employés. Cette machinerie n'émet pas seulement une cascade de détonations, mais aussi des tourbillons de fumée, rappelant quelque peu le lointain passé barbare de l'Église catholique, mais aussi la terreur d'une éruption volcanique. Peut-être l'excitation viscérale éprouvée au spectacle des feux d'artifice se verra-t-elle un jour ramenée à l'ennui archaïque des sauvages autour d'un feu.

LE GRAND ART À LA PORTÉE DE TOUS

Dans la version hollywoodienne des *Monuments Men* de la Seconde Guerre mondiale, l'un d'eux, en des termes peut-être sentimentaux, mais qui résonnent étonnamment aujourd'hui, expose cette conviction profonde : « Les grandes œuvres d'art ne peuvent jamais appartenir à un individu, du moins pas dans leur esprit⁴. »

Chacun a le droit de profiter des chefs-d'œuvre, et quand ce droit nous est retiré, lorsque le goût dominant proscrie ce qui nous parle, on doit parler plus haut pour le récupérer. Telle est l'idée inculquée dans les groupes d'élèves par les musées, dont l'État-nation est toujours le principal mécène. Les racines de « l'art en tant que bien public » plongent profondément dans la liturgie chrétienne, un fait que les partisans des Lumières radicales préféreraient que nous

³ James McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, 1890.

⁴ Cf. *The Monuments Men*, film dirigé par George Clooney, Culver City, Californie, Columbia Pictures, 2014.

oublions. La démocratisation de la *pédagogie de l'art* (contrairement à celle de la foi religieuse par les moyens de l'art) a été très lente, malgré réformes et révolutions. Elle nous a poussés dans une contradiction majeure, jusqu'à présent non énoncée.

La démocratisation de l'opinion esthétique (et du goût éduqué, bien sûr) conforte la grande vague de droits qu'on ressent devant l'art, majeur ou mineur, et qui submerge un peu plus de gens chaque année, et lave pour de bon leurs péchés. C'est le droit à avoir sa propre opinion et donc à accéder au sens de l'œuvre telle qu'elle nous apparaît. Quelles sont les grandes œuvres, finalement ? Remettons-les à leur place et au lieu d'elles accrochons des lumières plus modestes ; elles brilleront bientôt plus fort. Même les connaisseurs du monde de l'art sont tenus de se plier au goût du public, si l'argent les y invite. Les riches à qui ils lèchent les bottes sont voués à perdre leur intérêt pour l'art « majeur », auquel, en dessous d'eux dans l'échelle sociale, où l'on est mieux informé de nos jours que par le passé, personne ne s'intéresse déjà plus. Et c'est vrai, plus les rangs des nouveaux riches se reforment à partir de cette vaste « classe » peu raffinée, qui se cultive vite, plus la « réputation » de l'art dans son ensemble en vient à souffrir (à force d'étiqueter comme objet d'art n'importe quoi). Le dénigrement de certaines œuvres par les masses – et il n'est pas aisé de prévoir lesquelles, puisqu'une œuvre difficile trouve même des aficionados dans les lieux les plus improbables – n'est que la plus pernicieuse, bien que relativement rare, des conséquences d'un tel processus, car certaines restent trop ésotériques pour que le goût populaire tente de s'en approcher. Ce qui en résulte le plus largement est la disparition, plus la balance penche d'un seul côté, de la *diversité artistique* reconnue et récompensée.

Nous vivons maintenant au début d'une transformation esthétique, à laquelle le concept de « grand » art (déjà moribond) finira par céder. Le mot « grandeur », après tout, implique que certaines œuvres échappent par nature à la grande majorité, dont l'attention est de plus en plus limitée par le temps. Les artistes de moyenne gamme se retrouvent déjà bloqués et sans moyens. Les écoles d'art prennent le chemin des facultés de sciences humaines, et le bassin de talents inexploités ne cesse de grandir. Leur potentiel de succès est subordonné à leur capacité à figurer sur les listes de sélection aux prix artistiques, alors que l'argent (qui diminue assurément chaque année) est misé sur les candidatures aux « concours de popularité » qui occupent tous les esprits.

Ce que nous appelons art continuera à être fait, sa diffusion sera probablement plus grande que jamais, et tout le monde aura un contact avec lui et la possibilité de le voir, sinon de le « contempler ». Il y aura, globalement, plus d'art, mais ce qu'il y aura de « grandeur » tendra à *se cacher* dans la dilution et la prolifération de l'art – son invisibilité galopante. Il en ira avec l'art comme avec la nature au quotidien, qui est restée esthétiquement invisible jusqu'à ce que les naturalistes bourgeois (encore présents chez nous) aient pris un intérêt actif à sa disparition. Non pris en charge et tenu pour acquis, cet infra-art à peine décelable tendra à s'harmoniser avec la nature et à réduire notre empreinte humaine. Il ne surgira pas, contrairement à ce qui se passe encore aujourd'hui, comme un graffiti de Banksy, une mosaïque d'Invader, ou le Satan cornu de Vancouver. Il n'appartiendra plus aux gens de manière significative, tout comme la nature aura également cessé de leur appartenir.



Obsidian - *Penis Satan* – Vancouver 2014

L'art moderne fait tomber les barrières entre l'objectivité et la subjectivité, entre la connaissance et l'opinion. Il suggère que l'opposition pratiquement intenable et si souvent paralysante entre la pensée pure et la créativité pure est le résidu d'une série de réifications analytiques. Il montre que l'objectivité est une norme aussi impossible que la subjectivité, et certainement pas meilleure.

C'est en cela que réside l'autonomie de l'art vis-à-vis de la politique (opinion ou vérité, selon sa propre conception) et de la science (ni opinion ni vérité). Il montre ce qui divise et ce qui unit la politique et la science, et sert d'intermédiaire quand elles évoluent soit trop loin soit trop près l'une de l'autre.

PARODIES MUTUELLES

Si, comme le pensait Dada, l'histoire de l'art n'est qu'une parodie de l'histoire de la politique, il est sûr que l'histoire de la politique est à son tour une parodie de l'histoire de l'art – notamment de la littérature, comme d'autres l'ont judicieusement observé. Tant que cette relation mutuellement parodique est dominante, l'art et la politique sont tous deux à l'abri de la barbarie. Mais de même que l'art des barbares a sa place dans les musées, la politique barbare a sa place dans l'histoire.

ÉCHAPPER À LA CRITIQUE

Ce qu'ils vont payer, c'est ce que cela vous a coûté.

Ludwig Wittgenstein⁵

Plus d'un auteur a dû s'arrêter devant l'œuvre de Pere Borrell del Caso intitulée non sans esprit *Échapper à la critique* (*Escapando de la Crítica*), datant de 1874. Sur un fond bien noir se détache un garçon aux pieds nus qui, émergeant du fond du cadre en trompe-l'œil, prenant des deux mains appui sur les bords, semble sur le point de sauter sur le sol de la galerie. Des personnages littéraires, qui ont d'abord pris chair sur le papier, ont souvent connu une vie propre dans d'autres médias. Eux aussi ont sauté à travers le cadre de leur histoire, parfois en effet pour esquiver la critique. En cela, ils accomplissaient le rêve de l'artiste, pour qui l'autonomie de son travail, la prise en charge de son propre destin, sont la preuve de sa grandeur – qui peut même lui avoir échappé.

Quand, cependant, nous prenons le garçon de Borrell del Caso pour l'artiste lui-même, son *alter ego*, fuyant ses critiques avant même que le tableau soit terminé, nous avons du mal à imaginer une semblable évasion aussi habile qu'ingénue pour l'auteur d'un livre. On pourrait bien sûr laisser les dernières pages vides, comme certains l'ont fait. Pourtant, cet acte de défi passerait de nos jours pour une blague gratuite et facile. Car, tandis que le peintre a peint son tableau jusqu'au bout, l'auteur aurait interrompu son écriture ou terminé son travail bien avant. Et cela, les critiques ne le lui pardonneraient jamais. Il ne les perdrait qu'après avoir perdu tous ses lecteurs.

Extraits de Sylwia Chrostowska, *Feux Croisés. Propos sur l'histoire de la survie*.

Préface d'Alexander Kluge, traduit de l'anglais par Joël Gayraud

Paris, Klincksieck, coll. Critique de la Politique, 2019 (492 p., 25,50 €)

⁵ Ludwig Wittgenstein, *Denkbewegungen. Tagebücher 1930-1932, 1936-1937* (15.11.1931), Innsbruck, Haymon, 1997, p. 64.



Pere Borell del Caso - *Echapper à la critique* - 1874